

**ÉROS SUR LES CÉRAMIQUES D'ATELIERS**  
**LUCANIENS ET CAMPANIENS**  
**(440 - 300 AV. J.-C.) :**  
**Iconographie et rituels**

VOLUME 1 – TEXTE



**Alexia COMBE**

**Sous la direction de Pascale JACQUET-RIMASSA**

Membres du jury : Pascale JACQUET-RIMASSA

Estelle GALBOIS, Jean-Marc LUCE

Soutenu le 27 Septembre 2024

## Remerciements

Ma plus profonde gratitude va à Pascale Jacquet-Rimassa, pour son aide, son expertise scientifique, ses encouragements précieux, ses relectures, ainsi que sa bienveillance : tant d'éléments qui m'ont portée tout au long de ces recherches de Master. Je la remercie pour sa patience et sa confiance, et la manière dont elle m'a transmis sa passion de l'imagerie, depuis ma première année universitaire. C'est grâce à son impact que je poursuis aujourd'hui le chemin des sciences de l'Antiquité, je suis donc extrêmement reconnaissante qu'elle m'ait guidée et suivie en tant que directrice de recherches pendant ces deux belles années, cela fut une joie si grande. Merci !

Je tiens également à remercier Estelle Galbois et Jean-Marc Luce pour leur présence dans mon jury, je leur suis reconnaissante pour leur lecture attentive de mon travail et pour tous les enseignements qu'ils m'ont dispensés depuis la Licence. Mes pensées vont également vers Christian Rico et Corinne Bonnet, qui m'ont suivie au cours de stages passionnants ces deux dernières années, tant humainement que scientifiquement. Leur passage dans mon parcours universitaire m'a offert la possibilité de grandir sur bien des plans, et leurs enseignements ont permis l'approfondissement de mes recherches. Merci à l'équipe de l'ERC MAP (Mapping Ancient Polytheisms) et tout particulièrement, Julie Bernini, qui a eu la gentillesse de me partager ses réflexions et son travail sur le site de Théspies. Je remercie également les enseignants-chercheurs de l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès dont j'ai suivi les cours, ils ont contribué à l'élaboration de ce travail par ce qu'ils m'ont chacun apporté. Enfin, je tiens à remercier Fanny Langlade pour son soutien, sa gentillesse, et toutes les ressources qu'elle a partagées avec moi. C'est un plaisir immense que d'échanger avec elle sur la relation qu'entretiennent nos dieux fauteurs de troubles.

Mes remerciements ne seraient pas complets sans la mention de ma famille et de mes amis, dont le soutien, l'attention, l'humour et la gentillesse m'ont toujours permis de rester motivée malgré les obstacles. Un grand merci à mes parents et leur soutien sans faille, eux sans lesquels ce travail n'aurait pas même commencé. Leur confiance, leur honnêteté et leurs conseils ont été des atouts inestimables. Merci aussi à Matilde et Florian, ainsi qu'à ma très chère amie Anna-Francesca, sœur de cœur dont les encouragements et l'entrain ont toujours su me donner le sourire. Petite pensée également pour Mur, ma bouillotte sur pattes, qui n'a, je crois, pas réussi à supprimer irrémédiablement de paragraphe, malgré ses nombreux essais. Enfin, un grand merci à ma conjointe, Lesly, qui a été mon acolyte dans chaque étape. Partager l'expérience d'Éros avec elle est un bonheur si grand, que j'« accueille tranquillement ».

# Table des matières

Remerciements.....	p. 2
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>p. 3-7</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>p. 7-27</b>
<b><u>PREMIÈRE PARTIE : Étude sémiotique des images.....</u></b>	<b>p. 28-94</b>
<b><u>Chapitre 1 : Éros.....</u></b>	<b>p. 30-57</b>
<u>1. Apparence physique générale.....</u>	<u>p. 30-33</u>
a. Les traits genrés.....	p. 30-31
b. Des variations de taille.....	p. 31-32
c. Des variations dans la coiffure.....	p. 32-33
<u>2. Un dieu paré.....</u>	<u>p. 33-36</u>
a. Les coiffes.....	p. 33-34
b. Les vêtements.....	p. 34-35
c. Bijoux et parures du corps nu.....	p. 35-36
d. Les chaussures.....	p. 36
<u>3. Les objets manipulés par Éros.....</u>	<u>p. 36-48</u>
a. Les éléments de parure.....	p. 36-39
b. Les contenants.....	p. 39-40
c. La nourriture.....	p. 40-41
d. Les éléments organiques.....	p. 41-43
e. La musique.....	p. 43-44
f. Les éléments ludiques.....	p. 44-45
g. Les armes.....	p. 46
h. Divers.....	p. 46-48

<u>4. Éros dans l'espace</u> .....	p. 48-51
a. En mouvement.....	p. 48-49
b. Statique.....	p. 49-50
c. Mouvements divers.....	p. 50-51
<u>5. Actions d'Éros</u> .....	p. 51-57
a. Interagissant avec un personnage.....	p. 51-53
b. Éros et éléments spatialisateurs.....	p. 53
c. Divers.....	p.53-57
<b>Chapitre 2 : Identification des personnages</b> .....	p. 58-78
<u>1. Le monde des mortels</u> .....	p. 58-61
<u>2. Le monde des immortels</u> .....	p. 62-68
a. Les Olympiens.....	p. 62-65
b. Le cercle dionysiaque.....	p. 65-67
c. Les autres personnages divins.....	p. 67-68
<u>3. Les héros et personnages mythologiques</u> .....	p. 69-73
<b>Chapitre 3 : Les éléments spatialisateurs</b> .....	p. 74-93
<u>1. Espaces naturels</u> .....	p. 74-80
a. Le monde minéral.....	p. 74-75
b. Le monde végétal.....	p. 76-77
c. Le monde animal.....	p. 77-80
<u>2. Espaces humains</u> .....	p. 81-83
a. Éléments de mobilier.....	p. 81-82
b. Activités féminines.....	p. 82-83
<u>3. L'espace architecturé</u> .....	p. 83-88
a. Éléments architecturaux.....	p. 83-86

b. Décors.....	p. 86-88
<b>4. Des signes divers pour définir l’Espace.....</b>	<b>p. 88-93</b>
a. Accessoires vestimentaires.....	p. 88
b. Les contenants.....	p. 89-90
c. La musique.....	p. 90
d. La nourriture.....	p. 90
e. Les éléments ludiques.....	p. 91-93
Conclusion de la première partie.....	p. 94
<b><u>DEUXIÈME PARTIE : Interprétations de l’iconographie d’Éros.....</u></b>	<b>p. 95-188</b>
<b><u>Chapitre 1 : Iconographies campaniennes et lucaniennes.....</u></b>	<b>p. 96-159</b>
<b><u>1. Les scènes de séduction.....</u></b>	<b>p. 96-102</b>
a. Les poursuites.....	p. 96-99
b. De la séduction civique hétérosexuelle au mariage.....	p. 99-102
<b><u>2. Les scènes rituelles.....</u></b>	<b>p. 102-116</b>
a. Éros, les femmes, et le rituel.....	p. 102-107
b. Les rites à portée funéraire.....	p. 107-110
c. Les rites indéterminés.....	p. 110-116
<b><u>3. Les rencontres.....</u></b>	<b>p. 116-122</b>
a. Rencontres avec les humains.....	p. 116-119
b. Étude de cas : les rencontres au loutéron.....	p. 119-122
<b><u>4. Les scènes dionysiaques.....</u></b>	<b>p. 123-139</b>
a. Le symposion.....	p. 123-127
b. Les festivités du spectacle.....	p. 127-131
c. Les rites initiatiques.....	p. 131-137
d. Les rituels dionysiaques indéterminés.....	p. 137-139

<u>5. Les scènes mythologiques</u> .....	p. 139-147
a. Éros et les amours mythologiques.....	p. 139-144
b. Éros, compagnon de personnages mythologiques.....	p. 144-147
<u>6. Les scènes diverses où intervient Éros, seul</u> .....	p. 147-159
a. Destinataire ou héraut de rituels ?.....	p. 148-150
b. Éros, sa majesté du rocher.....	p. 151-152
c. Éros aurige.....	p. 152-153
d. Divers.....	p. 153-159
<b><u>Chapitre 2 : Éros, son entourage</u></b> .....	p. 160-188
<u>1. Un vase, deux faces : Éros, les groupes de jeunes hommes</u> .....	p. 160-163
<u>2. Les êtres ailés : dynamiques d'une « famille » iconographique</u> .....	p. 164-176
a. Éros et Niké : victoires en images ?.....	p. 164-166
b. Un séjour ornithologique en céramique italiote : à la recherche du torcol fourmilier.....	p. 166-176
<u>3. Regards de femmes, regard de déesse</u> .....	p. 177-184
a. Les femmes en buste : spectatrices actives ou passives ?.....	p. 177-178
b. Miroiter Éros : l'αὐτοψία des femmes italiotes.....	p. 179- 184
<u>4. Éros et la Guerrière : étude de cas d'une oenochoé campanienne aux signes italiques</u> .....	p. 184-188
<b><u>TROISIÈME PARTIE : Agir sur les corps et incarner l'action – concevoir Éros dans le sud-ouest de l'Italie</u></b> .....	p. 189-234
<b><u>Chapitre 1 : Iconographies : instabilités d'Éros</u></b> .....	p. 191-218
<u>1. Un modèle inconstant</u> .....	p. 191-202
a. La portée de l'instabilité de l'imagerie italiote d'Éros.....	p. 191-193
b. Dieu multiple ou multiples dieux ?.....	p. 193-199
c. Éros, le <i>daimon</i> Éros.....	p. 199-202

2. <u>Les rôles d'Éros dans l'iconographie lucanienne et campanienne</u> .....	p. 202-208
a. Un intermédiaire entre l'humain et le divin.....	p. 202-203
b. Un dieu de la beauté.....	p. 203-205
c. Un dieu des plaisirs.....	p. 205-206
d. Une « jeune » divinité primordiale.....	p. 206-208
3. <u>Éros sur la scène de Dionysos : un rôle complexe</u> .....	p. 208-218
a. Placer le décor : les cultes à mystères bacchiques en Italie du Sud.....	p. 208-211
b. Éros, <i>maestro</i> de l'au-delà dionysiaque ?.....	p. 212-216
c. Le théâtre d'Éros ?.....	p. 216-218
<b>Chapitre 2 : Un, deux, trois... corps et conceptions d'Éros</b> .....	p. 219-234
1. <u>Penser le corps d'Éros</u> .....	p. 219-225
a. Définir la parure d'un dieu : les peintres lucaniens et l'« Éros sobre ».....	p. 220-222
b. Éros, de l'enfance à l'éphébie.....	p. 222-225
2. <u>Pérégrinations d'Éros : au-fil des re-créations de l'image d'un dieu</u> .....	p. 225-234
a. Du modèle grec au modèle italiote .....	p. 225-228
b. L'œuf ou la roche ? Réflexions sur les particularismes régionaux de l'Éros italiote.....	p. 228-234
<b>CONCLUSION</b> .....	p. 235-242

\*\*\*

# **INTRODUCTION**

« J'étais sur le chemin du retour du Pirée, accablé de maux et d'embarras, lorsque je fus pris à philosopher.

*Il me semble que les peintres, ou plus généralement ceux qui créent les images d'Éros, se méprennent complètement sur ce dieu. En effet, il n'est ni chose femelle ni chose mâle, il n'est pas même dieu ou humain, est n'est ni stupide ni sage non plus ; non, il est semblable à une esquisse, et porte en lui mille parts en une forme. Son audace est bien celle de l'homme, et sa lâcheté bien celle de la femme, il a la fureur de la folie qui ignore tout ; mais le dieu à la sage parole a la véhémence d'une bête ; il est d'une peine indomptable, d'une philotimia de daimon.*

*Eh bien, par Athéna et par tous les dieux, je ne sais pas ce qu'est Éros, cependant, il s'empare de toutes ces choses ; et je suis, je pense, au plus près de la vérité de son nom lorsque je le décris ainsi. »*

Alexis, *Phèdre*, IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.,  
cité par Plutarque in Athénée, *Deipnosophistes*, XIII, 14.

Éros connaît autant d'études que de facettes. Toujours, la question de la « vérité de son nom »<sup>1</sup> taraude, pose problème, et donne matière à réflexion aussi bien aux anciens Grecs qu'aux chercheurs en Sciences de l'Antiquité. Fils ailé d'Aphrodite, Éros est un personnage complexe qui agit – force du *daimon*<sup>2</sup> – sur des champs comme ceux de la beauté et du désir, au point de se confondre avec eux<sup>3</sup>. Il est un dieu « port[ant] en lui mille parts en une forme »<sup>4</sup>, dont il est plus simple de dire ce qu'il *fait* que ce qu'il *est*, comme le souligne Alexis le Comique<sup>5</sup> dans son *Phèdre*. Éros est, malgré sa complexité, le dieu le plus représenté sur la céramique athénienne à partir d'environ 450 av. J.-C.. Alors, il dépasse même Dionysos en popularité iconographique<sup>6</sup>. La majeure partie de ces vases est cependant destinée à l'exportation<sup>7</sup>. Leur premier centre d'importation est l'Italie du Sud, théâtre de traditions locales et de mixités gréco-indigènes plus ou

1 Athénée, *Deipnosophistes*, XIII, 14. (Traduction personnelle)

2 L'idée que le *daimon* est une puissance qui agit est empruntée à V. Pirenne-Delforge, dans son cours « Dieux, daimones, héros » au Collège de France, en 2019.

3 En effet, Éros partage son nom avec le désir, *eros*, pouvant poser des questions visant à savoir s'il en est la divinité, ou la personnification ; notamment dans GREIFENHAGEN, 1957. Cette dichotomie dans la manière de concevoir Éros ne sera pas retenue dans ce mémoire de recherche, qui préfère « admettre la simultanéité de deux aspects complémentaires, le concept abstrait et la figure divine » (AELLEN, 1994, p. 12)

4 Athénée, *Deipnosophistes*, XIII, 14.

5 Ce dramaturge est originaire de Thouroï, en Italie du Sud.

6 Voir l'annexe 1, planche I

7 Voir l'annexe 2, planche I

moins prononcées. Les acheteurs italiotes semblent rejoindre l'idée que, sur les objets d'importation, « les peintres, ou plus généralement ceux qui créent les images d'Éros, se méprennent complètement sur ce dieu »<sup>8</sup> : dans chacune des zones de la péninsule italique où se développe un artisanat de la céramique – Sicile, Lucanie, Campanie, Apulie, Paestum<sup>9</sup> – l'iconographie d'Éros évolue en une manifestation locale de l'image du dieu, différente et séparée de celle préférée par les ateliers de Grèce continentale. Cette figure du *daimon* des ateliers italiotes reste néanmoins codifiée, et reprend une combinaison d'unités iconiques minimales, qui permettent à H. Cassimatis de bien l'étudier sous le nom d'Éros, non pas génie(s) ailé(s)<sup>10</sup>. Les images traduisent une vision locale du *daimon*, qui, placée dans le contexte des images où Éros apparaît, laisse entrevoir des problématiques, elles aussi locales, autour du quotidien et des rituels italiotes, dont l'enjeu est considérable face à la rareté des sources écrites sur la zone.

Ainsi, l'étude iconographique et iconologique d'Éros en Italie du Sud a un double enjeu. Lire les images de ce dieu sur-représenté permet d'ouvrir la porte à une meilleure compréhension de sa popularité dans les images qui occupaient tous les temps du quotidien des Grecs d'Italie, ainsi que de continuer de montrer l'intérêt de l'étude des images vasculaires de la céramique italiote, résolument distinctes de celles des ateliers de Grèce Continentale. Ces deux points ayant été élaborés dans le travail d'H. Cassimatis<sup>11</sup>, ce mémoire souhaite reprendre et pousser les réflexions, notamment au regard de données archéologiques, et en apporter de nouvelles, avec des questionnements sur la nature d'Éros en Italie du Sud et les potentielles divergences dans les manières de penser ce dieu, au sein même de la péninsule italique. Les images sur supports céramiques sont au centre de cette étude. D'un matériau des plus pérennes, elles sont une source capitale en archéologie, notamment funéraire, puisque la céramique grecque et italiote est largement utilisée dans ce cadre<sup>12</sup>. De plus, au sein des cités des images du monde hellène<sup>13</sup>, les céramiques sont privilégiées par les communautés grecques pour y faire figurer en images leurs préoccupations dans le quotidien, dans le rituel, et dans la mort : leur étude a une grande portée anthropologique et culturelle. Au terme d'un mémoire de première année de Master portant sur l'iconographie et les rituels d'Éros à Paestum<sup>14</sup> et ayant étudié le dieu sur cent-huit vases d'ateliers paestans, il convient

---

8 Athénée, *Deipnosophistes*, XIII, 14. (Traduction personnelle)

9 Le choix de séparer les ateliers de la cité de Paestum de ceux de la Campanie est celui de A. D. Trendall, justifié dans le *Red Figured Vases of Paestum*, 1987.

10 CASSIMATIS, 2014.

11 *Ibid.*

12 BRONGNIART, 1844.

13 Nous faisons ici référence au titre de l'ouvrage collectif BERARD et *al.*, 1984, marquant dans l'historiographie de la lecture anthropologique des images vasculaires, et l'exposition à Mariemont qui le suivit en 1986, *La Cité des Images. Religion et société en Grèce antique*.

14 COMBE A., 2023 : *Éros sur la céramique paestane du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. : Iconographie et rituels.*, mémoire de Master 1, dirigé par Pascale JACQUET-RIMASSA et soutenu à l'Université Toulouse Jean Jaurès en septembre 2023.

d'élargir le cadre géographique de ce travail pour poursuivre nos recherches. Cette nouvelle étude porte ainsi sur les vases des ateliers de Lucanie et de Campanie, régions voisines de la cité de Paestum. Nous y proposons un nouveau corpus de vases figurant le dieu ailé, afin d'évaluer si la popularité, l'iconographie et les rituels liés à Éros rejoignent ceux mis en avant sur les images paestanes et forment, ou pas, un ensemble iconographique cohérent à l'échelle de la péninsule italique.



*Fig. annexe 1 : Carte de la Grande Grèce et de la Sicile, notant les principaux sites archéologiques.*

© TRENDALL, 1970, p. 6

L'étude du corpus paestan a permis de constater la place d'intermédiaire d'Éros et ses multiplicités dans les images vasculaires<sup>15</sup>. Éros y est en effet un personnage à l'iconographie

<sup>15</sup> À l'occasion de la journée d'étude du Master « Mondes Anciens » (JEMMA) sur le thème « Ce qui nous lie : échanges et réceptions », tenue le 16 janvier 2024 à Toulouse, ma communication « Le bel intermédiaire : originalités d'Éros dans la production céramique paestane. » a pu montrer que la figure d'Éros à Paestum lie les personnages et les espaces, ce qui constitue justement la force qui unit les images variées de l'Éros paestan en une

instable, qui n'a pas d'autre attribut constant que sa jeunesse et ses ailes : il peut, à Paestum, être tantôt petit, tantôt grand, tantôt masculin, tantôt androgyne, et il manipule toutes sortes d'objets, même ceux appartenant à la sphère dionysiaque. Nous avons également vu à quel point son rôle est central dans nombre d'images rituelles, traduisant son omniprésence dans l'imaginaire et le quotidien de la clientèle des céramiques paestanes. *Megas daimon*, ses champs d'action y comprennent tant la séduction et les mariages que la mort : l'Éros paestan est psychopompe. Sa place dans les préoccupations eschatologiques paestanes est d'une grande ampleur, et ses images suggèrent une présence positive dans la mort et le voyage vers l'au-delà. Son rôle de guide associé au calme, au confort et à l'harmonie se démarque de celui des figures ailées de l'iconographie des peintures murales lucaniennes, laides et effrayantes. Dans les tombes peintes, elles côtoient pourtant des céramiques présentant Éros : ces personnages ont donc des rôles pouvant se rencontrer, peut-être se compléter. Enfin, nous avons démontré que l'Éros psychopompe mène souvent les mortels vers un au-delà qui se dessine comme résolument dionysiaque, accessible aux Initiés des célébrations de mystères bacchiques. Le lien entre Éros et mystères dionysiaques est en effet clair à Paestum, où le dieu entre physiquement dans les images bacchiques comme un maître de cérémonie, lorsque Dionysos n'y est présent qu'en signes. À deux cents mètres de la porte Sud de Paestum, le sanctuaire de Santa Venera illustre ces mêmes liens entre sphères d'Aphrodite et de Dionysos dans la ville. Les banquets dionysiaques et cultes initiatiques y côtoyaient ceux d'Aphrodite – et, peut-être, d'Éros. Il montre aussi le lien de ces cultes avec la mort : ce sanctuaire était également une nécropole. L'Aphrodite de ce sanctuaire était alors particulière, certainement à rapprocher de la *Mélainis* ou sinon, d'Aphrodite *Ourania*. Nous avons également observé que, sur les images vasculaires de Paestum, Éros semblait lier et harmoniser les mondes de Dionysos et d'Aphrodite. En somme, l'Éros présent sur les images paestanes renvoyait sans aucun doute à une idée locale du *daimon*, extrêmement complexe. À la fin de cette étude, la question de l'étendue géographique de cette perception d'Éros restait cependant sans réponse : les traits identifiés étaient-ils ceux d'un Éros italien, ou d'un Éros paestan, alors en lien avec des cultes locaux ? De plus, Paestum est, au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., sous domination lucanienne, ce qui semble laisser penser que la cité pourrait entretenir des liens avec la Lucanie, et partager avec elle un imaginaire, héritage culturel qui peut-être transparaît dans ses images.

Ce présent mémoire a pour objectif de déterminer si ces hypothèses sont fondées, et d'évaluer tant la popularité d'Éros dans les régions alentours à Paestum que sa place en image, afin de voir si le dieu y connaît la même familiarité avec la sphère dionysiaque et la mort. De plus, il s'agit de questionner la présence de variations locales plus ou moins importantes de l'imagerie

---

figure unique, dont cette importance en imagerie pourrait suggérer la présence d'un culte dans la cité, que l'étude du sanctuaire de Santa Venera pourrait éclairer.

italiote d'Éros, afin de mettre en valeur les différences et les contacts entre les régions d'Italie du Sud au IV<sup>e</sup> siècle et d'approcher, avec de nouveaux arguments, la question de cultes à Éros au sein de la péninsule<sup>16</sup>.

Dieu pour le moins complexe, l'intérêt de l'étude de ses cultes peut être celui de mieux comprendre ce personnage, qui semble toujours savoir se faire une place là où on ne l'attend pas. En effet, Éros n'est pas une divinité que les Grecs ont eu le souci de cantonner à une place définie. Apparaissant à la fois briseur des membres, *lusimélès*<sup>17</sup>, de ses victimes et leur apportant la victoire, *nikephoros*<sup>18</sup>, Éros est polymorphe par nature, associé à des épithètes contraires, et à d'autres comprenant ses multiplicités, comme *diphês*<sup>19</sup> (à la nature double) ou *glukupikron*<sup>20</sup> (amer-doux). Tant force primordiale dans la Théogonie hésiodique que dieu mineur absent des grands sanctuaires, qu'enfant capricieux d'Aphrodite que personnification de l'amour en poésie, il joue des rôles d'intermédiaire, de parure, dans le funéraire et les cultes à mystères. Éros est, peut-être plus que tous les autres, un dieu aux rôles aussi multiples que difficiles à cerner. Ces nombreux champs d'intervention ont donné une riche historiographie à ce dieu énigmatique, sur lequel la recherche continue aujourd'hui.

Les premières études sur Éros apparaissent et se développent dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, après l'ouvrage moteur de F. Lasserre de 1946<sup>21</sup>. Il est le premier à consacrer une étude aussi importante à Éros, discutant l'à priori absence d'Éros dans les cultes, alors qu'il apparaît souvent en littérature sous différentes formes. De fait, les études qui suivent cet ouvrage fondamental se regroupent principalement autour de la figure d'Éros dans la littérature, à l'instar de A. Lesky<sup>22</sup>, qui se place dans la suite de F. Lasserre. Les études autour d'Éros se distinguent ensuite entre les études sur Éros comme dieu, et les études sur le concept d'éros, avec lequel il se confond parfois.

Le courant primordial de l'étude sur Éros en tant que concept, celui du désir, est motivé par les mouvements sociaux de libération des sexualités et du genre. La sociologie des relations amoureuses permet en effet un nouvel angle d'étude dans la manière de rechercher et de penser Éros, en y soulignant la place des homosexualités. J. Marcadé publie en 1962 sur la notion d'érotisme et de sexualité dans l'art antique<sup>23</sup>, tandis que A. Carson en 1986 sur l'interprétation du

---

16 CASSIMATIS, 2014 propose notamment l'hypothèse – qui figure également dans le LIMC – d'un culte lithique au dieu à Vélia, une ville au Sud de Paestum.

17 Hésiode, *Théogonie*, v. 121

18 *RICIS*, 202/0123

19 *Hymne orphique à Éros*, v. 4 ; *Argonautiques orphiques*, v. 14

20 Sappho, fr. 130

21 LASSERRE, 1946

22 LESKY, 1976

23 MARCADÉ, 1962

désir et de l'amour grec comme mélange de plaisir et de douleur, dans une étude littéraire<sup>24</sup>. On note que l'étude de J. Marcadé étudie non pas les images d'Éros, le dieu, mais bien celles de l'éros, le concept du désir : cette première étude des images n'est pas consacrée à la figure du dieu dans l'art antique. Les études de l'éros sont dynamiques, et peuvent être en lien avec d'autres concepts, comme la cité<sup>25</sup>, le sport<sup>26</sup>, ou la magie<sup>27</sup>. L'étude du concept d'éros dans un axe littéraire trouve un aboutissement très convaincant dans *L'Éros chez les Grecs* de C. Calame<sup>28</sup>. Ces études sociologiques des relations amoureuses au travers de l'éros se portent ainsi plus sur le concept de désir que sur le dieu lui-même. Elles restent encore un courant fort important de la recherche, comme le prouve *l'Eros e genere in Grecia arcaica*, un ouvrage collectif récent rassemblant plusieurs chapitres sur l'éros, le genre et la sexualité en poésie<sup>29</sup>.

Depuis leurs débuts, les études sur l'éros côtoient celles pensant Éros en tant que divinité et interrogeant ses champs d'action. J.-P. Vernant en 1988 traite en effet Éros sous cet angle<sup>30</sup>. Dans une veine similaire, des recherches modernes ont traité Éros comme une figure pédagogique, ou encore cosmique et cosmétique<sup>31</sup>. Ces aspects de l'étude apparaissent d'ailleurs dans des chapitres de l'ouvrage de C. Calame : les contributions modernes à la recherche sur l'éros prennent aussi en compte celles sur Éros. Elles y servent de complément pour un débat scientifique, et non de base pour la recherche. Ces études sur Éros peuvent aussi partir de la littérature<sup>32</sup>, avec une méthode étudiant la manière dont il est construit et figuré. La plupart d'entre elles favorisent surtout l'utilisation de l'onomastique et de sources archéologiques et iconographiques. Ces dernières sont traitées par un premier grand ouvrage de J. Boardman et E. La Rocca en 1975, *Éros in Greece*, portant sur tous types de productions. Le suivent de nombreuses autres études iconographiques<sup>33</sup>, dans lesquelles on retient surtout l'ouvrage d'H. Cassimatis, *Éros dans la céramique à figures rouges italiote. Essai d'interprétation iconographique et iconologique*<sup>34</sup>. Il porte sur Éros dans les images de la céramique d'Italie du Sud, et propose pour chaque grand site de production de la péninsule un petit corpus. Elle y démontre une différence de figuration, donc de manière de penser Éros, entre les productions italiotes et les productions de Grèce continentale. De plus, une aussi large étude permet la comparaison entre les tendances qui apparaissent dans les zones de productions, par comparaison. Ce mémoire s'ancre ainsi dans sa suite, tout en déconstruisant l'idée

---

24 CARSON, 1986

25 SANDERS, 2013

26 SCANLON, 2002

27 SUAREZ DE LA TORRE, 2021

28 CALAME, 2009

29 CACIAGLI *et al.*, 2017

30 VERNANT, 1988

31 COLANGELO, 2020

32 PELLIZER, 2019

33 Parmi les plus importantes : PELLEGRINI, 2009 ; LISSARRAGUE 2011

34 CASSIMATIS, 2014

d'un Éros italiote afin de mettre en avant les différences entre les productions. Avec un corpus plus large dont nous nous servons comme base et non d'illustration à l'étude d'Éros, concernant dans ce mémoire la Lucanie et la Campanie, et l'an passé, Paestum, il est possible de l'aborder en tant que dieu. Alors, il est possible de voir la manière dont il était pensé dans une zone géographique définie, à travers l'iconographie des céramiques peintes. Les recherches de H. Cassimatis créent ainsi une importante base à ce travail, notamment en rendant indéniable le fait que l'Éros grec n'est pas celui présent sur les images d'Italie du Sud.

Dans ce mémoire comme dans celui de première année de Master, les corpus de vases italiotes d'A. D. Trendall ont été une source indispensable, servant à rassembler un corpus et identifier les styles, datations et lieux de conservation des vases présentés. En effet, A. D. Trendall est l'auteur des corpus de vases italiotes, lucaniens, campaniens, apuliens, paestans et sicéliotes<sup>35</sup>. Il a rassemblé dans ces ouvrages la grande majorité des vases connus, en se déplaçant en musée et chez des particuliers, ce qui rend son travail indispensable à toute recherche sur la céramique italiote. *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily (LCS)*, paru en 1967, et ses trois suppléments, publiés respectivement en 1970 (*LCS Suppl. I*), 1973 (*LCS Suppl. II*) et 1983 (*LCS Suppl. III*), répertorient en effet tous les vases de notre corpus. Ses travaux héritent de ceux J. Beazley, eux-mêmes héritiers de ceux de E. Gerhard et O. Jahn, pères de l'archéologie du XIXe siècle. Ce sont eux qui ont commencé à cataloguer les céramiques italiotes, en prenant en compte les signatures, les ateliers, les typologies, et les datations, en admettant que les images de vases sont des représentations symboliques, et non réelles, de la société grecque. À l'après-guerre, avec la multiplication des fouilles et l'amélioration des techniques de fouilles, J. Beazley poursuit et pousse ce travail afin de créer des corpus de vases attiques à figures noires et rouges<sup>36</sup>, marqueurs au sein de la vague des études attributionnistes des années 1960<sup>37</sup>. Elles apportent de la précision et de la consistance dans les données géographiques et stratigraphiques des artefacts : le vase est plus qu'un objet scientifique comme il l'a été au XVIIIe siècle, il devient également un objet archéologique.

Les études contemporaines se placent comme « post-Trendall »<sup>38</sup>, et se concentrent sur la précision voire la correction des attributions stylistiques faites par A. D. Trendall. Les historiens de l'art de ce mouvement, à l'instar de M. Denoyelle et M. Scapin<sup>39</sup>, ont également pour objectif de restituer les contextes archéologiques perdus de nombreux vases présentés par A. D. Trendall. De

35 TRENDALL, 1967 ; TRENDALL, 1987

36 BEAZLEY, John Davidson. *Attic Black-figure Vase-painters*. 1956 [1978] ; BEAZLEY, John Davidson. *Attic Red-figure Vase-painters*. 1925 [1963]

37 Les corpus de A. D. Trendall et de Beazley apportent une orientation précise, privilégiant l'approche de la personnalité artistique, en isolant des mains et des ateliers.

38 DENOYELLE, POUZADOUX, SILVESTRELLI, 2018

39 SCAPIN, 2016

plus, les travaux stylistiques continuent en intégrant désormais en même temps tant les données archéologiques, les spécificités régionales et l'histoire culturelle des différents peuples de Grande-Grèce, notamment au sein des recherches de M. Denoyelle<sup>40</sup>. En effet, ses travaux ont pu non seulement permettre d'approfondir et de corriger ceux de A. D. Trendall, notant par exemple plus que la spécificité de l'imagerie des céramiques des ateliers de Paestum, mais bien la nature de ces spécificités – codes de représentations, personnages, gestuelle et objets et récurrents<sup>41</sup> ; ils soulignent également la « valeur symbolique » des céramiques italiotes « dans leur ensemble », en tant qu'objets pouvant révéler une imagerie « porteuse de profonds changements figuratifs dus en grande partie à la multiplicité des influences qui la parcourent, grecques et italiotes »<sup>42</sup>. Ainsi, M. Denoyelle montre bien à quel point les vases italiotes sont des objets archéologiques dont l'étude stylistique révèle des données économiques, sociales et rituelles particulières à l'Italie du Sud pré-romaine.

Ainsi, en tant qu'objet archéologique et culturel, il ne fait pas de doute sur le fait que le vase est un objet culturel et anthropologique à part entière. C'est ce qu'appuie l'étude de C. Bérard sur l'imagerie des passages chthoniens<sup>43</sup>, et son travail avec l'École de Lausanne sur la désacralisation des céramiques, replacées dans le cadre de leur utilisation quotidienne, fondent une nouvelle manière d'appréhender l'étude de la vaisselle grecque. Y est proposée une lecture sémiologique des images, ainsi appréhendée par des « unités formelles minimales »<sup>44</sup>. Ces dernières désignent les différents signes pouvant apparaître sur une image vasculaire grecque. Seuls, ils n'apportent que peu d'informations, mais ils s'assemblent pour donner un combinatoire, alors porteur de sens<sup>45</sup>. C. Bérard l'appelle syntagme. Cette méthode, formellement appelée sémiologiste, mais aujourd'hui connue sous le nom de formaliste<sup>46</sup>, est expliquée dans l'article manifeste *Iconographie-Iconologie-Iconologique* en 1983<sup>47</sup>, puis l'année suivante, dans l'ouvrage collectif *La cité des images : religion et société en Grèce ancienne*<sup>48</sup> aux côtés de l'historien de l'art F. Lissarrague et du philosophe J.-P. Vernant, de l'École de Paris. Il marque durablement la communauté scientifique dans le domaine de l'iconographie antique. Ces travaux cruciaux incarnent en effet la naissance de l'étude iconographique et iconologique des images grecques, et lancent un courant de lecture anthropologique des images. Il évolue et se développe au sein de l'École de Paris, sous la figure de

---

40 DENOYELLE et IOZZO, 2009 ; DENOYELLE, 2011

41 DENOYELLE, 2011

42 *Ibid.*, p. 16

43 BERARD, 1974

44 BERARD et al. 1984, p. 23

45 *Ibid.*, p. 22

46 BERARD, 2018, p. 9

47 BERARD, 1983

48 BERARD et al. 1984

F. Lissarrague, qui place l'image comme une construction mentale, produite par un regard sélectif des Grecs, et en donne une lecture sociologique et anthropologique. En effet, il montre que l'observation de l'iconographie vasculaire est cruciale dans des études anthropologiques sur les anciens Grecs, qui utilisaient la vaisselle pour représenter leurs mythes et leurs préoccupations, religieuses, sociales, politiques, et eschatologiques, mais aussi pour se « donne[r ...] en spectacle et met[tre] en scène [leur] propre imaginaire <sup>49</sup>, à l'échelle de la cité. Il utilise pour ses interprétations une méthode d'analyse fondée sur la sérialité par petits groupes, pour voir les règles de construction, de fonctionnement, et d'articulation des images, plutôt que de larges corpus sur un thème. Tout comme dans la méthode de Claude Bérard, ces corpus servent à relever les combinaisons de signes, et leurs récurrences, non pas à illustrer un thème. Les méthodes de l'École de Paris sont utilisées dans ce travail, qui part d'un large corpus sur Éros mais le découpera en séries raisonnées. La vision des céramiques figurées comme un réel « univers d'images » est partagée par bien d'autres chercheurs, y compris T. Hölscher, qui souligne à quel point elles sont riches de sens, et sont d'un intérêt scientifique allant bien au-delà d'une dimension illustrative<sup>50</sup>.

Ces images sont ainsi étudiées dans leurs « trois dimensions », c'est-à-dire à travers trois approches – la prise en compte du support, de l'image, « son lexique iconique et ses syntaxes visuelles », et de ses dialogues, notamment avec les spectateurs<sup>51</sup>. Cette prise en compte, tant de la matérialité du support des céramiques que de leur qualité de document anthropologique, fait d'elles dans la recherche actuelle des sources documentaires à part entière, complémentaires aux sources littéraires. Leur place dans le cadre des recherches sur l'Italie pré-romaine est ainsi non négligeable, puisqu'il s'agit d'un temps et d'une zone géographique où les sources littéraires primaires peuvent se faire rares, voire complètement muettes. L'étude des images italiotes vasculaires, mais aussi peintes et sculptées, est ainsi primordiale au sein de ce champ d'études dynamique, porté par des recherches pluridisciplinaires autour de l'archéologie funéraire<sup>52</sup>, de l'artisanat de l'argile<sup>53</sup>, et des échanges entre les régions de la péninsule, ainsi que les colonies grecques, les zones étrusques et les zones italiotes<sup>54</sup>. L'angle anthropologique est partagé par la majorité de ces approches, qui visent avant tout à apporter un éclairage sur les préoccupations et la vie des différentes zones de

---

49 LISSARRAGUE, *in* BERARD et al. 1984, p. 17

50 HÖLSCHER, 2015, p. 115

51 JACQUET-RIMASSA, 2022, p. 71

52 ATTIA et al., 2017 ; F. BIEVRE-PERRIN, 2023

53 DENOYELLE, POUZADOUX, SILVESTRELLI, 2018 ; mais cette préoccupation scientifique importante est aussi illustrée par l'organisation par A. Esposito du colloque « Itinérances des artisans potiers et pratiques inter-artisanales en Italie centro-méridionale (VIIIe-VIe s. av. J.-C.). Tradition, innovation et contacts techno-culturels » du Centre Jean Bérard, le 17 septembre 2021, qui portait sur les contacts et transferts techno-culturels dans les traditions potières de l'Italie pré-romaine, y compris les mouvements d'artisans grecs et les échanges entre traditions potières grecques, étrusques et italiotes. Les recherches sur les terres cuites italiotes ne sont pas en reste non plus, comme le montrent bien les travaux de E. BILBAO-ZUBIRI.

54 DENOYELLE, 1993 ; 2013

peuplement d'Italie du Sud avant la conquête romaine. L'étude des images italiotes et étrusques, de par leur portée anthropologique donc, est ainsi une part fondamentale de ces travaux. En effet, nombreux sont les jeunes chercheurs qui portent un intérêt sur ce sujet, comme a pu le montrer le colloque « Images et usages. Troisième rencontre des jeunes chercheurs sur l'Italie Pré-romaine » tenu les 3 et 4 avril 2024 à l'université de Tours, organisé par M. Enriquez de Salamanca Alcon, F. Lerosier et C. Morin ; l'image y a été étudiée autour de six axes, portant – entre autres – sur leur production et leurs liens avec la ritualité et l'identité. Ce colloque a néanmoins pu rappeler que les travaux théoriques purs autour des images de l'Italie pré-romaine restent, malgré tout, peu nombreux, du moins par rapport à la taille des corpus et à la diversité des données à disposition.

Les recherches d'H. Cassimatis sur les vases italiotes, s'inscrivent dans ce pan des travaux sur l'Italie pré-romaine. Elle relève l'intérêt essentiel de noter tous les combinatoires de signes de ces images, issues d'une production qu'elle qualifie comme étant « de masse », dans un article éponyme<sup>55</sup>. Elle montre que leurs images sont issues de formules iconographiques réutilisables, mais se distinguent les unes des autres par des objets tenus, des positions de personnages, et autres détails à ne pas ignorer, dont elle appuie l'importance. Ces « formules iconiques » apparaissent dans l'imagerie italiote, sans qu'elle se plie pour autant à des « cadres strictement limités » dans la création des séries, souvent perméables<sup>56</sup>. L'image est pour elle, et à raison, un « témoignage sur la société et la mentalité de la culture qui les produit, un témoignage qui, cependant, reste toujours incomplet et biaisé »<sup>57</sup>, restant de fait dans la lignée de l'École de Paris. Étudier les images vasculaires italiotes, à la manière de H. Cassimatis, revient alors à entrevoir des aspects cruciaux, mais lacunaires, de croyances, cultes et modes de vie des peuples de Grande Grèce. En effet, H. Cassimatis a bien établi que les représentations figurées qui illustrent les céramiques de ces ateliers ont un langage particulier, qui s'adresse à des cultures spécifiques et requiert un socle culturel commun pour être comprises<sup>58</sup>. En cela, elles se démarquent des images de Grèce continentale, qui étaient en partie destinées à l'exportation : les images italiotes sont en effet destinées à un public local. Ce public, étant celui d'Italie du Sud, est cependant issu de cultures et origines variées, non pas seulement grecques, soulevant alors l'idée d'une influence italique plus ou moins importante sur ces images<sup>59</sup>. Il n'est alors pas toujours possible d'expliquer certains signes par des comparaisons avec les productions de Grèce continentale : l'imagerie vasculaire italiote a ses propres codes. C. Aellen établit également que les images italiotes sont peuplées de Personnifications, qui détiennent la clé des interprétations de scènes, en tant que formes qui « enrichissent le noyau de la narration

---

55 CASSIMATIS, 2004

56 CASSIMATIS, 2012, p. 58

57 CASSIMATIS, 1993

58 CASSIMATIS, 2003, p. 43

59 CASSIMATIS, 1995, p. 1091

[...] permettent de souligner le message du mythe et de faire comprendre ce qui est essentiel dans l'image »<sup>60</sup>. Ces Personnifications sont définies par le chercheur comme des figures mythologiques à généalogie, ayant « une vie propre, [pouvant] être considérées comme des divinités, ou semi-divinités [...] elles] s'intégrèrent ainsi dans tout le système mythico-religieux qui caractérise le cosmos grec et qui lui donne sa cohérence », dont l'aspect abstrait est complémentaire à l'aspect divin, tout comme l'aspect profane est complémentaire à l'aspect religieux<sup>61</sup>. Elles évoluent ainsi dans un « langage ambivalent », comportant quasiment toujours un « niveau narratif » associé à un « niveau funéraire » - les céramiques italiotes sont, en effet, « essentiellement funéraires »<sup>62</sup>. Notons cependant que, au sein de son étude, les figures ailées masculines ont été presque entièrement laissées de côté, nommées tantôt Éros, Pothos, Himéros tantôt génie ailé, sans pour autant que les raisons motivant le choix du vocabulaire utilisé pour les désigner soient données clairement. Lorsque Éros est nommé, il l'est sans que ce choix ne semble parfaitement expliqué<sup>63</sup>, sinon, les études ont tendance à esquiver le point épineux des figures masculines ailées de la céramique italiote, impossible pourtant à ignorer de par leur popularité en imagerie, mais dont l'étude nécessiterait un travail dédié au thème plus qu'un paragraphe au sein d'un ouvrage, tant elle paraît complexe.

Ainsi, alors que les habitants d'Italie du Sud pré-romaine n'ont pas laissé derrière eux de textes permettant d'appréhender à travers leurs propres mots leurs cultes et modes de vie, les images qui les reflètent nous laissent face à « un monde de préoccupations gouverné par des modes de pensées qui demeurent impénétrables tout en se prêtant néanmoins à l'investigation »<sup>64</sup>. Certains combinatoires de signes sont alors possible à relever, tout en en notant leur récurrence ou leur rareté, mais il n'est pas toujours possible de les expliquer.

Toutes ces recherches sur l'iconographie italiote témoignent de la richesse de ce champ d'étude. De fait, il est crucial de permettre à tous les types de publics de pouvoir s'y intéresser, y compris en dehors du cadre scientifique. La démocratisation des savoirs liés à ces images est en effet cruciale, car elles sont encore bien souvent mal connues du grand public. La manière dont la popularité des céramiques grecques peut avoir tendance à éclipser les céramiques italiotes, y

---

60 AELLEN, 1994, p. 19

61 *Ibid.*, p. 13

62 *Ibid.*, p. 15

63 C'est l'un des points que l'on pourrait reprocher à la monographie de H. Cassimatis (CASSIMATIS, 2014), qui prend ce point qu'elle discutait pourtant elle-même par le passé (CASSIMATIS, 1993, p. 142) comme un acquis. Bien que nous nous appuyons sur ses conclusions, qui semblent parfaitement raisonnables et argumentées scientifiquement de manière à ce qu'une certaine unité dans la figure « Éros » italiote ne soit pas à remettre en question, ce point n'est pas réellement concerné par la monographie, qui a plutôt pour but de montrer que ces figures sont régionales et bien différentes de l'Éros des productions de Grèce continentale.

64 CASSIMATIS, 2012, p. 57

compris dans les musées, participe malheureusement à leur impopularité hors des milieux scientifiques. Que des expositions viennent les mettre en valeur et expliciter leurs enjeux sociétaux et iconographiques aux publics est, ainsi, primordial. Cela a été l'un des intérêts de l'exposition temporaire « PAESTUM : Stad van godinnen » [Paestum : cité des déesses] qui s'est tenue entre avril et août 2024 au Rijksmuseum van Oudheden, le musée archéologique national des Pays-Bas, à Leyde. Elle a permis de mettre en avant tous types de productions italiotes – céramiques, petite plastique, architecture, peintures – et leurs originalités. Cette exposition a, de manière plus générale, également présenté avec succès autant les spécificités locales et non-grecques des productions et de la vie et de la mort à Paestum, que leur ancrage dans des rituels à des déesses – Héra, Aphrodite, et, rapidement, Déméter. On ne peut cependant que regretter que, bien que certaines parties de l'exposition aient été tout de même consacrées à des thématiques plus masculines (on pense aux vitrines sur l'armement italique, et à celles dédiées aux banquets et au théâtre de Dionysos), aucune n'ait mis en avant Éros et ses multiplicités. Le petit dieu s'invitait dans presque chaque vitrine, mais n'était le sujet d'aucune : on l'a vu, ce problème est loin d'être exclusivement celui de l'exposition du Rijksmuseum van Oudheden. Dans la suite des travaux de H. Cassimatis, nous proposons ainsi de consacrer une étude à l'Éros de la céramique italiate, afin de continuer de rappeler à quel point ce sujet précis, aussi riche que complexe, mérite qu'on lui consacre ses propres études.

Ce mémoire s'inscrit ainsi dans la continuité de la méthode d'étude iconographique des images grecques admise à ce jour, en choisissant comme zone d'étude la Grande Grèce. Cette dernière est la plus dynamique dans la recherche moderne, puisqu'elle avait longtemps été délaissée par les travaux, centrés sur les cités grecques – surtout Athènes. Les productions suivent à priori les mêmes règles et techniques d'atelier que la vaisselle grecque continentale, mais les images qui y sont peintes, elles, sont bien différentes. Elles suivent d'autres schémas iconographiques, qui répondent aux goûts d'une autre société, italiate. L'Italie du Sud grecque est aussi appelée Grande Grèce, car elle était connue sous le nom de *Mégale Hellas* chez les anciens Grecs. Elle comprend la Sicile, et l'actuelle Italie continentale du Sud. Pendant l'Antiquité grecque, elle est un territoire hellène à part entière, issu de la première vague de colonisations archaïques, entre 770 et 675 avant notre ère, où des groupes d'hommes en majorité Chalcidiens, Mégariens et Corinthiens s'y sont installés<sup>65</sup>, bien que des groupes en provenance du Péloponnèse et des îles de Rhodes et de Crète, entre autres, y aient aussi fondé des colonies dès la fin du VIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère<sup>66</sup>. Cette vague de colonisation est poussée par la *sténochoria* constante de l'époque archaïque, donnant l'appropriation de nouvelles terres agricoles comme nécessité, mais aussi des conflits familiaux et

65 AMOURETTI, RUZE, 2003 [2017], p. 73

66 *Ibid*, p. 74

politiques dans les cités de Grèce continentale, et des préoccupations commerciales<sup>67</sup>. Les cités, autonomes de leur métropole, recréent pourtant leur modèle géographique et institutionnel, tout en l'améliorant, par la répartition plus égalitaire des nouvelles terres entre les colons par exemple<sup>68</sup>, faisant d'elles des « projection[s] idéalisée[s] de la cité grecque »<sup>69</sup>, non pas des cités en rupture avec leur métropole, ni leurs imitations pour autant. Cette notion est d'un grand intérêt, car elle peut être projetée sur la manière de lire les images vasculaires italiotes – des images qui ne sont ni en rupture, ni de l'imitation, par rapport à celles produites par les ateliers continentaux.

Ces cités et leurs citoyens sont en contact avec les peuples indigènes des territoires, dits Italiques. En effet, les peuples italiques peuvent cohabiter avec les Grecs dans certaines colonies, notamment lorsqu'elles s'installent sur des terres vierges, ou créent des liens commerciaux, favorisant ainsi la cohabitation, voire les échanges culturels entre Grecs et autochtones italiques. On note une tendance à l'hellénisation de ces peuples. Lorsqu'elle n'est pas une conséquence de l'asservissement des indigènes, elle peut pousser à une amicalité. C'est le cas chez les Sicules, peuples des monts Héréens, qui commencent par adopter les goûts artistiques grecs, puis leur manière de représenter les dieux, leur langue, et enfin, leurs rites funéraires<sup>70</sup>. Il est ici intéressant de voir que l'hellénisation commence par un partage des goûts artistiques, montrant le lien qu'entretiennent les arts et artisanats avec les sociétés et leurs évolutions. Néanmoins, la plupart des colonies grecques cherchent à s'approprier des terres déjà occupées et travaillées par les peuples indigènes italiques, créant ainsi des tensions. L'Italie du Sud pré-romaine est alors un territoire aux dynamiques complexes entre les nombreux peuples autochtones, les Étrusques installés dans la zone, et les Grecs au sein de leurs colonies.

Notons néanmoins que les régions tracées par A. D. Trendall afin de diviser le territoire de la péninsule forment des régions académiques, créées à partir des données fournies par l'étude stylistiques des céramiques : la Lucanie et la Campanie, étudiées au sein de ce mémoire, ne sont en effet pas des régions historiques. Toutes deux sur la côte Ouest de la péninsule italique, elles appartiennent pourtant à des zones différentes de la région. En effet, H. Cassimatis propose d'envisager les régions d'Italie du Sud au sein d'ensembles traduisant les interactions et les influences entre les zones, et sépare ainsi la péninsule entre le groupe Lucanie-Apulie – deux zones qui, il est vrai, échangent beaucoup de céramiques, notamment à destination funéraire<sup>71</sup> – et le groupe Campanie-Paestum-Sicile<sup>72</sup>. Il est vrai que le découpage de régions au sein de la péninsule semble indispensable, d'autant plus qu'il traduit une réalité historique qui s'observe dans l'étude

67 *Ibid*, p. 75-76

68 *Ibid*, p. 76

69 CLAVA-LEVÊQUE, LEVÊQUE, 1970, p. 185

70 VALLET, 1962, p. 51

71 LE BARS-TORSI, p. 31-41, in ATTIA et. al., 2017

72 CASSIMATIS, 2003, p. 43

des images des céramiques. Cependant, sa nature approximative, tant au niveau du tracé de frontières fixes qu'au niveau des tendances à harmoniser les identités groupes, notamment indigènes, au sein de ces régions académiques, posent problème. La solution d'H. Cassimatis permet ainsi de se détacher d'une régionalisation trop stricte du territoire basée seulement sur la céramique, et de mieux soulever ses dynamiques géographiques, sans pour autant laisser de côté les conclusions d'A. D. Trendall, qui traduisent tout de même une réalité peut-être pas identitaire ou historique, mais bien archéologique.

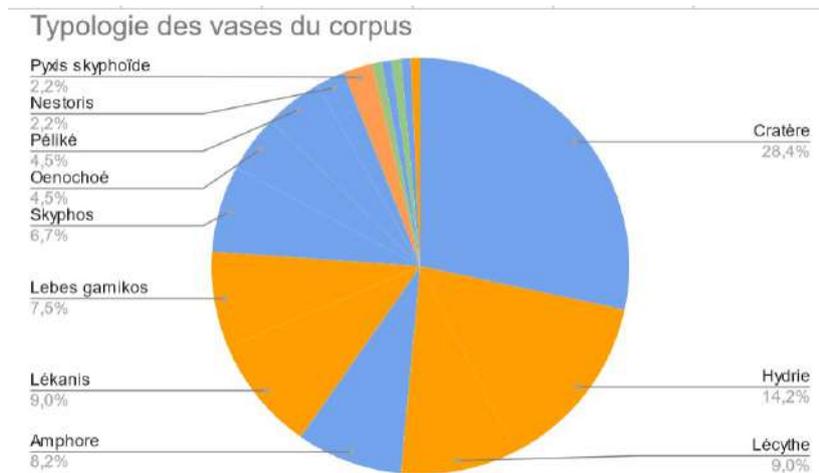
Au regard de ces considérations, étudier la présence d'Éros dans les céramiques de productions lucanienne et campanienne semble avoir plusieurs enjeux importants dans la lecture de potentiels échanges culturels dans deux zones proches géographiquement, mais séparées culturellement par H. Cassimatis – d'autant plus si ces nouvelles données sont mises en regard avec celles apportées par notre étude sur ce même sujet dans la production paestane, dans le cadre du mémoire de première année de Master. Pour ce faire, un corpus a été constitué à partir des vases rassemblés et commentés par A. D. Trendall dans *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily (LCS)* et ses suppléments<sup>73</sup>. Il a également été enrichi par des données et des illustrations de vases provenant des bases de données en ligne du Musée du Louvre, du British Museum, et du Rijksmuseum van Oudheden de Leyde. Ainsi, il se compose de cent-trente-quatre vases, quarante-cinq de production lucanienne et quatre-vingt-neuf de production campanienne. Tous présentent Éros sur au moins une face, dont l'illustration a pu être utilisée. En effet, tous les vases où le dieu apparaît, mais dont nous n'aurions pas pu fournir d'image, ont été exclus du corpus : l'étude iconographique et iconologique nécessite de voir le vase – sa forme, son image, et la manière dont ces deux données interagissent – pour pouvoir l'utiliser et le placer au sein de séries raisonnées.

Les vases de ce corpus sont majoritairement de typologie masculine<sup>74</sup>, contrairement à ce que l'on avait pu observer au sein du corpus paestan, où la majeure partie d'entre eux était de typologie féminine. La forme la plus courante est celle du cratère, présente en tout trente-huit fois dans le corpus.

---

73 TRENDALL, 1967 ; 1970 ; 1973 ; 1983

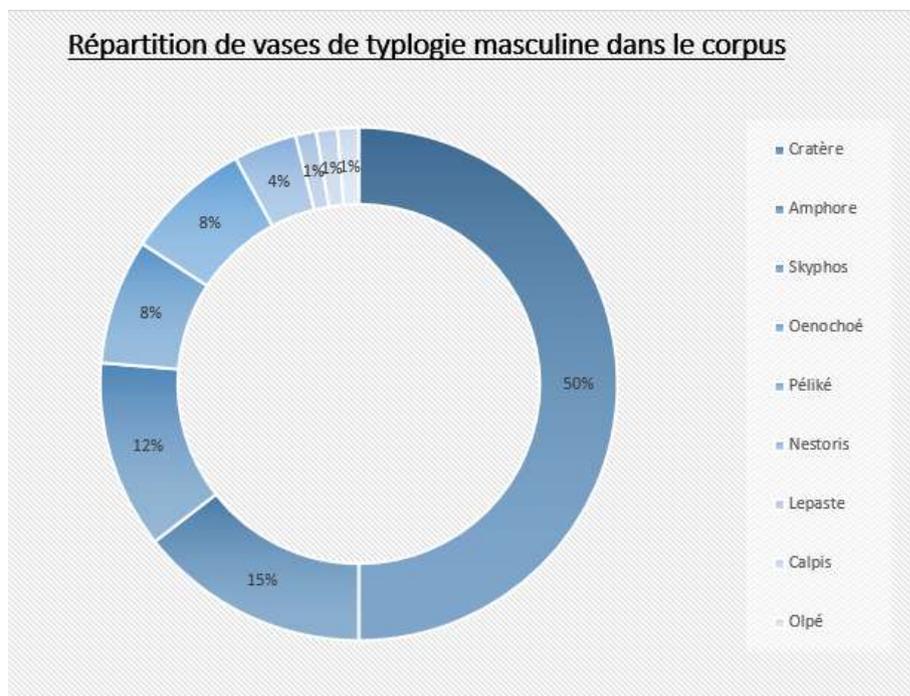
74 En bleu sur la Fig. 3



*Fig. annexe 2 : Répartition des formes de vases du corpus (orange= typologie féminine, bleu= typologie masculine, vert= guttus et situle)*

Type de vase	Nombre de vases
Cratère	38
Hydrie	19
Lécythe	12
Amphore	11
Lékanis	12
Lebes gamikos	10
Skyphos	9
Oenochoé	6
Péliké	6
Nestoris	3
Pyxis skyphoïde	3
Guttus	1
Lepaste	1
Situle	1
Calpis	1
Olpé	1

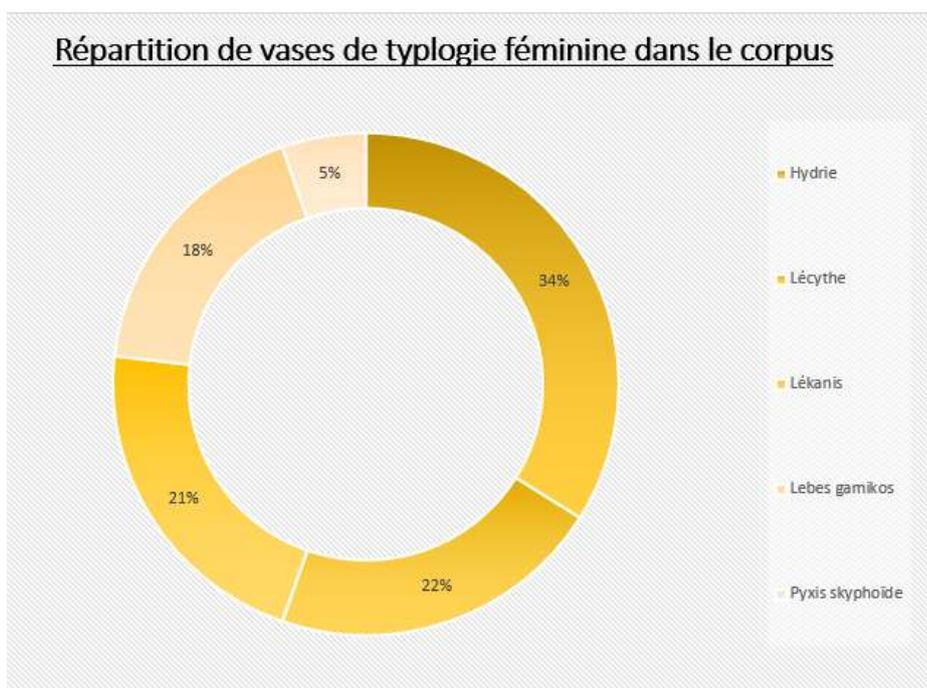
*Fig. annexe 3 : Répartition des formes de vases du corpus.*



*Fig. annexe 4 : Répartition des vases de typologie masculine dans le corpus. Majorité absolue de cratères, vases de banquets servant au mélange, mais, néanmoins, une grande diversité de formes.*

Les vases masculins (Fig. annexe 4) ont des formes renvoyant à la manipulation du vin, qui leur suppose une utilisation dans le cadre des banquets, lieux privilégiés des échanges de convivialité entre les citoyens grecs. Le cratère est le vase qui illustre le mieux cette idée : il est le vase central des banquets, et le vin y est mélangé à l'eau afin de devenir une boisson civilisée et civilisatrice, apte à la consommation des mortels. La nestoris est une variante lucanienne de la forme du cratère, et partage le même rôle. Les vases comme l'amphore, le lepaste, la péliké, l'olpé et l'oenoché servent à contenir et à manipuler le vin pur, et le skyphos, à le boire une fois mélangé à l'eau, lors de banquets.

Le nombre de formes féminines (Fig. annexe 5) de vases trouvées au sein du corpus reste non négligeable, avec notamment dix-neuf hydries et une calpis – variante de la première – qui sont des vases à trois anses servant à porter l’eau. En somme, ces vases de typologie féminine sont généralement d’usage domestique, pouvant contenir des parfums pour les lécythes, les bouteilles, et les alabastres<sup>75</sup>, et des onguents pour les pyxis. Les lebetes gamikoi quant à eux sont des vases de mariage, pouvant bien souvent être pensés en lien avec la mort en Italie du Sud<sup>76</sup>, et ils peuvent contenir de l’eau lustrale.



*Fig. annexe 5 : Répartition des vases de typologie féminine dans le corpus. Diversité des formes mains importante que pour les vases de typologie masculine.*

Nous avons placé le guttus et la situle en dehors de ces catégories, car leurs rôles sont moins associés à des activités genrées. En effet, l’anneau guttus pourrait être lié au monde rituel des parfums et des offrandes d’huiles, qu’il sert à distribuer « goutte à goutte », mais il a également été retrouvé en contexte funéraire, associé à des enfants et des nouveaux-nés, auquel cas il pourrait avoir fait office de biberon<sup>77</sup>. La situle est quant à elle un vase à anse, reprenant la forme de vases en

<sup>75</sup> Les alabastres peuvent également être associés au monde masculin, en particulier sportif. Cependant, l’archéologie paestane a retrouvé des alabastres dans des tombes masculines comme féminines, l’objet ne semble donc pas rattaché à un genre plus qu’à un autre, du moins dans certaines zones d’Italie du Sud. Nous l’avons rangé parmi les vases féminins afin donc de rassembler ensemble les vases à parfum. En effet, nous le verrons mieux dans la suite de ce travail, mais les typologies académiques des vases ne traduisent pas toujours une réelle tendance d’association genrée, du moins pas dans la mort en Italie du Sud.

<sup>76</sup> CASSIMATIS, 1993

<sup>77</sup> DUBOIS, 2011, p. 336

bronze utilisés en Orient, et elle souvent utilisée au sein de cérémonies initiatiques relevant des cultes à mystères.

Ajoutons que certains des vases répertoriés dans le corpus, que leur typologie soit masculine ou féminine, ont été retrouvés dans un contexte funéraire. Ils sont six<sup>78</sup>. Cependant, la céramique italienne étant bien souvent liée à la mort et provenant de tombes, lorsque les contextes funéraires sont connus – ce qui peut s'avérer rare pour des vases connus depuis longtemps – il est bien possible qu'un nombre plus important d'entre eux aient été associés à des contextes funéraires. Les formes atypiques peuvent également suggérer une utilisation funéraire des céramiques.

En l'état, cette répartition efface cependant les distinctions entre les deux productions de notre étude, qui pourtant recherche leur dialogue et non leur assimilation. Précisons alors ces données générales sur les typologies du corpus par des données régionalisées, qui déjà notent des différences notables entre les deux productions<sup>79</sup>. Les quatre-vingt-neuf vases de production campanienne sont en effet en majorité de typologie féminine, bien que la stricte majorité de ces vases soient des cratères, vases de banquet, au nombre de vingt-et-un. Dans cette production, nous notons également que les amphores du corpus sont toujours des amphores à col, qui peuvent avoir un caractère féminin, notamment dans le monde funéraire ; là où les amphores lucaniennes sont toujours des amphores panathénaïques<sup>80</sup>. Les quarante-cinq vases lucaniens du corpus sont quant à eux de typologie masculine, dans une stricte majorité des cas. Nous pourrions ajouter que certaines formes de vaisselle ne sont présentes que dans l'une des deux régions, comme les hydries, par exemple. Elles constituent le deuxième type de vase le plus présent au sein de ce corpus d'images campaniennes, mais en sont totalement absentes en ce qui concerne les images lucaniennes du corpus. Plus généralement, on notera que plusieurs des formes de céramiques présentes dans le corpus ont une popularité variable selon qu'on prenne les images d'Éros dans les ateliers lucaniens ou campaniens<sup>81</sup>. Ces différences pourront être étudiées plus en détail dans le corps de cette étude, en lien avec les images d'Éros et de la perception de ce dieu dans les différents ateliers.

---

78 Fig. 56, Fig. 58, Fig. 74, Fig. 76, Fig. 122, Fig. 123

79 Voir Fig. 4 et Fig. 5, sur la page suivante

80 Voir Fig. 6, sur la page suivante. Nous reviendrons sur la présence du type de l'amphore panathénaïque en Lucanie comme support d'images d'Éros dans le corps de ce travail.

81 Voir Fig. 7

Type de vase	Nombre de vases campaniens
Cratère	21
Hydrie	17
Lécythe	6
Amphore	5
Lékanis	12
Lebes gamikos	8
Skyphos	3
Oenochoé	4
Pêliké	6
Pyxis skyphoïde	3
Lepaste	1
Situle	1
Calpis	1
Olpé	1

*Fig. annexe 6 : Répartition des formes de vases campaniens du corpus.*

Type de vase	Nombre de vases lucaniens
Cratère	17
Lécythe	6
Amphore	6
Skyphos	6
Nestoris	3
Pêliké	2
Hydrie	2
Lebes gamikos	2
Guttus	1

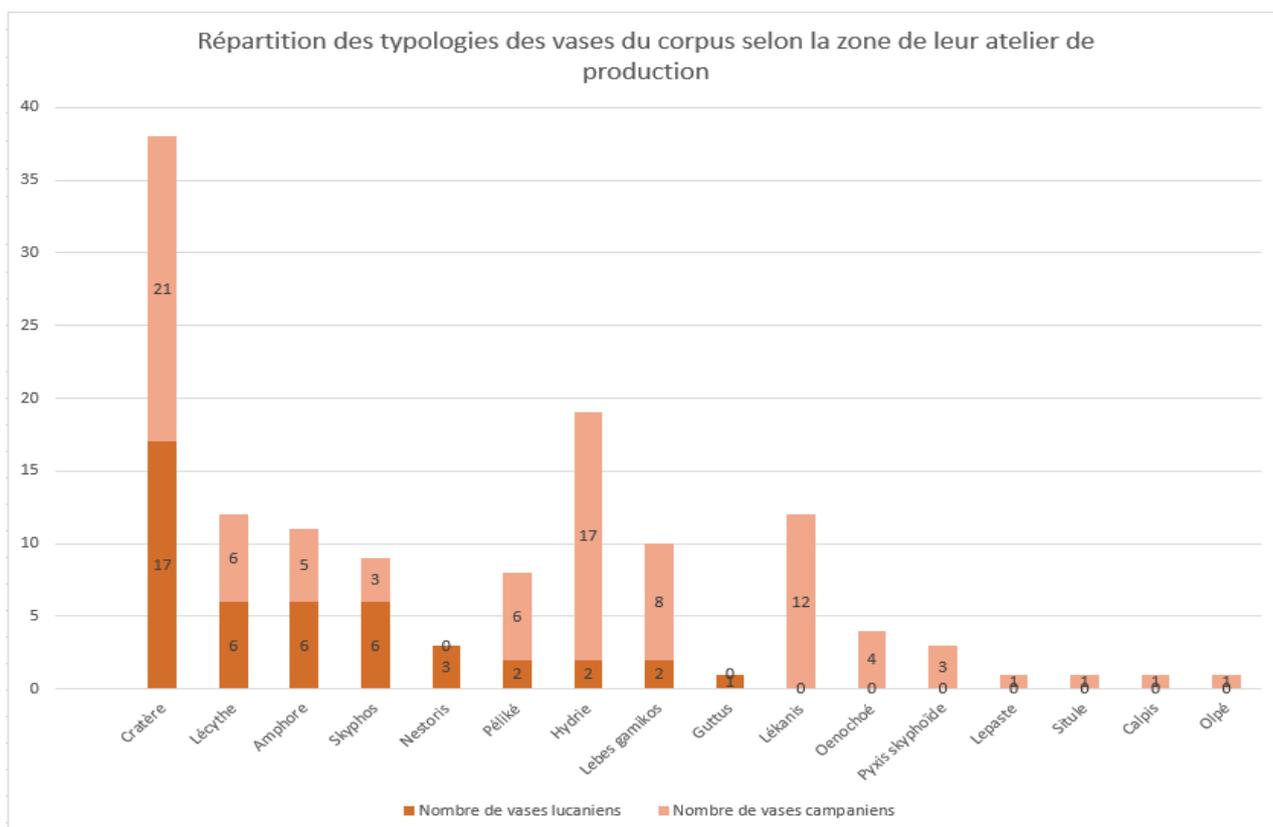
*Fig. annexe 7 : Répartition des formes de vases lucaniens du corpus.*

Type de cratère	Nombre et atelier de provenance
En cloche	26 (11 Lucanie/ 15 Campanie)
En calice	7 (1 Lucanie/ 6 Campanie)
A colonnette	1 (Lucanie)

Type de lécythe	Nombre et atelier de provenance
Normal	2 (Lucanie)
Aryballisque	10 (4 Lucanie/ 6 Campanie)

Type d'amphore	Nombre et atelier de provenance
A col	5 (Campanie)
Panathénaique	6 (Lucanie)

*Fig. annexe 8 : Précision sur les typologies des cratères, des lécythes et des amphores du corpus.*



*Fig. annexe 9 : Répartition des typologies des vases du corpus selon leurs ateliers de production.*

À la lumière des contributions à l'étude de l'iconographie vasculaire italienne et de l'importance d'une étude anthropologique mais également iconographique des données archéologiques de la péninsule, proposer une étude autour de la figure d'Éros sur les céramiques d'ateliers lucaniens et campaniens semble pertinent. Observer ce personnage sur-représenté dans la production vasculaire offre l'opportunité de s'approcher de la vie quotidienne, des pratiques funéraires et rituelles des anciens Grecs d'Italie du Sud, de leurs échanges culturels avec les autres peuples d'Italie pré-romaine et de tenter d'appréhender leur manière de penser certaines divinités. De plus, cette étude propose de *re-regarder* et proposer des pistes interprétatives pour mieux comprendre la nature de ces figures ailées et l'importance d'Éros dans les images vasculaires italiotes.

Plusieurs questions sont en effet soulevées par ce sujet. Tout d'abord, en ce qui concerne les représentations mêmes d'Éros : comment Éros est-il représenté, et de qui se trouve-t-il accompagné ? Quels objets apparaissent dans le champ, quels objets sont manipulés ? Quels types de scènes se démarquent ? Une fois ces caractéristiques cruciales identifiées, des questions sur leurs enjeux se posent à partir des images : comment Éros était-il perçu ? À quelles pratiques rituelles était-il associé et dans quels buts, dans quels mondes intervient-il ? Aussi, les cent-trente-quatre images recensées font-elles apparaître un seul et même personnage ailé, ou se distingue-t-il selon les ateliers, selon des temps dans la chronologie ? Des formes et des rôles de la divinité ailée se distinguent-ils dans l'iconographie, selon les régions de production, selon les types de scènes représentées ? Enfin, l'Éros italien n'est, en effet, pas grec, mais alors que vient-il personnifier<sup>82</sup> ? A-t-il une unité au sein des images d'Italie du Sud ? Sa popularité varie-t-elle selon les régions, et si c'est le cas, pour quelles raisons ? Enfin, que nous apprennent ces images d'Éros sur les préoccupations et les rituels des communautés de Lucanie et de Campanie ?

Ce mémoire de recherche aimerait ainsi apporter des éléments de réponse à ces questions, par l'étude d'un corpus conséquent autour de la figure d'Éros, soit tout jeune homme ailé, dans deux zones de production voisines, mais appartenant à des ensembles culturels différents<sup>83</sup>. Elle se donne pour but d'apporter un éclairage sur les images vasculaires de cette divinité, et ce qu'elles traduisent sur les sociétés multiculturelles d'Italie du Sud, rassemblant mœurs et mythes des Grecs, et influences indigènes. Pour ce faire, nous proposerons en premier lieu d'étudier attentivement les cent-trente-quatre images composant notre corpus, afin de faire apparaître les « unités formelles minimales »<sup>84</sup> qui les composent. Ainsi, les caractéristiques physiques, vestimentaires, et de mouvement d'Éros seront relevées en séries thématiques, tout comme les personnages et les objets

---

82 Nous utilisons ici le terme à la manière de C. Aellen, détaché de son premier sens contemporain.

83 CASSIMATIS, 2003, p. 43

84 BERARD et al. 1984, p. 23

qui prennent part aux scènes où il apparaît. Leurs caractéristiques générales et leur fréquence dans les images seront données dans cette première partie de du mémoire. En effet, c'est seulement à partir de cette étude des unités formelles qu'il s'avérera possible de rentrer en imagerie. Dans la deuxième partie de ce travail, il s'agira de proposer des interprétations de l'iconographie lucanienne et campanienne d'Éros, avec pour enjeux une meilleure compréhension de ses significations, à travers la lecture de séquences combinatoires, qui permettra d'identifier les types de scènes où Éros apparaît en image, ses compagnons, et sa place dans les rituels. Enfin, une troisième et dernière partie permettra d'apporter des hypothèses de réflexion sur la – ou plutôt *les* – manière(s) de concevoir Éros dans l'Ouest de Italie du Sud à partir des conclusions apportées par les parties précédentes, ainsi que celles tirées de mon mémoire de première année de Master. Les instabilités, les mouvements et les corps du *daimon* seront alors discutés, en prenant en compte les variations régionales des images d'Éros.

**PREMIÈRE PARTIE :**  
**Étude sémiotique des images**

L'étude du catalogue proposé par cette étude implique tout d'abord d'effectuer un relevé des unités formelles porteuses de sens qui constituent ces images. Leur relevé est crucial pour mieux appréhender les scènes figurées du corpus et, plus tard, leurs enjeux. Les images des céramiques italiotes sont riches en signes, or ils ne peuvent plus être perçus intuitivement de nos jours, car les bases culturelles et idéologiques de ces signes sont aujourd'hui perdues. Un spectateur du XXI<sup>e</sup> siècle ne peut espérer comprendre ces images d'un premier coup d'œil, même lorsqu'elles paraissent épurées ou qu'elles convoquent des éléments isolés qu'il pourrait reconnaître, car elles sont imprégnées d'une culture aujourd'hui disparue. Ceci explique la nécessité d'entrer en imagerie par le relevé et l'étude des unités formelles, et la mise en série des données. La méthode choisie repose alors sur celle de F. Lissarrague. Elle tend à familiariser le spectateur contemporain aux images du catalogue, en lui proposant une « mise en série d'images parallèles [en vue de] l'élaboration progressive d'un mode visuel dont chaque vase est une variante particulière »<sup>85</sup>. Cette méthode de sérialité permettra d'aborder scientifiquement les images et de faire ressortir la richesse des symboles et des représentations de l'imagerie vasculaire paestane dans cette première partie de l'étude. C'est pourquoi elle se concentre sur le relevé des composantes de la figure d'Éros, et de l'image en général – personnages et éléments spatialisateurs. Leur identification permettra d'en proposer une signification, et l'étude de leur récurrence par la mise en série, de donner une idée de leur importance dans l'art lucanien et campanien à partir du corpus. Il ne sera possible d'avancer des interprétations sur la nature des scènes que dans un second temps, une fois les unités formelles isolées et étudiées en tant qu'élément esseulé.

Tout d'abord, les traits qui caractérisent et composent les cent-trente-neuf figurations d'Éros sur les cent trente-trois images du corpus seront examinées ; parmi elles, son apparence, sa parure, son mouvement, et les objets qu'il manipule. Nous nous intéresserons ensuite à l'identification des personnages qui l'accompagnent, puis aux éléments spatialisateurs qui permettent d'ancrer la scène dans un espace qu'ils suggèrent.

Bien que la plupart des vases du corpus comportent deux faces, notons que notre relevé systématique des composantes de l'image ne concerne que les faces de vases où Éros apparaît, puisqu'il est avant tout question de comprendre ses contextes d'intervention. Nous reviendrons néanmoins sur les revers dans la suite de l'étude, puisque certains d'entre eux restent associés à Éros, et présentent des rapprochements souvent intéressants, avec des échanges entre jeunes gens drapés, ou encore des scènes d'ordre dionysiaque.

---

85 F. Lissarrague *in* VEYNE et al., 1998

# Chapitre 1 : Éros

Dans les sources écrites, l'apparence physique d'Éros est donnée par deux types d'épithètes : ceux renvoyant à sa beauté<sup>86</sup>, et ceux renvoyant à ses ailes<sup>87</sup> – on note que ces dernières sont souvent dorées dans la littérature<sup>88</sup>. Peu d'éléments littéraires viennent dresser un portrait physique du dieu, qui est avant toute chose la « personnification du désir et du sentiment amoureux »<sup>89</sup>. Il se reconnaît alors par son action plus que par quelque attribut physique. L'enjeu principal de cette partie est ainsi de rassembler toutes les unités formelles qui caractérisent et s'associent à l'image vasculaire d'Éros en Lucanie et en Campanie, afin de pouvoir travailler sur leurs associations, leurs sens, et leurs caractéristiques régionales dans les parties suivantes de ce mémoire.

Les questions du physique, de la parure et des vêtements, des objets manipulés, et du mouvement d'Éros seront ici étudiées en détail.

## 1. Apparence physique générale

### a. Les traits genrés

#### Éros jeune homme

Éros est dépeint comme un jeune garçon dans la grande majorité des scènes du corpus<sup>90</sup>. En effet il n'a jamais de barbe, ce qui répond est associé à l'iconographie de l'éphèbe, voire de l'enfant lorsqu'il est présenté de taille moins importante que les autres personnages<sup>91</sup>, ou lorsque des

---

86 Sans prendre en compte les *kalos-inscriptions* auxquelles Éros est souvent associé sur la céramique attique, mais pas plus souvent que d'autres personnages. On le retrouve *kallistos*, « le plus beau », chez Hésiode (*Théogonie*, v. 121), mais aussi *ôraios*, « beau, charmant ».

87 Parmi plusieurs exemples, on peut trouver *tanupterugôn*, « aux ailes étendues » (CPI I 171) ; ou encore *pteroenta*, « ailé » (IG II 3 .4 1396)

88 Anacréon, PMG, frg. 379

89 LIMC III-1, p. 850

90 Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3, Fig. 4, Fig. 5, Fig. 6, Fig. 7, Fig. 8, Fig. 9, Fig. 10, Fig. 11, Fig. 12, Fig. 13, Fig. 14, Fig. 15, Fig. 16, Fig. 17, Fig. 19 (deux fois), Fig. 21, Fig. 23, Fig. 24, Fig. 25, Fig. 26, Fig. 27, Fig. 28, Fig. 29, Fig. 30, Fig. 31, Fig. 33, Fig. 34, Fig. 40, Fig. 41, Fig. 42, Fig. 43, Fig. 44, Fig. 46, Fig. 47, Fig. 48, Fig. 49, Fig. 50, Fig. 51, Fig. 52, Fig. 53, Fig. 54 (deux fois), Fig. 55, Fig. 56, Fig. 57, Fig. 58, Fig. 59 (deux fois), Fig. 60, Fig. 61, Fig. 62, Fig. 63, Fig. 64, Fig. 65 (quatre fois), Fig. 68, Fig. 69, Fig. 70, Fig. 71, Fig. 72, Fig. 73, Fig. 75, Fig. 77, Fig. 78, Fig. 79, Fig. 80, Fig. 81, Fig. 82, Fig. 83, Fig. 84, Fig. 85, Fig. 86, Fig. 87, Fig. 88, Fig. 89, Fig. 91, Fig. 92, Fig. 93, Fig. 94, Fig. 95, Fig. 96, Fig. 97, Fig. 98, Fig. 99, Fig. 100, Fig. 101, Fig. 102, Fig. 103, Fig. 104 (deux fois), Fig. 105, Fig. 106, Fig. 107, Fig. 108, Fig. 109, Fig. 111, Fig. 112, Fig. 114, Fig. 115, Fig. 116, Fig. 117, Fig. 118, Fig. 119, Fig. 120, Fig. 121, Fig. 122 (deux fois), Fig. 124, Fig. 125, Fig. 126, Fig. 127, Fig. 128, Fig. 130, Fig. 131

91 Voir la sous-partie suivante, sur les variations de taille d'Éros.

rondeurs enfantines sont marquées, au niveau des bras et du ventre<sup>92</sup>. Étant imberbe, Éros est exclu de l'âge adulte : ainsi il est ainsi toujours « dans la fleur de l'âge »<sup>93</sup>, ce qui fait de lui un dieu éternellement jeune, donc éternellement beau. Son image est alors celle d'un *pais*, jeune garçon éphébique ou pré-éphébique qui n'est pas encore totalement sorti de l'âge des jeux<sup>94</sup>. À cet effet, Éros s'associe parfaitement aux jeux et à la malice associés à la séduction et à l'amour<sup>95</sup> sans que la cruauté dont il peut parfois être responsable n'apparaisse comme une volonté néfaste du dieu, espiègle enfant plutôt que force néfaste. Cette manière de penser Éros tient-elle d'une volonté de traduire la douceur qui va de paire avec la cruelle amertume de son pouvoir, l'amour<sup>96</sup>, ou aurait-elle un lien avec l'identité même et les champs d'action du dieu<sup>97</sup> ?

### Éros androgyne

Dix-huit fois, Éros est représenté avec des traits féminins<sup>98</sup>. Ils se remarquent souvent par l'appui des lignes sur la poitrine, marquée à la manière de seins. Sa taille peut aussi être très fine, et ses hanches plus larges, lui donnant une silhouette féminine. Ces Éros androgynes sont toujours nus, et présentent tous un sexe masculin visible, à la manière du type hermaphrodite. Ces représentations rassemblent en Éros des caractéristiques sexuelles masculine et féminine, le plaçant dans un entre-deux harmonieux du genre.

### b. Des variations de taille

#### De taille inférieure aux autres personnages

Dans cinquante-trois de ses représentations, Éros est plus petit que les personnages des scènes où il intervient<sup>99</sup>. Une telle taille peut traduire son statut de *daimon*, mais aussi de jeune dieu, enfant d'Aphrodite.

---

92 Cela est bien visible sur les Fig. 19, Fig. 31, Fig. 34, Fig. 128, Fig. 131

93 Alcman, *Theognidea* I 275, frg. 58

94 PELLIZER, 2010, p. 125-134

95 DASEN, 2016

96 Sappho, fr. 130 utiliser l'épithète γλυκύπικρον (doux-amer) pour désigner le dieu, confondu avec l'éros. À partir de cette vision du concept et la manière dont l'éros grec semble rattaché au manque, voir A. CARSON, 1986

97 Cette réflexion sera reprise dans la troisième partie de ce travail.

98 Fig. 18, Fig. 32, Fig. 35, Fig. 36, Fig. 37, Fig. 38, Fig. 39, Fig. 45, Fig. 66, Fig. 67, Fig. 73, Fig. 75, Fig. 76, Fig. 110, Fig. 113, Fig. 123, Fig. 129, Fig. 132

99 Fig. 17, Fig. 18, Fig. 19 (une fois), Fig. 21, Fig. 25, Fig. 29, Fig. 31, Fig. 34, Fig. 35, Fig. 39, Fig. 42, Fig. 43, Fig. 46, Fig. 47, Fig. 48, Fig. 49, Fig. 50, Fig. 55, Fig. 59 (une fois), Fig. 62, Fig. 63, Fig. 64, Fig. 65 (quatre fois), Fig. 69, Fig. 83, Fig. 85, Fig. 86, Fig. 90, Fig. 91, Fig. 98, Fig. 100, Fig. 102, Fig. 103, Fig. 104 (une fois), Fig. 107, Fig. 108, Fig. 112, Fig. 119, Fig. 122 (deux fois), Fig. 123, Fig. 124, Fig. 125, Fig. 126, Fig. 127, Fig. 128, Fig. 130, Fig. 131, Fig. 132

## **De taille égale aux autres personnages**

Quarante-et-une scènes figurent un Éros de taille égale aux personnages qui l'entourent<sup>100</sup>. Cela représente plus de la moitié des cent onze scènes où sa taille peut-être comparée à celles de personnages qui l'entourent.

## **De taille supérieure aux autres personnages**

Huit fois, Éros est figuré d'une taille supérieure aux personnages qui l'accompagnent<sup>101</sup>. Cela peut placer le dieu dans un rôle significatif, traduisant son importance, voire son ancienneté. Une fois, le « grand Éros » est représenté aux côtés d'un autre Éros (Fig. 104). Il observe alors un oiseau posé sur sa main pendant que face à lui, un « petit Éros » lui tend la main depuis l'autre côté d'un loutéon.

## **c. Des variations dans la coiffure**

### **Cheveux courts**

Éros porte soixante-douze (73?) fois une coupe courte, toujours peinte en vernis noir<sup>102</sup>. Cette coiffure est peu souvent parée d'un ornement<sup>103</sup>.

### **Cheveux longs**

Dans sept scènes, les cheveux d'Éros sont longs et lâchés sur ses épaules, toujours peints en vernis noir<sup>104</sup>. Les cheveux longs d'Éros sont parés d'un ornement cinq fois<sup>105</sup>.

### **Cheveux attachés**

Une majorité des représentations d'Éros le dépeignent les cheveux longs attachés. Le plus souvent, soit quarante-et-unes fois, c'est un chignon haut et ovale qui est donné au dieu<sup>106</sup>, et trois

100 Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3, Fig. 4, Fig. 5, Fig. 6, Fig. 7, Fig. 8, Fig. 9, Fig. 10, Fig. 11, Fig. 12, Fig. 13, Fig. 14, Fig. 15, Fig. 16, Fig. 19 (une fois), Fig. 20, Fig. 22, Fig. 27, Fig. 28, Fig. 30, Fig. 45, Fig. 51, Fig. 54, Fig. 56, Fig. 58, Fig. 59 (une fois), Fig. 71, Fig. 72, Fig. 73, Fig. 74, Fig. 75, Fig. 77, Fig. 81, Fig. 82, Fig. 92, Fig. 113, Fig. 114, Fig. 129, Fig. 133

101 Fig. 26, Fig. 32, Fig. 33, Fig. 38, Fig. 70, Fig. 75, Fig. 104 (une fois), Fig. 105

102 Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3, Fig. 4, Fig. 5, Fig. 6, Fig. 7, Fig. 8, Fig. 9, Fig. 10, Fig. 11, Fig. 12, Fig. 13, Fig. 13, Fig. 14, Fig. 15, Fig. 16, Fig. 17, Fig. 19 (deux fois), Fig. 20, Fig. 21, Fig. 22, Fig. 23, Fig. 24, Fig. 26, Fig. 27, Fig. 29, Fig. 31, Fig. 34, Fig. 36, Fig. 37, Fig. 39, Fig. 40, Fig. 41, Fig. 42, Fig. 43, Fig. 44, Fig. 46, Fig. 47, Fig. 48, Fig. 49, Fig. 50, Fig. 50, Fig. 52, Fig. 53, Fig. 55, Fig. 56, Fig. 57, Fig. 59, Fig. 61, Fig. 62, Fig. 63, Fig. 64, Fig. 65, Fig. 69, Fig. 75 (deux fois), Fig. 76, Fig. 77, Fig. 78, Fig. 85, Fig. 103, Fig. 104 (deux fois), Fig. 105, Fig. 117, Fig. 125, Fig. 126, Fig. 127, Fig. 131, Fig. 133

103 Voir Partie 2. a

104 Fig. 51, Fig. 57, Fig. 80, Fig. 81, Fig. 84, Fig. 87, Fig. 108

105 Fig. 57, Fig. 80, Fig. 81, Fig. 87, Fig. 108

106 Fig. 33, Fig. 35, Fig. 38, Fig. 10, Fig. 17, Fig. 53 (deux fois), Fig. 63, Fig. 64, Fig. 65, Fig. 66, Fig. 67, Fig. 69, Fig. 70, Fig. 71, Fig. 72, Fig. 73, Fig. 74, Fig. 75 (deux fois), Fig. 76, Fig. 78, Fig. 80, Fig. 81, Fig. 82, Fig. 84,

fois sur des images lucaniennes, un chignon relevant les cheveux au-dessus de la nuque (Fig. 18, Fig. 28, Fig. 30). Huit autres fois, ce chignon connaît une variante. Il est alors dépeint comme un ovale net, placé juste au dessus du front, sur le devant du crâne, au lieu d'être sur le haut ou à l'arrière de la tête<sup>107</sup>. Éros peut aussi être coiffé d'une couette, sur une de ses représentations (Fig. 96).

## **2. Un dieu paré**

### **a. Les coiffes**

#### **Diadème**

Dans vingt scènes<sup>108</sup>, Éros porte un diadème. Treize fois, il a la forme de rayons sur le crâne du dieu<sup>109</sup>. On retrouve toutefois, dans cinq exemples, autre forme de diadème, qui se rapproche de la couronne contemporaine, avec des « pics » triangulaires et non plus allongés<sup>110</sup>.

#### **Couronne**

Les cheveux d'Éros sont le plus souvent coiffés d'une couronne. Elle est végétale vingt-et-une fois<sup>111</sup>, dont six où elle semble être faite de hautes herbes ou plantes feuillues en épi, passant devant le front<sup>112</sup>. Diverses couronnes de végétaux différents sont dépeintes et il est souvent complexe de donner la nature de la plante qui fait la couronne. Éros porte également une couronne de perles, cinq fois<sup>113</sup>. Deux autres fois, il peut porter une couronne que l'on dira « épaisse » faute de mieux savoir la décrire (Fig. 82, Fig. 117).

---

Fig. 85, Fig. 86, Fig. 87, Fig. 88, Fig. 89 (deux fois), Fig. 90, Fig. 91 (deux fois), Fig. 92, Fig. 93, Fig. 96, Fig. 102, Fig. 109, Fig. 110, Fig. 111, Fig. 112, Fig. 113, Fig. 114, Fig. 115, Fig. 116, Fig. 118, Fig. 119, Fig. 120, Fig. 121, Fig. 122 (deux fois), Fig. 123, Fig. 124, Fig. 128, Fig. 129, Fig. 132  
107 Fig. 32, Fig. 45, Fig. 54 (deux fois), Fig. 71, Fig. 86, Fig. 100, Fig. 107  
108 Fig. 48, Fig. 49, Fig. 57, Fig. 59 (deux fois) Fig. 60, Fig. 64, Fig. 65, Fig. 70, Fig. 71, Fig. 84, Fig. 87, Fig. 99, Fig. 102, Fig. 114, Fig. 115, Fig. 116, Fig. 118, Fig. 120, Fig. 133  
109 Fig. 48, Fig. 49, Fig. 60, Fig. 64, Fig. 65, Fig. 71, Fig. 84, Fig. 102, Fig. 114, Fig. 115, Fig. 116, Fig. 118, Fig. 120  
110 Fig. 59 (deux fois), Fig. 87, Fig. 70, Fig. 99, Fig. 133  
111 Fig. 28, Fig. 34, Fig. 36, Fig. 37, Fig. 39, Fig. 40, Fig. 42, Fig. 43, Fig. 44, Fig. 47, Fig. 56, Fig. 58, Fig. 61, Fig. 63, Fig. 73, Fig. 90, Fig. 97, Fig. 104 (deux fois), Fig. 105, Fig. 106  
112 Fig. 36, Fig. 37, Fig. 39, Fig. 40, Fig. 44, Fig. 61  
113 Fig. 80, Fig. 89, Fig. 92, Fig. 94, Fig. 123

## **Cécryphale**

Le cécryphale est une coiffe souvent portée par les femmes du corpus, qu'Éros peut aussi adopter<sup>114</sup>. Cette large bande de tissu vient recouvrir le sommet du crâne de celui qui le porte, et retenir ses cheveux en arrière.

## **Cordelette**

La cordelette est, comme son nom l'indique, une petite corde, elle se finit par des perles, et on la retrouve ici attachée au chignon d'Éros, quatre fois (Fig. 114, Fig. 115, Fig. 116, Fig. 118) et portée directement sur la tête d'Éros, aux cheveux courts, une fois (Fig. 126)

## **Bandelette**

Sur cinq images lucaniennes, Éros porte une bandelette qui rappelle la taenia<sup>115</sup>. Il s'agit d'une fine bande de tissu attachée autour du front par les Grecs. Sur quatre autres images campaniennes, Éros porte un bandeau similaire, un peu plus épais et parfois rehaussé de blanc<sup>116</sup>, qui peut, dans cinq autres scènes, êtres orné d'un cercle sur le front<sup>117</sup>.

## **b. Les vêtements**

### **Drapé sur le bas du corps**

Seulement trois des cent-trente-neuf représentations d'Éros étudiées lui habillent le bas du corps, à l'aide d'un drapé<sup>118</sup>. Ce vêtement semble conférer un statut particulier à Éros quand il le porte, ainsi qu'aux scènes dans lesquelles il intervient vêtu de cette manière.

### **Drapé sur les bras, le drapé passant derrière le corps nu**

Sur trois des images d'Éros de ce corpus, le dieu porte un drapé sur les bras, mais il passe derrière son corps<sup>119</sup>. Sa nudité est donc apparente malgré ce vêtement, dont nous notons néanmoins l'usage, car dans l'extrême majorité des cas, Éros ne porte aucun drapé.

---

114 Fig. 86, Fig. 108, Fig. 109, Fig. 110, Fig. 111, Fig. 112, Fig. 113, Fig. 114, Fig. 115, Fig. 116, Fig. 118, Fig. 119, Fig. 120, Fig. 121, Fig. 122 (deux fois), Fig. 123, Fig. 128, Fig. 130, Fig. 132

115 Fig. 2, Fig. 3, Fig. 4, Fig. 6, Fig. 16

116 Fig. 67, Fig. 81, Fig. 88, Fig. 93,

117 Fig. 66, Fig. 76, Fig. 77, Fig. 98, Fig. 101

118 Fig. 101, Fig. 108, Fig. 119

119 Fig. 74, Fig. 104 (une fois), Fig. 123

## **Enveloppé dans un himation**

Sur un seul cratère en cloche du peintre d'Amykos (Fig. 9), Éros est entièrement vêtu, enveloppé dans un himation à la manière des jeunes hommes présents sur les revers des céramiques étudiées. Ce cas est très particulier et pose une question d'identité du personnage représenté – n'avions nous pas précisé qu'Éros est toujours dans un état de nudité ?

## **c. Bijoux et parures du corps nu**

### **Guirlandes de perles**

La parure la plus souvent portée par Éros se caractérise par une ou plusieurs guirlandes de perles, représentées par une rangée de petits points en rehaut blanc. Notons cependant qu'elle n'est portée que sur une seule image lucanienne (Fig. 42). Ces perles peuvent être portées autour du torse en bandoulière, vingt-six fois<sup>120</sup>, et douze fois autour du milieu d'une cuisse, comme un bracelet<sup>121</sup>. À dix reprises, la parure d'Éros associe la guirlande de perles autour du torse et la guirlande de perles autour de la cuisse<sup>122</sup>

### **Bijoux**

Éros est souvent paré de divers bijoux sur la céramique italiote, plus particulièrement campanienne. Ce sont les bracelets qu'il porte le plus fréquemment : sur vingt-neuf exemples à un bras ou aux deux<sup>123</sup>, et à vingt-et-une reprises à une cheville<sup>124</sup>. Il peut aussi être figuré paré d'un collier<sup>125</sup>.

### **Bandelette**

Des bandelettes peuvent faire partie de la parure d'Éros, elles sont alors attachées en bandoulière autour de son torse sur cinq images<sup>126</sup>, ou autour d'une de ses cuisses sur trois exemples<sup>127</sup>. Dans deux scènes, Éros porte à la fois une bandelette autour de la cuisse et une

---

120 Fig. 42, Fig. 51, Fig. 58, Fig. 59 (deux fois), Fig. 61, Fig. 70, Fig. 71, Fig. 80, Fig. 82, Fig. 84, Fig. 87, Fig. 89, Fig. 92, Fig. 94, Fig. 95, Fig. 98, Fig. 99, Fig. 102, Fig. 104 (deux fois), Fig. 106, Fig. 108, Fig. 109, Fig. 110, Fig. 128

121 Fig. 42, Fig. 56, Fig. 58, Fig. 59 (deux fois), Fig. 80, Fig. 87, Fig. 104 (deux fois), Fig. 106, Fig. 109, Fig. 113

122 Fig. 42, Fig. 58, Fig. 59 (deux fois), Fig. 80, Fig. 87, Fig. 104 (deux fois), Fig. 106, Fig. 109

123 Fig. 42, Fig. 55, Fig. 59 (deux fois), Fig. 61, Fig. 63, Fig. 68, Fig. 69, Fig. 71, Fig. 73, Fig. 76, Fig. 77, Fig. 78, Fig. 80, Fig. 84, Fig. 87, Fig. 88, Fig. 98, Fig. 99, Fig. 102, Fig. 105, Fig. 106, Fig. 108, Fig. 109, Fig. 114, Fig. 118, Fig. 119, Fig. 120, Fig. 128

124 Fig. 34, Fig. 42, Fig. 55, Fig. 59 (une fois), Fig. 63, Fig. 69, Fig. 80, Fig. 84, Fig. 87, Fig. 88, Fig. 92, Fig. 93, Fig. 99, Fig. 102, Fig. 109, Fig. 110, Fig. 113, Fig. 114, Fig. 120, Fig. 125, Fig. 127

125 Fig. 68, Fig. 71, Fig. 97, Fig. 108, Fig. 110, Fig. 114, Fig. 115, Fig. 116, Fig. 118, Fig. 121, Fig. 127

126 Fig. 54 (une fois), Fig. 97, Fig. 105, Fig. 117, Fig. 126

127 Fig. 54 (deux fois), Fig. 105

bandelette autour du torse<sup>128</sup>. Sur la fig. 126, ce sont plus précisément deux bandelettes « lanières » qui sont placées autour de son torse, formant un X en se croisant.

#### **d. Les chaussures**

##### **Sandales**

Lorsque Éros n'est pas pieds nus, il porte souvent des sandales. Elles se composent d'une attache, et peuvent être perlées. Éros en porte trente-sept fois<sup>129</sup>.

##### **Bottines**

Éros est chaussé dix-neuf fois des bottines<sup>130</sup>. Elles sont rehaussées de blanc à onze occasions, seulement sur des images campaniennes<sup>131</sup>.

### **3. Objets manipulés par Éros**

#### **a. Les éléments de parure**

##### **Bandelette**

La bandelette se présente comme une bande d'étoffe longue dont les extrémités se terminent par des franges. Éros en tient une à huit reprises<sup>132</sup>. Elle peut être décorée richement (Fig. 18) ou plus simplement par des points (Fig. 87), et peut être figurée en rehaut blanc (Fig. 72). Notons ici que, les céramiques italiotes ayant souvent été repeintes, certaines bandelettes ont peut-être été identifiées comme des ceintures selon la manière dont leur forme et leurs extrémités ont été reprises.

---

128 Fig. 32, Fig. 73, Fig. 79, Fig. 92, Fig. 103

129 Fig. 17, Fig. 21 Fig. 33, Fig. 34, Fig. 35, Fig. 37, Fig. 38, Fig. 39, Fig. 40, Fig. 42, Fig. 43 Fig. 44, Fig. 51, Fig. 55, Fig. 57, Fig. 58, Fig. 59 (deux fois), Fig. 60, Fig. 6, Fig. 62, Fig. 66, Fig. 68, Fig. 71, Fig. 74, Fig. 75, Fig. 76, Fig. 81, Fig. 82, Fig. 83, Fig. 87, Fig. 109, Fig. 112, Fig. 116, Fig. 117, Fig. 118, Fig. 132

130 Fig. 32, Fig. 41, Fig. 45, Fig. 54, Fig. 65, Fig. 77, Fig. 79, Fig. 90, Fig. 108, Fig. 110, Fig. 111, Fig. 113, Fig. 114 , Fig. 115, Fig. 120, Fig. 121, Fig. 124, Fig. 128, Fig. 129

131 Fig. 54, Fig. 90, Fig. 108, Fig. 110, Fig. 111, Fig. 113, Fig. 114, Fig. 115, Fig. 120, Fig. 128, Fig. 129

132 Fig. 8, Fig. 18, Fig. 37, Fig. 72, Fig. 87, Fig. 95, Fig. 112, Fig. 133

## Couronnes

Pouvant être de perles<sup>133</sup> comme de végétaux<sup>134</sup>, les couronnes sont destinées à orner les cheveux des personnages. Synonymes d'une occasion spéciale, parfois d'une initiation<sup>135</sup>, elles peuvent se trouver rattachées à des pratiques rituelles. Il faut noter que, dans les mystères, l'Apothéose pouvait être signifiée par le couronnement du myste par une herbe d'immortalité<sup>136</sup>.

Elles sont manipulées à vingt-sept reprises par Éros<sup>137</sup>. Elles peuvent être offertes à des personnages ou des autels, comme faire office de signe placé dans l'image pour l'inscrire dans un temps rituel. Une fois, la couronne végétale a deux pans, et prend la forme du type que nous avons associé à la mitra (Fig. 130).

## Ceinture

La ceinture apparaît manipulée par Éros huit fois<sup>138</sup>, soit autant de fois que la bandelette. H. Cassimatis les distingue, à juste titre, puisque cette lanière est de forme différente, plus fine, plus longue, avec des extrémités non pas effilochées, mais de deux fils libres pouvant être noués en une sorte de bouton<sup>139</sup>. Cet objet singulier est assez rare, et renvoie à « un évènement ou un moment particulier d'une cérémonie »<sup>140</sup>. Il faut également ajouter au commentaire de H. Cassimatis le fait que la ceinture-ruban fait partie de la parure féminine, et plus précisément des déesses<sup>141</sup>, mais aussi, qu'elle est un outil de séduction magique, portant les charmes d'Aphrodite. La déesse elle-même peut alors les offrir<sup>142</sup>. Le personnage muni d'une ceinture pourrait donc devenir « invincible en amour »<sup>143</sup>. Dans les images du corpus, les ceintures manipulées par Éros sont parfois rehaussées de blanc (Fig. 48, Fig. 60) ou décorées (Fig. 33, Fig. 117).

## Cordelette, ruban

Il est préférable de distinguer la cordelette et les rubans de la ceinture car elles adoptent une forme différente. En effet, la cordelette est très fine et se finit par une rangée de perles. Éros en manipule une à deux reprises<sup>144</sup>. Le ruban est quant à lui est une très petite bandelette, ses bords sont droits. Éros en manipule un quatre fois, dont une fois un ruban rehaussé de rouge (Fig. 113).

---

133 Fig. 84, Fig. 108, Fig. 115

134 Fig. 24, Fig. 29, Fig. 31, Fig. 42, Fig. 55, Fig. 75, Fig. 88, Fig. 130

135 CASSIMATIS, 2003, p. 46.

136 BOYANCE, 1935, p. 95

137 Fig. 24, Fig. 29, Fig. 31, Fig. 42, Fig. 55, Fig. 75, Fig. 84, Fig. 88, Fig. 108, Fig. 115, Fig. 130

138 Fig. 17, Fig. 33, Fig. 39, Fig. 43, Fig. 48, Fig. 60, Fig. 106, Fig. 117

139 CASSIMATIS, 2014, p. 459

140 *Ibid.*, p. 59

141 Homère, *Illiade*, XIV, v. 180-185

142 *Ibid.*, v. 219-221

143 MORET, 1979, p. 34

144 Fig. 105, Fig. 118

## **Drapé**

Sur un cratère à volutes lucanien (Fig. 32), Éros tient un petit drapé circulaire d'une main. Il tient aussi un végétal stylisé dans son autre main, levée vers une femme qui lui tend une phiale (ou un plat ?).

## **Guirlande**

Sur la panse d'une nestoris du peintre de Primato (Fig. 40), Éros tient de ses deux mains une longue et fine guirlande végétale vers un autel, elle semble s'animer par un mouvement – élément magique, action d'Éros, ou choix stylistique afin qu'elle n'ait pas à être peinte en passant « sur » l'autel, de manière perspective ?

## **Miroir**

Le miroir grec est la « chose féminine » par excellence, à lui-seul un signe qui suffit à « représenter la femme dans sa relation à la beauté et à l'amour » ; les hommes ne le tiennent que très rarement dans l'imagerie grecque, la plupart du temps pour signifier un cadeau à une femme, donc une cour amoureuse<sup>145</sup>. Dans l'imagerie italote, le miroir n'indique pas pour autant le sexe d'un personnage, puisque des hommes comme des femmes en tiennent un<sup>146</sup>. Il vient plutôt inscrire une scène dans un contexte rituel, qu'il soit féminin, dionysiaque, ou funéraire, en tant qu'objet auquel un statut magique pouvait être conféré<sup>147</sup>. Il interpelle autant les participants d'une scène que le regard extra-iconique du spectateur<sup>148</sup>.

Éros tient six fois un miroir<sup>149</sup>. Au sein des trois images lucaniennes, il ne l'offre à une femme qu'une seule fois (Fig. 35), sinon, il le tient devant lui et le regarde alors qu'il est seul, comme s'il y contemplait son reflet (Fig. 20), ou il le tient dans un bras relâché vers ses hanches, sans l'utiliser ni le tendre à un personnage (Fig. 21). Quant aux trois scènes campaniennes, Éros tend deux fois le miroir vers un personnage – un autre Éros (Fig. 104) ou une femme (Fig. 123) – et une fois, il le tient devant lui mais regarde dans la direction opposée, alors qu'il court en mouvement-bidirectionnel vers un autel (Fig. 115).

## **Mitra**

La mitra est une unité qui unit et définit un monde dionysiaque<sup>150</sup>, elle est en effet un élément de parure associé à Dionysos et son thiasé. Elle se caractérise comme une bandelette portée

145 FRONTISI-DUCROUX, 1997, p. 54-55

146 CASSIMATIS, 2003, p. 45

147 *Ibid.*, p. 53

148 CASSIMATIS, 2014, p. 161

149 Fig. 20, Fig. 21, Fig. 35, Fig. 104, Fig. 115, Fig. 123

150 JACQUET-RIMASSA, 1998, p. 29

autour du front, avec une lanière de chaque côté, tombant sur les tempes de celui qui la porte. C'est cette coiffe qui semble être l'objet tenu par Éros sur trois vases (Fig. 66, Fig. 73, Fig. 92).

## **b. Les contenants**

### **Alabastre**

L'alabastre est un petit vase à parfum originaire d'Attique, de forme oblongue et au col étroit, sans anses. Il peut être contenu dans des boîtes nommées alabastrothèques<sup>151</sup>. Il est associé à la toilette et la séduction, au monde funéraire, et au monde divin, où il est lié à l'offrande de parfum<sup>152</sup>. Traditionnellement, même si ces vases se trouvent parfois entre les mains d'hommes, ils sont associés au monde féminin<sup>153</sup>.

Éros manipule un alabastre sur un vase campanien du corpus (Fig. 69), où il se trouve tendu vers des femmes nues autour d'un loutériorion. Éros tient une boîte fermée et un drapé dans son autre main.

### **Boîte**

La boîte peut servir à contenir des éléments, mais également à en cacher à la vue du spectateur. Elle est utilisée dans le cadre de cultes à mystères pour cacher des objets – souvent de nature phallique – aux non Initiés, et les révéler aux Initiés<sup>154</sup>. Dans l'image, elle est un élément caractérisé par une forme rectangulaire et une taille imposante.

Éros tient une boîte dans six scènes<sup>155</sup>. Sur la seule image lucanienne de cette série, la boîte est ouverte, et Éros, assis sur un pilier, en regarde le contenu (Fig. 30). Sur les cinq autres images, campaniennes, les boîtes sont toujours fermées, mais elles peuvent être surmontées d'œufs (Fig. 59, Fig. 77, Fig. 89) et, exceptionnellement dans une scène au loutériorion, d'un drapé (Fig. 69).

### **Phiale**

Coupe sans pied présentant souvent un *omphalos* en son centre, la phiale est rattachée à l'offrande aux dieux et à la libation plus que tout autre objet<sup>156</sup>. Éros la tient à dix-huit occasions<sup>157</sup>. Elle peut être remplie d'œufs<sup>158</sup>, et sur la production du peintre de la feuille de lierre – si bien

---

151 ALGRAIN, 2014, p. 10

152 *Ibid.*, voir le chapitre 5, « L'alabastre : un vase aux usages variés »

153 HOSOI, 2007, p. 7

154 BURKERT, 1987, p. 78

155 Fig. 30, Fig. 59, Fig. 69, Fig. 77, Fig. 89, Fig. 120

156 LISSARRAGUE, 1995, p. 133

157 Fig. 16, Fig. 31, Fig. 60, Fig. 66, Fig. 76, Fig. 78, Fig. 80, Fig. 92, Fig. 108, Fig. 109, Fig. 110, Fig. 111, Fig. 114, Fig. 116, Fig. 117, Fig. 118, Fig. 119, Fig. 129

158 Fig. 76, Fig. 78, Fig. 80, Fig. 92, Fig. 108, Fig. 110, Fig. 114

surnommé – une feuille de lierre « sort » de la phiale tenue par Éros (Fig. 114, Fig. 116, Fig. 117, Fig. 118). Ce modèle, particulier, n'est pas exclusif à Éros dans la production du peintre de la feuille de lierre. On le retrouve néanmoins associé au dieu dans d'autres productions<sup>159</sup> : que peut-il bien signifier ?

## Plats

Les plats sont des objets servant à porter de la nourriture, leur forme allongée et leur grande taille les démarquent des phiales – qui peuvent elles aussi contenir de la nourriture dans le corpus campanien. Éros en manipule deux fois, et ils sont remplis soit d'œufs (Fig. 96) soit d'une forme en demi-cercle clair rappelant – certainement à tort – celle d'un gâteau (Fig. 121).

## Situle

La situle est un vase, généralement en métal, à la forme d'un sceau muni d'une anse, qui servait à transporter des liquides. Elle pouvait servir au sein de cultes à mystères.

Éros tient deux fois une situle, dans des images où il tend un ou plusieurs objets à une femme, d'une autre main. La situle n'est jamais offerte. Elle est figurée une fois en rehaut blanc (Fig. 108) et une fois peinte en rehaut jaune, avec des détails qui lui donnent l'apparence du bois (Fig. 113).

## c. La nourriture

### Œuf

L'œuf est un corps dur et arrondi que produisent les femelles des oiseaux, qui contient le germe de l'embryon et des substances nutritives. Il est un aliment avant tout, mais il est aussi porteur de nombreux et puissants symbolismes, en tant que force qui renferme en lui une vie nouvelle qu'il peut engendrer. Sa consommation rituelle prodiguerait en effet une « vitalité divine qui transforme l'être »<sup>160</sup>. La littérature antique atteste sa consommation magique dans des cérémonies d'Apothéose<sup>161</sup>, et son importance dans les dionysismes, qui le désigneraient comme « image du monde »<sup>162</sup>. Cette appellation renvoie à un point fondamental de la cosmogonie orphique, celui de l'œuf cosmique contenant les principes moteurs d'une création du monde, qui était à priori assez populaire pour qu'Aristophane s'en serve en comédie<sup>163</sup>. L'œuf occupe également

---

159 Voir l'annexe 4, planche III

160 BOYANCE, 1935, p. 109

161 Martianus C., *Les Noces*, II, 139

162 Macrobie, *Saturnales*, VII, xvi, 8 : « mundi simulacrum »

163 Aristophane, *Les oiseaux*, v. 695

une place dans les rituels et les repas funéraires, peut-être en lien avec un rapport à un culte d'Aphrodite et des « vertus érotiques de l'œuf », ou peut-être tout simplement par ses propriétés nutritives<sup>164</sup>.

Dans neuf exemples du corpus<sup>165</sup>, Éros manipule un œuf ; parmi eux, une image lucanienne seulement (Fig. 23), alors même qu'il n'est pas certain qu'il s'agisse d'un œuf, étant donné la taille de l'objet – peut-être est-ce un grand œuf, ou un gâteau ? Sur toutes les autres images, campaniennes, Éros tend un œuf à une femme<sup>166</sup>. Dans une seule scène (Fig. 101), Éros manipule deux œufs à la fois, un dans chaque main. Il est alors agenouillé, et les offre à une femme assise enveloppée dans un himation. Il peut aussi seulement tendre un œuf en direction d'un autel (Fig. 101).

#### « Brochette de fruits »<sup>167</sup>

Cet objet n'est certainement pas une brochette de fruits<sup>168</sup>, mais n'a pas trouvé d'identification convaincante dans la recherche à ce jour<sup>169</sup>. Il désigne une série d'objets ronds en rehaut blanc, généralement au nombre de trois, placés les uns à la suite des autres à la manière de fruits sur une brochette, et se retrouve essentiellement dans les ateliers tyrrhéniens<sup>170</sup>. Pour H. Cassimatis, ces objets « indiquent l'intervention d'un ailleurs invisible »<sup>171</sup>.

Éros manipule ces « brochettes de fruits » à cinq reprises, seulement sur des images campaniennes<sup>172</sup>. Sauf pour une scène (Fig. 75), il tient toujours ces « brochettes de fruits » avec ses deux mains, par leurs deux extrémités.

### d. Les éléments organiques

#### **Les végétaux**

Éros tient un végétal sur sept images du corpus<sup>173</sup>, dont seulement une sur un vase provenant d'un atelier campanien (Fig. 66). Ces végétaux sont souvent stylisés, le plus souvent en une forme

---

164 BOYANCE, 1935, p. 109-110

165 Fig. 23, Fig. 56, Fig. 57, Fig. 58, Fig. 73, Fig. 76, Fig. 88, Fig. 101, Fig. 102

166 Fig. 56, Fig. 57, Fig. 58, Fig. 73

167 Traduction littérale de « skewer of fruit », le terme utilisé par A. D. Trendall, d'après E. M. W. Tyllard.

168 CASSIMATIS, 2012, p. 61

169 H. Cassimatis les appelle « chapelets verticaux de boules blanches », pour éviter le terme certainement erroné de « brochettes de fruits » proposé par Trendall dans le *RVP*, qui présuppose à tort l'identité de ces objets. Ce travail choisit de conserver le terme de « brochette de fruits » car il est le plus commun dans la recherche, mais en le plaçant toujours entre guillemets, de sorte à ne pas donner l'impression que nous les identifions réellement comme des fruits.

170 CASSIMATIS, 2012, p. 61

171 *Ibid*, p. 61

172 Fig. 46, Fig. 47, Fig. 49, Fig. 53, Fig. 75

173 Fig. 16, Fig. 32, Fig. 36, Fig. 41, Fig. 42, Fig. 66

de branche recourbée très grande (Fig. 36) ou moins grande, mais dédoublée (Fig. 41) qui rappellerait la forme d'un roseau commun<sup>174</sup>. Sur l'une des images où Éros tient ce roseau, il tient aussi un grand végétal plié en une forme ronde vers un thymiatéron (Fig. 36). Se trouvent également divers types de végétaux stylisés, en grappe (Fig. 16) en palmette<sup>175</sup> (Fig. 66), feuillu sans (Fig. 32) ou avec fleurs (Fig. 42) : ces figurations confèrent-elles une nature différente au végétal tenu par Éros<sup>176</sup> ? Le dieu tend un végétal vers un personnage trois fois, sinon, il peut être tenu comme un attribut (Fig. 36), ou tendu vers un au-delà invisible dans l'image (Fig. 41, Fig. 66).

## Les oiseaux

Sur cinq images, Éros interagit avec un oiseau<sup>177</sup>. Il serait complexe d'identifier l'espèce à laquelle ils appartiennent, car noter les détails anatomiques qui pourraient aider à une identification de leur espèce n'étaient pas la préoccupation des peintres grecs et italiotes, qui n'étaient pas des zoologistes. Comme notre mémoire de première année de Master a cependant pu le souligner, la plupart des oiseaux en imagerie italiote ont néanmoins assez de traits pour pouvoir être rattachés à un ordre, et dans certains cas, les peintres peuvent et savent appuyer des détails anatomiques qui permettent d'identifier avec une grande précision l'espèce à laquelle l'oiseau appartient, lorsque celle-ci est porteuse de sens dans l'image<sup>178</sup>. Ce n'est pas le cas des quatre oiseaux que manipule Éros dans ce corpus.

Celui que Éros semble serrer dans sa main (Fig. 59) est impossible à identifier, tout comme celui qui se pose sur son doigt sur un skyphos du peintre des Danaïdes (Fig. 106), qui est victime d'un effacement – il devait sûrement être en rehaut blanc. L'un d'entre eux (Fig. 23) reprend les traits d'oiseaux de la famille des colombidés, à laquelle appartiennent les dites « colombes »<sup>179</sup> qui

174 Nous pensons bien au *phragmites australis*, et pas au roseau à massette. Notons qu'il appartient d'ailleurs au genre de typha, non pas à celui des roseaux (phragmites), bien que son nom puisse induire en erreur, d'autant plus que l'image du roseau à massette est bien souvent associé à celle du « roseau » dans l'imaginaire collectif.

175 La forme est la même que celle des « roseaux communs » lucaniens, mais miniaturisée et simplifiée.

176 Ce questionnement sera développé dans la seconde partie du travail, qui appartient à la famille des

177 Fig. 23, Fig. 44, Fig. 59, Fig. 104, Fig. 106

178 Nous parlons ici du cas paestan du torcol fourmilier, dont le nom scientifique – *inyx torquilla* – traduit encore sa parenté avec le *inyx*, instrument magique auquel cet oiseau est intrinsèquement lié dans le monde grec. Ce cas sera élaboré dans la partie suivante de ce travail. Notons également le cas unique d'un lebes gamikos du de notre de mémoire de M1 (Annexe 3, planche II) faisant apparaître une huppe fasciée (*Upupa epops*) et un pic épeiche (*Dendrocopos major*), dont le sens dans l'image n'a pu être expliqué faute de comparaison. Nous pouvons seulement soulever le fait que ces oiseaux vivent dans des habitats similaires à ceux du torcol fourmilier – ces oiseaux paestans marquent-ils un espace ? Ce lebes gamikos reste un exemple d'iconographie vasculaire où le peintre a fait beaucoup d'efforts de précision afin que l'oiseau représenté soit reconnu aisément, sans doute car la huppe fasciée et le pic épeiche devaient avoir une signification particulière, ou un lien avec un temps de la vie ou des rituels paestans. Difficile mais cependant pas impossible d'imaginer que ces oiseaux fassent seulement partie du paysage animalier paestan et que cet unique vase révèle seulement un goût esthétique du peintre ou de clients pour ce bel oiseau – cette théorie n'expliquerait cependant pas leur attitude très particulière, qui plongeant leur bec dans des « fleurs d'Astéas », ces « fleurs » dont le lien avec la sphère érotique et la sphère de la communication avec des espaces extra-icôniques est bien connu.

179 Il est scientifiquement faux de parler de colombe pour désigner l'oiseau blanc européen auquel le mot fait généralement référence : la nomenclature internationale des oiseaux donne les colombes comme un genre d'espèces

sont en lien avec Aphrodite<sup>180</sup>. Cette identification semble bien plausible, la présence d'une colombe étant porteuse de sens et les traits de l'animal s'en rapprochant assez bien. L'oiseau d'une hydrie du peintre des Danaïdes (Fig. 104) pose quant à lui bien question sur sa nature : sa tête et tout particulièrement son bec, bien que fin, rappellent ceux des anatidés, dont il n'a pas particulièrement le corps, et il est rehaussé de blanc, couleur des colombes d'Aphrodite. Élégant et petit anatidé ou colombe informe ? Nous ne saurions répondre à cette question. Enfin, le quatrième oiseau (Fig. 44) a sans aucun doute la forme d'un passereau, mais l'ordre est tellement large que cette identification n'apporte que peu d'informations. Notons néanmoins que parmi les petits passereaux d'Italie du Sud, l'oiseau de la lécythe aryballisque du peintre de Primato (Fig. 44) ressemble assez aux oiseaux du genre des pouillots<sup>181</sup>, mais tout particulièrement au rossignol philomèle (*luscinia megarhynchos*). Cet oiseau est en effet petit mais assez corpulent, et il a un plumage simple, et forme d'œil et d'ailes qui rappellent bien l'image du petit oiseau qui se pose sur la main d'Éros. Ajoutons qu'il est un oiseau réputé avant tout pour son beau chant, qui peut être entendu tout au long de la journée pendant le printemps, et qu'il vit avant tout dans les fourrés humides – environnement de la prairie – hors des forêts.

## **e. La musique**

### **Tympanon**

Instrument de musique le plus représenté sur la céramique italienne<sup>182</sup>, le tympanon est un instrument à percussion, proche du tambourin actuel. Il est constitué d'une peau de bête tendue sur un support en bois et il peut être décoré ; il se retrouve généralement dans des environnements dionysiaques et symposiaques<sup>183</sup>. En effet, il est l'instrument de musique dionysiaque par excellence, porteur d'une « puissance d'envoûtement que seul Dionysos peut susciter »<sup>184</sup>. Dans les *Bacchantes* d'Euripide, le dieu du vin s'en porte comme l'inventeur et incite à son thiasos d'en jouer<sup>185</sup>.

---

des Amériques. Nos oiseaux sont en fait des pigeons bisets ou des tourterelles domestiques de couleur blanche, des espèces toutes deux domestiquées depuis l'Antiquité. Les *peristerai* grecques sont donc sûrement des pigeons bisets blancs ou des tourterelles domestiques blanches. Nous continuerons néanmoins d'utiliser le terme de colombe pour éviter une confusion due aux sens fixes de ces termes dans le français commun, d'autant plus que V. Pirenne-Delforge a, pour cette même raison, choisi de traduire *peristerai* par colombe tout au long de l'*Aphrodite grecque*.

180 PIRENNE-DELFORGE, 2013, p. 415-417

181 Notons néanmoins les pouillots italiens ressemblant à cet oiseau (parmi lesquels *phylloscopus bonelli*, *phylloscopus trochilus* et *phylloscopus collybita*) ont une tête à la forme plus écrasée, avec une calotte aplatie. Détail manqué par le peintre – étant donné qu'il ait voulu représenter un oiseau en particulier, ce qui pourrait être possible mais n'est pas sûr – ou preuve qu'il s'agit en fait d'un autre oiseau ?

182 JACQUET-RIMASSA, 1999, p. 53

183 *Ibid.*, p. 53

184 *Ibid.*, p. 56

185 Euripide, *Les Bacchantes*, v. 56-60

Éros en tient un sur deux images campaniennes, mais il n'en joue jamais. Sur l'hydrie du peintre de Capoue (Fig. 90), il lève un tympanon au-dessus d'une scène figurant deux ménades et un personnage qui pourrait être Dionysos, alors que sur l'hydrie du groupe de l'enfant trouvé (Fig. 94), il est seul, et tient un tympanon dans chaque main.

### **Roptron**

Le roptron est souvent associé aux cymbales, bien que les philologues le décrivent comme un objet rond, « sorte de tambour ou tambourin »<sup>186</sup>. Cependant, il n'est ni l'un ni l'autre, puisque Nonnos le mentionne parmi les instruments dionysiaques, et le distingue des tambours, tambourins et des cymbales<sup>187</sup>. Il est mal connu, et si tant est qu'il est bel et bien un instrument à percussion s'apparentant au tambourin, pouvant être secoué, brandi et frappé<sup>188</sup>, il pourrait être l'objet tenu par Éros sur deux des images du corpus, une fois au loutéon (Fig. 105), une fois dans un thiasos de ménades dansantes (Fig. 133).

### **Askaros**

Un petit instrument circulaire à trois boucles de corde sur ses bords est tenu par Éros à droite d'une scène d'interaction entre mortels (Fig. 59), il pourrait s'agir de petites cymbales. Un objet similaire, mais sans boucles, est tenu par le dieu au-dessus de la tête d'une femme sur une amphore à col du peintre d'Ixion (Fig. 85). Il est ici difficile de se prononcer sur leur nature.

## **f. Les éléments ludiques**

### **Osselets**

Les osselets sont les pièces d'un jeu d'adresse destiné aux enfants du monde grec, une fois sortis du premier âge<sup>189</sup>. Chez les garçons comme chez les filles, jouer aux osselets renvoie à la jeunesse et à l'enfance<sup>190</sup>. Ils peuvent également être utilisés comme outils de prédiction pour l'*astragalomanteia*, et avoir une portée eschatologique, notamment lorsqu'ils sont placés dans des tombes, toujours infantiles<sup>191</sup>. Il semble que, lorsqu'un seul osselet est déposé dans une tombe, cet objet puisse revêtir une fonction plus symbolique, comme amulette<sup>192</sup>.

---

186 GAREZOU, 1993, p. 116

187 Nonnos de Pannopolis, *Dionysiaca* 33, 228 ; 47, 722.

188 GAREZOU, 1993, p. 116

189 JACQUET-RIMASSA, 2014, p. 368

190 BRULE, 2007, p. 69-83

191 MANDIĆ, in ATTIA *et al.* 2017, p. 162

192 Un cas est par exemple connu dans la nécropole de San Brancato à Potenza, en Basilicate : J. Mandić in ATTIA *et al.* 2017.

Sur un cratère en cloche lucanien (Fig. 9), Éros est représenté en train de jouer aux osselets. Fait surprenant, il est enroulé dans un himation et assis sur un pilier. S'agit-il ici vraiment d'Éros<sup>193</sup> ?

### **Balle**

La balle est signifiée par un disque plein couleur argile, ou rehaussé de blanc, qui peut parfois être appelé « pelote » par A. D. Trendall. Jouet de l'enfance poussé par les bambins ou lancé dans des jeux de « passe-boule » entre plusieurs enfants<sup>194</sup>, elle gagne une valeur symbolique et magique forte lorsqu'elle est en lien avec Éros. À l'instar des flèches du dieu, elle vient « jeter le trouble dans l'âme de celui qui la reçoit »<sup>195</sup>. De plus, chez Apollodore, Aphrodite offre une balle sertie d'or à Éros<sup>196</sup>, faisant de l'objet un attribut du dieu.

Éros joue avec une balle à deux reprises sur des vases lucaniens. Il peut la lancer alors qu'il poursuit une jeune femme (Fig. 14), ou la tendre vers une jeune femme qui le fuit (Fig. 22). Il semble tenir une petite balle rehaussée de blanc, une fois sur une hydrie campanienne (Fig. 105).

### **Cerceau**

Le cerceau est représenté par un cercle avec lequel Éros joue sur une image lucanienne (Fig. 38). Il peut désigner la jeunesse et la « nature enjouée » du personnage qui s'en saisit, tout comme il peut prendre une valeur érotique<sup>197</sup>. Notons que sur une hydrie campanienne (Fig. 127), Éros tient quelque chose de circulaire autour de sa taille – iynx peu lisible, cordelette très géométrique, ou manière surprenante de manipuler le cerceau ?

### **« Jouet pour chien »**

Sur le registre inférieur d'une situle du peintre de Parrish (Fig. 63), Éros joue avec un chien à l'aide d'une fine lanière qu'il lance à l'animal, et que le chien tient dans sa bouche. Faute de mieux pouvoir qualifier cet élément, nous avons choisi de l'appeler « jouet pour chien » en se basant sur le contexte de sa seule utilisation dans le corpus.

---

193 Cette question sera abordée dans les parties suivantes de ce mémoire.

194 JACQUET-RIMASSA, 2014, p. 367

195 MORET, 1979, p. 21-22

196 Apollodore de Rhodes, III, 135, v. 137

197 AELLEN, 1994, p. 158

## **g. Les armes**

### **Arc**

Attribut bien connu d'Éros, l'arc lui est souvent associé en littérature<sup>198</sup> et en sculpture<sup>199</sup>. Il est cependant le grand absent de ses représentations sur les images des céramiques du monde grec, où presque jamais Éros ne tient d'arc<sup>200</sup>. De fait, seules deux images du corpus présentent un Éros archer. Sur la lékanis du peintre CA (Fig. 107), il est représenté en train de tirer une flèche à côté d'Aphrodite et au sein d'une scène mythologique – le jugement de Pâris. L'image d'une hydrie du peintre de Boston Ready, trouvée dans une tombe (Fig. 122), pose plus de question quant à ce qu'elle représente, puisque deux Éros tirent à l'arc l'un vers l'autre sur l'épaule du vase, alors que se déploie une scène guerrière sur la panse.

### **Fouet**

Assez souvent associé aux représentations attiques d'Éros au Ve siècle av. J.-C., le fouet est un attribut d'Éros, qui pique<sup>201</sup> et qui est maître des « poinçons de l'amour »<sup>202</sup>. Ce n'est cependant pas vers un personnage mortel que Éros l'agite dans une seule image du corpus de ce mémoire (Fig. 96), mais vers des panthères, qui tirent un char qu'il dirige. S'agit-il ici plus du fouet du conducteur de char plus que du fouet d'Éros ?

## **h. Divers**

### **« Cercle »**

Tenu quatre fois par Éros, cet objet est un cercle décoré de multiples pointillés sur les deux images lucaniennes (Fig. 2 et Fig. 45), sans rien au centre. Il pourrait s'agir d'un iynx dont les cordelettes ne sont pas ou plus visibles, d'un cerceau, ou peut-être d'un type de coiffe – cette dernière hypothèse semble moins supportée par les images campaniennes, où le « cercle » est très petit, alors que les autres éléments ont une taille habituelle (Fig. 78, Fig. 109).

---

198 Entre autres : Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 649-650 ; Euripide, *Les Troyennes*, v. 255 ; Philostrate, *Imagines*, 2, 1 ; Nonnos, *Dionysiaques*, XXIV, v. 268-320. Notons que dans ces deux derniers exemples, l'arc d'Éros est explicitement rapproché d'une lyre par la manière dont il s'en empare et l'utilise.

199 Pour la grande statuaire, l'Éros de Praxitèle tient un arc dans sa main gauche, et l'Éros de Lysippe bande son arc.

200 COLANGELO, 2020, p. 143

201 Sappho, fr. 130

202 Euripide, *Hippolyte*, v. 39 (trad. M. Delcourt-Curvers)

## **Bâton**

Signe par excellence de la citoyenneté dans la céramique athénienne, le bâton est tenu par Éros une fois sur un skyphos lucanien (Fig. 20) et une fois sur une lékanis campanienne (Fig. 101). Sur les deux images, Éros est seul, et un personnage mythologique féminin est figuré au revers. Le bâton est rehaussé de blanc sur la lékanis, image sur laquelle un Éros couvert sur le bas du corps s'avance vers un autel avec un œuf en main. Sur le skyphos, Éros tient un miroir dans son autre main.

## **Élément minéral**

Sur l'image d'une amphore à col du peintre de Leiden (Fig. 70), Éros, « surgissant » en mouvement bi-directionnel de derrière une grotte, tient de ses deux mains ce qui semble être un grand rocher au-dessus de la scène de poursuite entre un satyre et une femme.

## **Corne**

Objet qui « évoque l'idée de richesse sans préciser la nature de celle-ci », la corne est parfois en imagerie vasculaire un attribut de Déméter, d'Hadès et de Tychè<sup>203</sup>. Dans le corpus de cette étude, c'est pourtant bien Éros qui la tient de ses deux mains sur l'image d'une hydrie campanienne (Fig. 82), s'avançant à grands pas vers une femme debout qui touche un pilier et tend un ruban au dieu.

## **Thyrse**

Long bâton surmonté d'une pomme de pin pouvant être décorée de lierre, le thyrse est un attribut de Dionysos, mais aussi une « marque d'appartenance dionysiaque qui permet aux proches du dieu de se reconnaître pour s'associer dans une même communauté »<sup>204</sup>. C'est sous cette forme qu'il apparaît associé à Éros, qui le tient sur deux des vases campaniens du corpus (Fig. 89, Fig. 99).

## **Iynx**

Le iynx est un instrument magique en bois, en argile, ou en métal, sa forme est celle d'une roue qui peut comporter des rayons par nombre de deux ou de quatre<sup>205</sup>. Celui qui le manipule le fait tourner à l'aide de cordelettes à tirer, dans le cadre de rites d'incantation amoureuses<sup>206</sup>. Les

---

203 C'est ce qu'explique Thomas Reyser dans l'article « La corne d'abondance, d'Hadès à Tychè » mis en ligne dans son carnet de recherche Hypothèses, *Deucalion et Noé*, en février 2017.

204 JACQUET-RIMASSA, 1998, p. 29

205 BÖHR, 1997, p. 116

206 DE LA GENIERE, 1958, p. 27-29

propriétés magiques de cet objet seraient liées à l'oiseau éponyme auquel il est associé, communément appelé torcol en français pour la grande mobilité de sa tête, qui pouvait être accroché à cette roue<sup>207</sup>. Cet oiseau au chant et au plumage rappelant le serpent serait la forme donnée par Héra à Inyx, la fille de Pan et d'Écho, pour la punir d'avoir donné à Zeus un philtre qui l'inspira d'amour pour Io d'Argus ; Inyx devient ainsi « symbole et gage d'Amour » et apparaît aux côtés d'Éros et d'Aphrodite<sup>208</sup>. La roue seule conserve néanmoins un pouvoir surnaturel sans qu'elle ne soit liée à l'oiseau qui partage son nom, son nom étant invoqué aux côtés de celui d'Aphrodite lorsqu'elle est manipulée dans le cadre d'une incantation amoureuse<sup>209</sup>. Sa magie pouvait servir à attirer un amant comme à rappeler un amant infidèle. Pindare attribue son invention à Aphrodite elle-même<sup>210</sup>, qui a ensuite appris à Éros à s'en servir. En effet, le iynx peut être manipulé par Éros lui-même<sup>211</sup>, ainsi qu'Himéros<sup>212</sup>.

Un iynx est manipulé par Éros deux fois dans le corpus. Les deux images sont campaniennes, cependant elles figurent différemment l'objet : l'une dépeint un iynx à quatre rayons (Fig. 61), l'autre un iynx sans aucun rayon (Fig. 83). Les cordelettes sont quant à elles toujours présentes, Éros les tirant afin d'activer le mouvement de la roue, donc sa magie.

## **4. Éros dans l'espace**

### **a. Mouvement**

#### **Mouvement de marche**

Caractérisé par un déhanchement et un espacement des jambes notable, où l'une est pliée, la marche est un mouvement dans lequel est représenté Éros huit fois<sup>213</sup>.

#### **Mouvement de course**

Plus marqué que la marche, le mouvement de course est plus dynamique et présente des jambes plus espacées, les deux pouvant être pliées. Éros court dans vingt-deux scènes<sup>214</sup>. Trois fois,

---

207 NELSON, 1940, p. 447

208 DE LA GENIERE, 1958, p. 28

209 NELSON, 1940, p. 451

210 Pindare, *Pythiques*, 4, 212-219

211 Voir les annexes 6 et 7, planche IV

212 Les questions d'identification et de distinction entre Éros et Himéros seront abordées dans la seconde partie du mémoire.

213 Fig. 2, Fig. 55, Fig. 65, Fig. 72, Fig. 73, Fig. 81, Fig. 127, Fig. 130

214 Fig. 1, Fig. 3, Fig. 4, Fig. 5, Fig. 11, Fig. 12, Fig. 13, Fig. 14, Fig. 15, Fig. 23, Fig. 24, Fig. 67, Fig. 87, Fig. 88, Fig. 92, Fig. 98, Fig. 101, Fig. 104, Fig. 115, Fig. 125, Fig. 127, Fig. 130

Éros court alors qu'il est le seul personnage représenté sur la face du vase (Fig. 24, Fig. 67 Fig. 87, Fig. 88)<sup>215</sup>. Notons qu'Éros court une seule fois le torse est penché en avant (Fig. 67).

### **En suspension**

Vingt-quatre fois, Éros est en suspension<sup>216</sup>, il est positionné de sorte à avoir l'air de voler et faire usage de ses ailes, qui sont le reste du temps décoratives et son seul moyen d'identification .

### **b. Statique**

#### **Debout**

Éros est debout dans trente-deux des images où il apparaît<sup>217</sup>. Mouvement calme et statique, il reste néanmoins léger et gracieux par la position en jambe d'appui-jambe libre qui est toujours adoptée, pouvant s'apparenter à une image d'un Éros qui atterrit. Il est parfois complexe de distinguer ce mouvement de celui de la marche. Une fois, il est debout, mais porté par une femme, dans son propre dos (Fig. 85), une autre, il est debout et statique, le dos droit, et pose un pied sur un élément végétal stylisé (Fig. 94).

#### **Penché en avant**

A cinq reprise, Éros se penche en avant, une posture caractérisée par un haut du corps penché, et une jambe levée, pied posé sur un rocher<sup>218</sup>, sauf sur deux images, où les jambes sont en mouvement de course, mais les deux pieds sont collés au sol, et le dos d'Éros est plus ou moins penché (Fig. 75, Fig. 82).

#### **Assis**

Lorsqu'il ne bouge pas, Éros peut être assis. C'est le cas dans trente-et-une de ses représentations dans le corpus<sup>219</sup>. Dans plus de la moitié de ces scènes, il est assis sur un élément minéral<sup>220</sup>, qui peut être dans certains cas tacheté<sup>221</sup> ou une pile de trois rochers<sup>222</sup>. Il peut aussi être

215 Ces cas seront discutés dans la suite de ce mémoire.  
216 Fig. 6, Fig. 7, Fig. 16, Fig. 17, Fig. 18, Fig. 22, Fig. 25, Fig. 35, Fig. 37, Fig. 39, Fig. 40, Fig. 42, Fig. 43, Fig. 46, Fig. 47, Fig. 49, Fig. 52, Fig. 53, Fig. 62, Fig. 64, Fig. 90, Fig. 109, Fig. 112, Fig. 133

217 Fig. 8, Fig. 20, Fig. 45, Fig. 21, Fig. 28, Fig. 29, Fig. 31, Fig. 32, Fig. 32, Fig. 34, Fig. 36, Fig. 45, Fig. 59, Fig. 68, Fig. 69, Fig. 71, Fig. 72, Fig. 73, Fig. 75, Fig. 85, Fig. 91, Fig. 94, Fig. 99, Fig. 102, Fig. 107, Fig. 113, Fig. 123, Fig. 124, Fig. 126, Fig. 129, Fig. 131, Fig. 132

218 Fig. 95, Fig. 105, Fig. 106

219 Fig. 7, Fig. 11, Fig. 12, Fig. 14, Fig. 15, Fig. 16, Fig. 17, Fig. 25, Fig. 30, Fig. 33, Fig. 35, Fig. 42, Fig. 43, Fig. 55, Fig. 73, Fig. 77, Fig. 81, Fig. 85a, Fig. 90, Fig. 95, Fig. 96, Fig. 97, Fig. 100, Fig. 103, Fig. 104, Fig. 107

220 Fig. 10, Fig. 19, Fig. 27, Fig. 41, Fig. 44, Fig. 59, Fig. 61, Fig. 76, Fig. 78, Fig. 79, Fig. 114, Fig. 116, Fig. 117, Fig. 118, Fig. 120, Fig. 121

221 Fig. 41, Fig. 44, Fig. 59, Fig. 61, Fig. 76

222 Fig. 116, Fig. 117, Fig. 118, Fig. 120

trouvé assis sur un drapé (Fig. 26, Fig. 54, Fig. 89), un pilier (Fig. 9, Fig. 30), ou un loutéon (Fig. 51, Fig. 119). Dans des cas uniques, Éros est assis sur une boîte (Fig. 54), sur un végétal (Fig. 84), ou sur une balance (Fig. 103). Éros peut également s'asseoir à califourchon sur les épaules d'un satyre (Fig. 48, Fig. 85a). On le trouve dans une position semi-allongée sur deux vases campaniens, sans aucun support (Fig. 63) ou accoudé à une hydrie renversée (Fig. 104).

### **Agenouillé**

Éros peut également être représenté agenouillé, une position qu'il adopte quinze fois dans les images du corpus<sup>223</sup>. Sur trois de ces scènes, il est agenouillé sur un élément rocheux (Fig. 56, Fig. 80, Fig. 128). Hapax intéressant, Éros est agenouillé aux pieds d'un socle sur lequel est assise une femme, et il le touche, sur un couvercle de pyxis skyphoïde du peintre de Chequer<sup>224</sup> (Fig. 50).

## **c. Mouvements divers**

### **Mouvement bi-directionnel**

Caractérisé par l'opposition entre la direction de la tête et celle du corps, ce mouvement courant dans l'art égyptien renvoie à un rôle dans la construction des images<sup>225</sup>. Venant animer une scène par un jeu de regard ou en apportant un dynamisme, c'est un mouvement qui était associé à une contrariété dans les images archaïques et orientales – d'où son autre nom de « mouvement contrarié » – mais qui perd cet aspect dans l'art classique, et s'en détache complètement dans l'art italiote, où il vient figurer un lien entre plusieurs personnages<sup>226</sup>. Un personnage en mouvement bi-directionnel peut ainsi faire office d'intermédiaire, incarnation physique du lien. Ce mouvement n'est cependant pas associé à un personnage plus nettement qu'à un autre dans l'art italiote, et on le retrouve plus souvent chez des héros et des anonymes que des divinités. Éros est représenté en mouvement bi-directionnel prononcé à vingt occurrences<sup>227</sup>. Notons cependant que les ailes d'Éros sont le plus souvent dépeintes de manière aspective par rapport à son corps.

---

223 Fig. 38, Fig. 50, Fig. 56, Fig. 57, Fig. 58, Fig. 60, Fig. 66, Fig. 80, Fig. 93, Fig. 108, Fig. 110, Fig. 111, Fig. 122 (deux fois), Fig. 128

224 Cette scène sera interprétée et servira à avancer plusieurs points d'interprétation dans la suite du mémoire.

225 GASC, MERILLOT, 2017, p. 77

226 *Ibid.*, p. 90

227 Fig. 17, Fig. 34, Fig. 36, Fig. 51, Fig. 59, Fig. 68, Fig. 70, Fig. 73, Fig. 91, Fig. 100, Fig. 102, Fig. 105, Fig. 115, Fig. 116, Fig. 118, Fig. 119, Fig. 126, Fig. 129, Fig. 131, Fig. 132

## « Surgissant »

Au sein de deux images, Éros adopte un mouvement particulier : seul son torse est visible, contorsionné d'une manière indiquant en un mouvement, et dépasse de « derrière » un personnage (Fig. 86) ou une grotte (Fig. 70). Ce mouvement confère au dieu l'impression qu'il surgit, rapidement, au sein d'une scène. Quelle pourrait bien être l'urgence ?

## Autre mouvement

Dans trois scènes, Éros est dépeint dans un mouvement difficile à qualifier<sup>228</sup>. Il s'y penche légèrement en avant, et ses jambes sont prises dans un mouvement dynamique, l'une plus haute que l'autre, comme s'il sautait, ou dansait. Il réalise toujours ce mouvement face à un personnage. Une fois, la pointe de son pied en contact avec la ligne de sol est posée sur un élément minéral (Fig. 77).

## 5. Actions d'Éros

### a. Interagissant avec un personnage

#### Présentant un objet vers un personnage<sup>229</sup>

Sur trente-et-unes des scènes du corpus, Éros présente un objet vers un personnage<sup>230</sup>. Dans vingt-six scènes, l'objet est tendu vers une femme<sup>231</sup>, dans quatre autres, à un personnage masculin<sup>232</sup>, dont une fois un homme barbu (Fig. 46) et une autre fois, Argus (Fig. 65). Dans une scène, le personnage à qui Éros tend un objet – en l'occurrence un végétal – est invisibilisé par un tesson manquant au vase (Fig. 16). Les objets manipulés sont parmi ceux identifiés dans la troisième sous-partie. On note néanmoins une prédominance des couronnes<sup>233</sup> et des œufs, uniques ou rassemblés sur un plat ou une phiale<sup>234</sup>, dans les objets tendus à des personnages. Des « brochettes de fruits »<sup>235</sup>, des miroirs<sup>236</sup>, et des bandelettes<sup>237</sup> peuvent aussi figurer parmi ces objets.

---

228 Fig. 65 (deux fois), Fig. 74, Fig. 77

229 Les objets présentés aux personnages se retrouvent dans ceux qu'Éros manipule, dans la section 3 du chapitre.

230 Fig. 16, Fig. 22, Fig. 29, Fig. 31, Fig. 32, Fig. 35, Fig. 39, Fig. 42, Fig. 46, Fig. 48, Fig. 49, Fig. 56, Fig. 57, Fig. 58, Fig. 59, Fig. 65, Fig. 69, Fig. 73, Fig. 74, Fig. 77, Fig. 82, Fig. 92, Fig. 105, Fig. 108, Fig. 109, Fig. 113, Fig. 114, Fig. 123, Fig. 124, Fig. 130, Fig. 133

231 Fig. 22, Fig. 29, Fig. 32, Fig. 35, Fig. 39, Fig. 48, Fig. 49, Fig. 56, Fig. 57, Fig. 58, Fig. 59, Fig. 69, Fig. 73, Fig. 74, Fig. 77, Fig. 82, Fig. 92, Fig. 105, Fig. 108, Fig. 109, Fig. 113, Fig. 114, Fig. 123, Fig. 124, Fig. 130, Fig. 133

232 Fig. 31, Fig. 42, Fig. 46, Fig. 65

233 Fig. 10, Fig. 37, Fig. 43, Fig. 54, Fig. 55, Fig. 64, Fig. 65, Fig. 66, Fig. 74, Fig. 80, Fig. 81, Fig. 104, Fig. 105

234 Fig. 3, Fig. 8, Fig. 9, Fig. 10, Fig. 29, Fig. 44, Fig. 52, Fig. 54, Fig. 74, Fig. 80, Fig. 107

235 Fig. 31, Fig. 53, Fig. 69

236 Fig. 3, Fig. 38, Fig. 99

237 Fig. 29, Fig. 43, Fig. 53, Fig. 75, Fig. 80, Fig. 91

### **Levant la ou les mains, vides, vers un personnage**

Quinze fois, Éros lève ou tend une ou deux mains vers un personnage, sans pour autant tenir un objet<sup>238</sup>. Ce mouvement traduit tout de même une interaction, peut-être par la parole, sauf sur une péliké du peintre de Creusa (Fig. 26) où Éros lève une main vide vers ce que lui tend une femme – un oiseau, type colombe.

### **Poursuivant un personnage, les bras levés**

Dans un type d'image rappelant un modèle attique<sup>239</sup>, Éros poursuit douze fois un personnage en levant les bras<sup>240</sup>. La position connaît de légères variantes, puisque Éros peut lever seulement un bras (Fig. 5, Fig. 6) ou lancer une balle d'une main (Fig. 14). Cette poursuite peut, il semble, prendre fin lorsque Éros attrape le personnage qui n'a pas pu distancer le dieu, qui œuvre alors à retirer ses vêtements (Fig. 12). Dans les deux images campaniennes de cette série, Éros poursuit un lièvre (Fig. 52, Fig. 53). Notons cependant qu'une femme en course bi-directionnelle – soit utilisant le même modèle que sur les images lucaniennes – est représentée sur le revers de ces deux vases.

### **Touchant un personnage**

A six occasions, Éros agit de manière familière avec les personnages des scènes dans lesquelles il intervient, en ayant un contact physique avec eux. Il peut toucher le genou d'une femme, assise et tenant un miroir et une boîte (Fig. 91), tenir la main d'un personnage (Fig. 131), lui toucher la tête (Fig. 85) ou le visage (Fig. 64), voir l'enlacer (Fig. 19, Fig. 100). Une simple mortelle peut-elle être touchée par un dieu avec autant de familiarité, voire d'affection<sup>241</sup> ?

### **Autres situations**

Plusieurs fois, Éros est dépeint dans des situations singulières, qu'il convient de rassembler, puisqu'elles sont toutes des hapax.

---

238 Fig. 7, Fig. 10, Fig. 21, Fig. 25, Fig. 26, Fig. 28, Fig. 45, Fig. 54, Fig. 71, Fig. 72, Fig. 75, Fig. 98, Fig. 104, Fig. 125, Fig. 132

239 Les scènes de poursuite seront étudiées dans la partie suivante.

240 Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3, Fig. 5, Fig. 6, Fig. 11, Fig. 12 Fig. 13, Fig. 14, Fig. 15, Fig. 52, Fig. 53

241 Le sujet sera abordé dans la seconde partie du mémoire.

Il peut alors tenir un objet reçu par un personnage (Fig. 30), tendre une main pour qu'un oiseau se pose sur son doigt (Fig. 44), toucher le socle sur lequel une femme assise pose ces pieds (Fig. 50), ou protéger en personnage en arrêtant l'épée d'un autre (Fig. 62).

## **b. Éros et éléments spatialisateurs**

### **Présentant un objet à un élément spatialisateur**

A huit occasions, Éros interagit avec un élément spatialisateur, auquel il présente un objet<sup>242</sup>. Il peut s'agir d'un calathos (Fig. 2), d'un thymiatérion (Fig. 36) ou d'un autel (Fig. 40, Fig. 115) vers lequel il tend alors un élément végétal. Éros peut également tendre un œuf à un pilier (Fig. 101) ou un miroir vers un autel (Fig. 115).

### **S'appuyant à un élément spatialisateur**

Trois fois, Éros s'appuie à un élément spatialisateur. Une fois, il appuie sa main à un loutérion au-dessus duquel il se penche en avant (Fig. 104), et deux fois une touche un pilier de manière relaxée, en s'y accoudant (Fig. 68) ou en y posant la main (Fig. 126.)

## **c. Divers**

### **Utilisant un iynx**

Dans deux scènes, Éros utilise un iynx<sup>243</sup> en tirant sur ses cordelettes, afin de le faire tourner. Une fois, il est seul, assis sur un rocher (Fig. 61), et sur l'hydrie du peintre de B.M.F. 223, il est debout face à une femme au torse dénudé, assise sur un rocher (Fig. 83).

### **Tirant à l'arc**

Les deux fois où Éros tient un arc<sup>244</sup>, il s'en sert activement et le bande, prêt à décocher une flèche, une fois en l'air, certainement vers Pâris (Fig. 107), deux fois sur « lui-même », dédoublé (Fig. 122).

---

242 Fig. 2, Fig. 36, Fig. 40, Fig. 101, Fig. 115

243 Voir la sous-partie 3.h

244 Voir la sous-partie 3.g

### **Manipulant une phiale, seul**

Seul, face à aucun personnage donc, Éros manipule une phiale dix fois<sup>245</sup>. À quel(s) espace(s) ou personne(s) la phiale vient-elle le lier ici ?

### **Conduisant un bige**

Iconographie fréquente sur les sarcophages romains d'enfants, les Amours conduisant des biges – chars tirés par deux chevaux – renvoyaient, selon Suétone, à une héroïsation des enfants défunts sous les traits de Cupidon<sup>246</sup>. Sur deux vases du corpus, dont le contexte archéologique est inconnu, Éros conduit un bige, tiré par des chevaux (Fig. 97), ou, fait plus surprenant, des panthères (Fig. 96).

### **Occupé à jouer**

Dans quatre scènes du corpus, Éros est occupé à jouer. Il peut utiliser des jouets, soit des osselets (Fig. 9) ou un cerceau (Fig. 38), et son regard y sera alors fixé, il n'interagira pas avec les personnages de la scène. Éros peut également jouer avec des animaux, comme un chien vers qui il agite une lanière (Fig. 63) ou un oiseau<sup>247</sup> (Fig. 128).

### **Tenant un objet de ses deux mains au-dessus d'une scène**

Éros tient six fois un objet au-dessus d'une scène, de ses deux mains. Dans la plupart de ces scènes, il tient une bandelette<sup>248</sup>, une fois en rehaut rouge (Fig. 112), et une fois, c'est un tympanon qu'il fait flotter au-dessus des personnages (Fig. 90).

### **Les mains reposant sur son propre corps**

Dans plusieurs scènes, Éros pose l'une ou ses deux mains sur son propre corps. Trois fois en effet, il touche l'un de ses genoux (Fig. 19, Fig. 27, Fig. 51), une fois sa propre épaule (Fig. 34), et une autre son propre visage, une ceinture à la main (Fig. 43). Ces gestes ont-ils une signification particulière, voire un rôle dans la manière de représenter le pouvoir du dieu ?

\*\*\*

---

245 Fig. 60, Fig. 66, Fig. 76, Fig. 78, Fig. 80, Fig. 110, Fig. 111, Fig. 116, Fig. 117, Fig. 118

246 Suétone, *Caligula*, VII

247 Voir le chapitre 3 pour son identification.

248 Fig. 17, Fig. 18, Fig. 33, Fig. 37, Fig. 112

Apparence physique	Traits genrés	Jeune homme	120
		Androgyne	18
	Taille par rapport aux personnages	Taille inférieure	53
		Taille égale	41
		Taille supérieure	8
	Apparence des cheveux	Courts	73
Attachés		52	
Longs		7	
Parures d'Éros	Coiffes	Couronne	28
		Diadème	20
		Cécryphale	20
		Cordelette	5
		Bandelette	9
	Vêtements	Drapé bas du corps	3
		Drapé bras, nu	3
		Enveloppé, himation	1
	Bijoux et parures du corps nu	Bracelets	50
		Guirlandes de perles	38
		Bandelette	9
	Chaussures	Sandaes	37
Bottines		19	

*Fig. annexe 10 : Tableau récapitulatif du relevé des traits physiques et des parures d'Éros au sein du corpus.*

Les éléments de parure	Couronnes	27
	Bandelette	8
	Ceinture	8
	Cordelette, ruban	6
	Miroir	6
	Mitra	3
	Drapé	1
	Guirlande	1
Les contenants	Phiale	18
	Boîte	6
	Plats	2
	Situle	2
	Alabastr	1
La nourriture	Oeuf	9
	"Brochette de fruits"	5
Les éléments organiques	Les végétaux	27
	Les oiseaux	5
La musique	Tympanon	2
	Ropton	2
	Askaros ?	2
Les éléments ludiques	Balle	3
	Osselets	1
	Cerceau	1 (2?)
	"Jouet pour chien"	1
Les armes	Arc	2
	Fouet	1
Divers	"Cercle"	4
	Bâton	2
	Thyrse	2
	lynx	2
	Élément minéral	1
	Corne	1

*Fig. annexe 11 : Tableau récapitulatif du relevé des éléments manipulés par Éros au sein du corpus.*

Éros dans l'espace	Mouvement	Suspension	24
		Course	22
		Marche	8
	Statique	Debout	32
		Assis	30
		Agenouillé	15
		Penché en avant	5
		Bi-directionnel	20
	Mouvements divers	Autre	3
		"Surgissant"	2
Actions d'Éros	Vers personnage	Présentant objet	31
		Levant mains vides	15
		Poursuivant, bras levés	12
		Touchant personnage	6
		Autre	4
	Vers élément spatialisateur	Présentant objet	8
		S'appuyant sur	3
	Divers	Manipulant une phiale	10
		Tenant un objet, en vol	6
		Touchant son corps	5
		Jouant	4
		Utilisant un lynx	2
Tirant à l'arc		2	
Conduisant un bige		2	

*Fig. annexe 12 : Tableau récapitulatif du relevé des mouvements et des actions d'Éros au sein du corpus.*

Les première et deuxième parties ont ainsi établi l'apparence du modèle d'Éros en Campanie et en Lucanie<sup>249</sup> en relevant tous les traits qui constituent son apparence, traits physiques comme parure. De cette étude ressort le fait qu'Éros soit dans une écrasante majorité des images du corpus un jeune homme, très rarement plus grand que les personnages qui l'accompagnent, qui porte ses cheveux courts ou attachés. Il est souvent paré, et très rarement vêtu d'autre chose que de chaussures.

La troisième partie a, quant à elle, permis de mettre en lumière la diversité des objets manipulés par Éros, montrant ainsi que le dieu n'a bel et bien aucun attribut fixe, et touche à de nombreux types d'objets. Ceux qu'ils manipule le plus souvent sont la couronne, majoritairement végétale, et l'élément végétal. Ces deux catégories comptent chacune vingt-sept occurrences, ce qui est considérable sachant que l'autre objet le plus souvent manipulé, la phiale, l'est à dix-huit occurrences, et qu'ensuite aucun des autres vingt-neuf objets n'est manipulé par Éros dans plus de dix scènes du corpus. De fait, il semble qu'Éros soit caractérisé par la diversité de ses champs d'actions, où se lit néanmoins une importance des pratiques rituelles que suggèrent la phiale et les couronnes. Ajoutons que ces dernières sont majoritairement végétales, cet élément a donc aussi une prévalence considérable dans l'environnement d'Éros. Pourrait-on y voir un rapprochement avec la végétation arborescente de Dionysos, notamment des paradis bacchiques, dans ces végétaux pourtant harmonieux<sup>250</sup> ?

Enfin, ce sont les mouvements et les actions d'Éros qui ont été relevés. Il a été vu que, de manière pouvant surprendre pour un être ailé, Éros était la plupart du temps debout de manière statique ou assis, plutôt qu'en suspension. Le vol reste néanmoins son mode de représentation le plus fréquent lorsqu'il est en mouvement. Aussi, il est le plus souvent représenté en interaction avec un personnage, lui présentant un objet la plupart du temps. Notons que les phiales sont des objets qu'Éros manipule le plus souvent seul (dix fois pour dix-huit occurrences).

Ainsi, Éros, apparaît-il dans ces séries comme dieu intermédiaire et hybride, jouant à changer de taille, d'âge, de genre, et de place dans chaque image. Il n'y a pas d'attribut constant à ce dieu malicieux, qui manipule les objets du monde des hommes, et s'attribue rarement ceux d'autres divinités – seule deux des images le font tenir un thyrses. En cela, les exemples lucaniens et campaniens rejoignent et illustrent bien les conclusions que H. Cassimatis avait tirées sur le corpus italiote<sup>251</sup>. La question de l'identification d' « Éros » demeure. Il ressort qu'Éros est bien souvent

249 Nous discuterons les différences et les tendances de ces deux zones, séparément, dans les parties suivantes de ce mémoire.

250 Cette question sera reprise dans la suite de ce travail.

251 CASSIMATIS, 2008, p. 52

associé à des unités formelles où il embrasse sens, ordre et parure : plusieurs de ses attributs convergent pour lui conférer une nature à la fois esthétique et cosmétique. Il se prédispose à des rencontres avec toutes sortes d'ornements – des couronnes (végétales ou de perles), des bracelets, des colliers, des sandales et des vêtements – tout en se rapprochant de contextes rituels, dionysiaques, et surtout féminins. Ils sont liés à la notion de beauté, incarnée par la présence Éros. En effet il est primordial de rapprocher Éros de la notion de beauté, puisque depuis ses origines hésiodiques, il se rattache à l'épithète *kallistos*, et Éros est un dieu qui est « dans son *essence* même, une réponse à la beauté »<sup>252</sup>. De plus, la beauté d'Éros vient engendrer la naissance d'Aphrodite et les bases sensorielles du pouvoir de Zeus, si l'on suit le raisonnement de G. Arrighetti<sup>253</sup>. Elle apporte alors pouvoir et ordre. Ainsi, elle n'est pas qu'une caractéristique physique, mais un pouvoir qui lui permet d'agir sur les hommes comme les dieux. Les objets de parure portés et tenus par Éros viendraient-ils y faire référence, voire cristalliser ce pouvoir par des unités formelles ? Ses changements d'apparence sont-ils à penser en lien avec la notion italienne du « beau » ? Ces questionnements seront développés dans la seconde partie du travail.

---

252 BLONDELL, 2013, p. 113

253 ARRIGHETTI, 1975, p. 47, p. 102

## **Chapitre 2 : Identification des personnages**

Éros est presque toujours un dieu accompagné, ou accompagnant des personnages. Ce chapitre a pour objectif de faire le relevé des compagnons d'Éros<sup>254</sup>, parmi les mortels, les Immortels, et les héros, afin de mieux comprendre auprès de qui Éros intervient.

### **1. Le monde des mortels**

#### **Les jeunes femmes anonymes**

Une ou plusieurs jeunes femmes sont trouvées dans un grand nombre d'images du corpus. Ce sont elles qui accompagnent le plus souvent Éros, puisqu'elles apparaissent à soixante-et-onze reprises<sup>255</sup>.

Leurs vêtements et parures seront étudiés dans la suite du travail. Notons néanmoins que les vêtements de type tunique sont les plus représentés, souvent avec un manteau porté sur les genoux lorsque les femmes sont assises, sinon sur les bras. La nudité est un hapax (Fig. 69), contrairement aux femmes dénudées, au torse découvert<sup>256</sup>, dont la présence n'est pas commune mais reste assez fréquente. À la manière des hommes aux revers des céramiques étudiées, ajoutons que les femmes peuvent aussi être couvertes à l'extrême, enroulées dans un himation<sup>257</sup>, mais parfois ouvert sur les seins, visibles (Fig. 55, Fig. 100).

Les contextes des scènes d'apparition de ces femmes étant bien souvent complexes à qualifier de prime abord, ils seront étudiés et expliqués dans le deuxième chapitre du mémoire, dédié à l'analyse iconographique.

---

254 Leur étude poussée n'interviendra que dans un second temps, en deuxième partie de ce mémoire.

255 Fig. 2, Fig. 3, Fig. 4, Fig. 5, Fig. 6, Fig. 7, Fig. 8, Fig. 10, Fig. 11, Fig. 12, Fig. 13 Fig. 14, Fig. 15, Fig. 17, Fig. 18, Fig. 19, Fig. 21, Fig. 22, Fig. 25, Fig. 26, Fig. 27, Fig. 28, Fig. 29, Fig. 31, Fig. 32, Fig. 34, Fig. 35, Fig. 39, Fig. 43, Fig. 45, Fig. 49, Fig. 50, Fig. 51, Fig. 54, Fig. 55, Fig. 56, Fig. 58, Fig. 59, Fig. 54, Fig. 69, Fig. 70, Fig. 71, Fig. 72, Fig. 73, Fig. 75, Fig. 77, Fig. 81 Fig. 82, Fig. 83, Fig. 85, Fig. 91, Fig. 92, Fig. 98, Fig. 100, Fig. 102, Fig. 103, Fig. 105, Fig. 112, Fig. 113, Fig. 114, Fig. 119, Fig. 123, Fig. 124, Fig. 125, Fig. 126, Fig. 127, Fig. 128, Fig. 129, Fig. 130, Fig. 131, Fig. 132

256 Fig. 21, Fig. 51, Fig. 59, Fig. 71, Fig. 83, Fig. 127, Fig. 128, Fig. 129, Fig. 131

257 Fig. 10, Fig. 19, Fig. 55, Fig. 100, Fig. 123

## Les hommes anonymes

Des jeunes hommes accompagnent Éros dans vingt-deux scènes<sup>258</sup>. Sauf sur deux images luacniennes (Fig. 4, Fig. 6), ils sont toujours imberbes. Le terme de « jeunes hommes » sera donc utilisé pour les décrire, la barbe étant un marqueur de l'âge adulte en imagerie.

On les trouve le plus souvent nus<sup>259</sup>. Ils peuvent porter un drapé sur leur bras, mais leur nudité sera toujours apparente. Une seule fois seulement, un jeune homme nu porte une parure (Fig. 59). Trois ils sont vêtus d'un drapé porté sur le bras, qui vient couvrir leur sexe<sup>260</sup>. Dans deux de ces trois cas, ils seront barbues (Fig. 4, Fig. 6). Enfin, une fois aux côtés d'Éros, un homme est vêtu à la manière d'un voyageur (pétase, chlamyde, sandales) et porte une roue (Fig. 102), et une autre fois, un homme est enroulé dans un himation (Fig. 9). Ce dernier est imberbe et tient un bâton, debout face à une scène de couronnement entre un jeune homme nu au bâton et Éros jouant aux osselets<sup>261</sup>. Les hommes enveloppés dans un himation – et également les hommes, en général – sont fréquemment retrouvés sur les revers, bien plus souvent que sur les faces principales<sup>262</sup>. En effet, sur les faces principales, le modèle trouvé le plus fréquemment est celui d'un jeune homme seul aux côtés d'Éros et parfois de femmes, alors que sur les revers, ce sont les groupes d'hommes qui sont le plus souvent représentés. Un chapitre sera dédié à l'étude de cette iconographie dans la seconde partie de ce mémoire. Notons aussi que neuf fois, les hommes tiennent des bâtons<sup>263</sup>.

## Les banqueteurs

A trois occasions dans le corpus campanien, Éros se trouve dans l'environnement du symposium, aux côtés d'un (Fig. 46) ou plusieurs banqueteurs (Fig. 47, Fig. 112), toujours dans la position typique semi-allongé sur une kliné, le bas du corps couvert. L'homme barbu du cratère en calice du peintre de l'échiquier (Fig. 47) et l'homme imberbe portant une tunique et un diadème sur l'image de l'oenoché du peintre LNO (Fig. 112) font tous deux la gestuelle caractéristique du kottabe. Ce jeu d'adresse consistant à « lancer, après boire, quelques gouttes de liquide restées au fond de la coupe, de manière à atteindre, sans qu'il s'en perde une seule, un but fixé par les convives »<sup>264</sup>, est le plus représenté dans la céramique attique et italienne des débuts de la figure

258 Fig. 1, Fig. 4, Fig. 6, Fig. 9, Fig. 10, Fig. 14, Fig. 16, Fig. 22, Fig. 30, Fig. 31, Fig. 33, Fig. 42, Fig. 45, Fig. 51, Fig. 59, Fig. 74, Fig. 75, Fig. 81, Fig. 102, Fig. 103, Fig. 125, Fig. 130

259 Fig. 1, Fig. 9, Fig. 10, Fig. 14, Fig. 16, Fig. 22, Fig. 30, Fig. 31, Fig. 33, Fig. 42, Fig. 45, Fig. 51, Fig. 59, Fig. 74, Fig. 75, Fig. 81, Fig. 102, Fig. 125, Fig. 130

260 Fig. 4, Fig. 6, Fig. 103

261 Cette scène sera commentée dans la suite du travail : il s'agit d'un vase posant la question de l'identification d'« Éros »

262 Par défaut au vu du sujet de ce mémoire, nous considérons « faces principales » là où Éros est représenté. Notons cependant que ce n'est pas pour autant que ces revers seraient moins importants à étudier, d'où la volonté de les prendre en compte dans l'analyse iconographique des parties suivantes.

263 Fig. 4, Fig. 6, Fig. 9, Fig. 14, Fig. 16, Fig. 30, Fig. 31, Fig. 59, Fig. 103

264 C'est ainsi que George Lafaye présente le jeu, dans DAREMBERG et SAGLIO, 1877-1919, p. 866

rouge jusqu'en 320 av. J.-C, et est dépeint en imagerie comme un geste franc du poignet réalisé par un personnage tenant une coupe avec son index, la paume ouverte<sup>265</sup>. Dans ces trois images de symposion, Éros vole vers le ou les banqueteurs, tenant une « brochette de fruits » (Fig. 46, Fig. 47) ou une bandelette (Fig. 112).

### Les soldats

Caractérisés par un armement plus ou moins lourd, seulement offensif ou alliant défense et offense, des soldats figurent aux côtés d'Éros sur trois images dont celles de trois vases campaniens. L'un est présent à gauche d'une scène mythologique dans laquelle Ménélas s'apprête à tuer Hélène (Fig. 62), il porte une chlamyde sur une tunique courte, des sandales, et une lance. Les deux autres images sont plus énigmatiques. Deux soldats de l'hydrie du peintre de Boston Ready (Fig. 122) se battent entre eux à la lance, vêtus d'un kranion, d'une tunique courte et de cnémides, tenant un hoplon, sous le regard d'un soldat vêtu et armé de manière similaire, assis sur un tabouret ; un autre marche vers la droite, s'éloignant de la scène en portant sur son épaule sa lance. Deux soldats sont représentés allongés sur le ventre, bras en avant – position renvoyant à la mort, certainement – dans l'espace de cette scène, au-dessus de laquelle Éros tire à l'arc sur un autre Éros. Le soldat de l'oenoché de Naples (Fig. 132) tient une lance et semble porter un vêtement non grec sous sa tunique courte. Il est forcé à s'agenouiller à terre par une grande femme armée qui le tient par les cheveux, derrière lui, vers laquelle Éros tend un bras. L'image lucanienne d'une amphore panathénaïque du peintre d'Amykos (Fig. 14) n'est pas moins complexe : sur le registre au-dessus de celui figurant des poursuites, auxquelles participe Éros, un soldat s'avance et tend une main vers une femme au miroir assise sur un rocher, dont un jeune homme touche l'épaule, tandis qu'un autre s'appuie sur ses armes et regarde une femme qui court vers lui, une bandelette à la main.

### Les visages de femmes

Les visages de femmes constituent un motif récurrent de la céramique italote, comme il est possible de le constater en feuilletant les planches du *LCS* comme du *RVP* de A. D. Trendall. Plus ou moins parés, ils se présentent toujours sous la même forme : un profil, en buste placé soit sur le col ou le couvercle d'un vase, une face entière, ou sous ses anses, le regard porté vers la scène. Plus rarement, ils peuvent se trouver dans des fenêtres. Bien que ce motif soit extrêmement fréquent, son étude est d'un grand intérêt scientifique, puisqu'elle révèle que ces profils ont des rôles allant bien au-delà du simple aspect décoratif<sup>266</sup>.

265 JACQUET-RIMASSA, 2008, p. 68.

266 L'exposition « "Femmes, femmes, femmes" Les portraits féminins sur les vases antiques de la collection Denon au Musée national de Céramique de Sèvres » qui a eu lieu au cours de l'été 2022, tout comme le travail de E. VALESCA BIGNOUMBA ont montré l'intérêt de leur étude dans le cadre de la réception moderne du motif

Onze vases du corpus présentent un motif de visage de femme soit sous les anses de vase<sup>267</sup> soit sur le col de vases<sup>268</sup>. Dans les deux exemples du corpus où les bustes sont sur des cols d'amphores à col, un décor vient les encadrer à la manière de fenêtre. Un douzième visage de femme est figuré voilé, de face, dans une fenêtre (Fig. 105). Notons que plusieurs des vases du corpus ont un visage de femme sur la face où Éros n'apparaît pas, le relevé les exclue donc, mais ils seront étudiés dans la seconde partie de ce mémoire.

## Les danseuses

Activité typique du banquet, associée à la musique et à la boisson, la danse participe à créer une atmosphère chaleureuse et festive au symposion, ainsi qu'à faciliter l'abandon des banquetteurs<sup>269</sup>. Certaines danses sont quant à elles l'apanage des hommes, comme les danses pyrrhiques – en armes – qui font l'objet de concours dans le cadre civique, notamment lors des Panathénées à Athènes<sup>270</sup>. Or, la pyrrhique peut aussi être dansée dans le cadre du banquet, alors par des danseuses plutôt que des danseurs. Les représentations de femmes dansant la pyrrhique sont cependant assez rares, même dans le cadre de banquets<sup>271</sup>.

Une danseuse pyrrhique est représentée aux côtés d'Éros sur un cratère en calice campanien conservé à Palerme (Fig. 48). Elle porte un cranion à ailettes, un phallus ithyphallique postiche et des bottines, et tient un hoplon et un strigile. Elle se déhanche légèrement, debout face à un groupe de deux femmes qui se regardent, l'une assise, l'autre debout. Dos à la danseuse, un satyre est penché en avant et tient Éros sur ses épaules, qui tend une ceinture en rehaut blanc à la danseuse.

---

dans les ateliers de porcelaine, et dans la perspective de représentations individualisées sur le mode de portraits, comiques ou réels. On référera également à HOFFMANN, 2011 pour des réflexions sur les diverses identifications possibles, selon les contextes, de ces visages de femmes. Nous nous attellerons à l'étude de ces visages dans notre corpus dans la seconde partie de ce travail.

267 Fig. 59, Fig. 82, Fig. 83 Fig. 90, Fig. 92, Fig. 103, Fig. 108, Fig. 125, Fig. 127

268 Fig. 70, Fig. 71

269 JACQUET-RIMASSA, 1999, p. 58

270 COUVENHES, 2007, p. 96

271 Voir l'étude *ibid.* qui en étudie un corpus, restreint.

## 2. Le monde des Immortels

### a. Les Olympiens

#### **Aphrodite**

Déesse de l'amour et de la *mixis*<sup>272</sup>, Aphrodite est une divinité ambiguë qui préside tant les « douces œuvres du mariage »<sup>273</sup> que la séduction et la sexualité sous toutes ses formes, et les activités des jeunes filles en général<sup>274</sup>. Elle revêt également un rôle incontournable dans la politique des cités grecques et leur cohésion, et se place aussi bien dans les domaines de l'amour que dans d'autres, plus sombres, comme la guerre et la mort<sup>275</sup>. Dans les épopées homériques, elle est fille de Zeus et de Dioné<sup>276</sup>, et dans la théogonie hésiodique, elle naît de l'écume du sexe castré d'Ouranos<sup>277</sup>. Dioné étant mal connue et portant un nom proche de celui de Zeus<sup>278</sup>, il est possible qu'elle ait été sa parèdre<sup>279</sup>, faisant d'Aphrodite une divinité de lignée masculine dans les deux traditions de sa naissance, où la matrice est absente ou, au minima, secondaire. Elle est la mère d'Éros pour la plupart des auteurs anciens<sup>280</sup>.

Son identification pose bien souvent question sur les images vasculaires italiotes figurant des temps de la vie des mortels, où elle apparaît certainement, mais sans jamais rassembler d'attributs qui viendraient la distinguer avec certitude d'une jeune femme anonyme<sup>281</sup>. On peut cependant l'identifier avec plus d'aise dans des scènes mythologiques au sein desquelles elle a sa place, comme celles en lien avec les amours d'Hélène et de Pâris, au nombre de quatre<sup>282</sup>, ou celles où il est question d'amours divins et où une femme est mise en avant notamment par sa proximité avec Éros<sup>283</sup>.

---

272 Voir PIRONTI, 2007

273 Homère, *Odyssée*, XX, 74 ; *Iliade*, V, 429

274 PIRENNE-DELFORGE, 1994, p. 419

275 PIRONTI, 2007, p. 12

276 Homère, *Iliade*, V, 348-417

277 Hésiode, *Théogonie*, v. 173-206. On note que le rattachement d'Aphrodite avec l'écume est issu d'une interprétation de l'étymologie du nom de la déesse en lien avec *aphros*. Dans l'hymne orphique à Aphrodite, il est bon de remarquer qu'elle prend l'épithète de *pontogenes*, née de la mer.

278 Διός au génitif

279 CYRINO, 2010, p. 14

280 Pausanias, 9, 27, 2

281 Dans des scènes rituelles, une femme dont la parure et le vêtement se distingue des autres, par exemple, pourrait être aussi bien la déesse qu'une anonyme mise en avant dans une situation donnée, selon l'image. La question est d'autant plus difficile à étudier lorsque l'on voit la diversité des manières de représenter Aphrodite sur la céramique italiote. Parmi les scènes où la femme mise en avant pourrait avec être Aphrodite, notons Fig. 34, Fig. 35, Fig. 43, Fig. 55, Fig. 64, Fig. 75, Fig. 83, Fig. 100, Fig. 123, Fig. 127 Cette question sera abordée dans la seconde partie de l'étude.

282 Fig. 62, Fig. 63, Fig. 107, Fig. 129

283 Fig. 19, Fig. 86

## Athéna

Déesse guerrière et rusée, fille de Zeus et de Métis, Athéna est une déesse intervenant dans de nombreux mythes, parmi lesquels les épopées homériques et des épisodes identitaires, à Athènes notamment. Aisément reconnaissable en image de par ses attributs, la lance, le casque et l'égide, Athéna n'apparaît qu'une fois aux côtés d'Éros, au sein d'une scène illustrant le jugement de Pâris (Fig. 107). Vêtue d'un péplos, de l'égide et d'une chlamyde, elle tient une lance et un bouclier mais ne porte pas de casque.

## Dionysos

Fils à la double naissance de Zeus et de Sémélé, Dionysos est le dieu de l'inspiration, du théâtre, de la végétation sauvage, de la vigne, du vin et du délire mystique ; son mythe est extrêmement complexe, car il repose sur de nombreux éléments parfois contradictoires issus de sources géographiques et culturelles multiples et diverses, qui lui prêtent tout autant de généalogies et de rôles<sup>284</sup>. Bien qu'il défie tout essai de classification<sup>285</sup>, il reste néanmoins toujours et avant tout le dieu du vin<sup>286</sup>. Des liens forts le rapprochent du monde infernal, d'où il fit notamment remonter sa mère Sémélé pour lui donner l'immortalité<sup>287</sup>, ainsi qu'Euripide, dans la pièce comique d'Aristophane<sup>288</sup> – elle illustre une réalité culturelle assez importante pour que la comédie puisse l'utiliser<sup>289</sup>. Il est aussi un dieu des mystères<sup>290</sup>.

Dionysos apparaît deux fois aux côtés d'Éros (Fig. 38, Fig. 90), selon l'identification d'A. D. Trendall<sup>291</sup>. Il est au centre de l'image campanienne de l'hydrie du peintre de Capoue (Fig. 90), entre deux ménades et sous Éros qui vole au-dessus de lui en tenant un tympanon. Le dieu est ici imberbe, coiffé d'une mitra sur ses cheveux longs, lâchés. Il est assis en mouvement bi-directionnel à côté d'un pilier sur lequel il pose un bras, et tient une couronne et un thyrsos. Sur l'image lucanienne du peintre de Primato (Fig. 38), on le retrouve imberbe et aux cheveux courts, allongé sur une kliné, à la manière d'un banqueteur.

---

284 GRIMAL, 1951, p. 126

285 VERNANT, 1986, p. 291

286 JACQUET-RIMASSA, 1998, p. 19

287 Diodore, *Bibliothèque historique*, IV, 25, 4

288 Aristophane, *Les Grenouilles*

289 MORET, 1993, p. 300

290 La seconde partie du mémoire reviendra sur cette facette de Dionysos, le choix a donc été fait de ne pas de suite s'y étendre à cause de sa grande complexité.

291 Au regard de certaines images du corpus paestan, étudiées dans le cadre de mon mémoire de recherche de M1, il sera bon de se demander si, ici, il ne s'agit pas plutôt d'un myste s'identifiant visuellement au dieu que le dieu lui-même dans la seconde partie de ce travail.

## Héra

Sœur et femme légitime de Zeus, Héra est la déesse qui incarne la royauté et protège les épouses. Elle apparaît souvent comme une divinité jalouse et colérique, suite notamment aux nombreuses infidélités de son époux, mais également au sein de mythes dans lesquels les personnages consultés ne lui donnent pas raison – aveuglement de Tirésias, hostilité majeure contre les Troyens lors de la guerre de Troie<sup>292</sup>...

Tout comme Athéna, Héra n'apparaît qu'une fois associée à Éros dans notre corpus, au sein de la même scène représentant un jugement de Pâris (Fig. 107). Elle y est debout, face au jeune homme à qui elle propose la royauté universelle, et réalise un mouvement d'anakalepsis. Richement vêtue, elle porte un péplos, un chiton, et un polos diadémé et orné d'un voile. Notons néanmoins que la femme voilée trônant sur la lécythe aryballisque du peintre de Primato pourrait certainement être la déesse (Fig. 34).

## Hermès

Conçu en pleine nuit par Zeus et Maia, la plus jeune des Pléiades, Hermès est le héraut de Zeus, le protecteur des héros et le dieu des extérieurs, des voyageurs, du commerce et du vol<sup>293</sup>. Il pouvait être aussi pensé comme un berger, et comme un accompagnateur des âmes défuntes vers l'Hadès, en sa qualité d'Hermès psychopompe<sup>294</sup>.

Hermès est représenté dans deux des images campaniennes où Éros intervient (Fig. 65, Fig. 107). Sur l'oenochéoé du peintre d'Io (Fig. 65), il est dédoublé. Sous l'apparence d'un jeune homme nu portant un pétase, une chlamyde, et des bottes, il offre une boîte à Io, assise, tout en tenant son caducée. Il apparaît une seconde fois vêtu d'un chapeau rond, type pétase, à la calotte haute, d'une chlamyde et de bottines ailées en rehaut blanc, où il avance vers Argus, caducée en main. Éros s'affaire autour de lui, lui tendant un ruban lorsqu'il offre une boîte à Io, et dédoublé, avançant à ses côtés tenant divers objets lorsqu'il marche vers Argus. Sur l'image de la lékanis du peintre CA (Fig. 107), A. D. Trendall note sa présence au sein du jugement de Pâris. Même s'il n'est pas bien visible sur l'image, on devine qu'il s'agit de la figure assise sur un siège tripode, tenant un sceptre et portant des bottes en rehaut blanc, devant Pâris et face à un thymiatérion, qui le sépare de l'espace des déesses.

---

292 GRIMAL, 1951, p. 187

293 GRIMAL, 1951, p. 206-207

294 *Ibid.*, p. 207

## Poséidon

Poséidon est l'Olympien qui, frère de Zeus, règne sur la mer et protège les pêcheurs<sup>295</sup>. Son attribut, le trident, est en effet l'arme par excellence des pêcheurs grecs de thon<sup>296</sup>. Dieu ancien dont la présence est attestée sur les tablettes de Linéaire B, Poséidon est également un dieu des tremblements de terre, comme en témoigne son épithète homérique d'ébranleur de sols<sup>297</sup>.

Les images du corpus où figure Poséidon sont lucaniennes, et elles le représentent aux côtés de d'Amymone (Fig. 19, Fig. 25). Il y est toujours nu et porteur d'un trident, cependant sur l'image du lebes gamikos, où Aphrodite est présente, il est brabu (Fig. 19), ce qui n'est pas le cas sur celle du cratère, où il est représenté imberbe, donc jeune (Fig. 25).

## **b. Le cercle dionysiaque**

### Les satyres

En accord avec la terminologie habituelle de l'analyse iconographique, ce travail conserve le terme unique de « satyre » et n'a pas traduit les distinctions entre satyres et silènes effectuées dans le *LCS* par A. D. Trendall.

Reconnaissables à leurs traits chevalins ainsi qu'à leurs nez camus, les satyres sont des compagnons énergétiques privilégiés de Dionysos, autour de qui ils sont toujours en fête<sup>298</sup>. Ils peuvent être plus ou moins animalisés dans leurs représentations. Depuis leur apparition dans l'iconographie vasculaire attique au début VI<sup>e</sup> siècle, ils sont en contact avec les mondes dionysiaques du théâtre, de la vigne et du vin, qu'ils peuvent consommer pur.

Les satyres figurent aux côtés d'Éros sur huit scènes du corpus<sup>299</sup>, ils sont tous très humanisés, et sont même souvent imberbes<sup>300</sup>. Deux d'entre eux apparaissent en buste, au-dessus d'un loutériorion (Fig. 21) ou d'une grotte (Fig. 71), tous les autres sont en pied, en train de danser (Fig. 65), de courir, après une femme (Fig. 70) ou une balle (Fig. 100), ou d'avancer vers un homme allongé sur une kliné, les mains levées (Fig. 38) ou lui apportant un cathare (Fig. 46).

---

295 BURKERT, 1985, p. 137

296 GRIMAL, 1951, p. 391

297 BURKERT, 1985, p. 137

298 LISSARRAGUE, 2013, p. 173

299 Fig. 21, Fig 38, Fig. 46, Fig. 50 (seule sa queue est visible sur les photos du *LCS*), Fig. 65, Fig. 70, Fig. 71, Fig. 100. Il convient de faire remarquer qu'ils apparaissent assez fréquemment aux revers des scènes où figure Éros, la seconde partie reviendra sur ce point.

300 Fig 38, Fig. 70, Fig. 71, Fig. 100

## Papposilènes

Terme générique désignant les satyres devenus vieux, âge traduit dans l'imagerie par des cheveux et des poils blancs, le terme de papposilène peut aussi désigner Silène, le satyre qui aurait élevé Dionysos<sup>301</sup>.

Deux papposilènes figurent sur une même image du corpus (Fig. 85a), chacun tenant un Éros sur leurs épaules. Ils sont tous deux en course bi-directionnelle, avançant l'un vers l'autre, mais regardant dans la direction opposée. Celui de gauche a un drapé gonflé par le vent (ou le mouvement de sa course) sur ses bras, tandis que celui de droite tient une torche. Notons que leurs phallus sont bien plus longs qu'il en est d'usage en iconographie, mais qu'ils ne sont pas ithyphalliques. De plus, tous deux ne partagent pas les mêmes traits de visage – résultat du travail de plusieurs artistes, ou volonté d'individualisation ?

## Pan

Fils d'Hermès et de la fille de Dryops, d'après l'hymne homérique qui lui est dédiée<sup>302</sup>, Pan est un être hybride, mi-homme mi-caprin, qui est représenté avec des jambes animales, des cornes et une pilosité importante, et associé à la nature et aux montagnes dans lesquelles il vit.

Pan est trouvé parmi les compagnons d'Éros deux fois dans le corpus, une fois barbu et assis, manipulant une « brochette de fruits » (Fig. 49), une autre debout et imberbe, manipulant une phiale (Fig. 129). Sur les deux images, il semble apparaître comme le spectateur privilégié d'une scène rituelle.

## Les ménades

Parmi les compagnons privilégiés de Dionysos se comptent les ménades, ces femmes dansantes et en extase qui assistent et participent aux cultes et aux thiasés dionysiaques<sup>303</sup>. Le nom de ménade est depuis ses premières utilisations associé à la folie, au cœur de son étymologie<sup>304</sup>, plus précisément à la folie inspirée par Dionysos, la *mania*.

Elles sont difficiles à distinguer d'une jeune femme dans le corpus italiote, où elles apparaissent dans une attitude calme dans quatre des cinq scènes où elles accompagnent Éros. La ménade reste en effet un « type humain » qui s'inscrit dans des pratiques cultuelles<sup>305</sup>, qui se distingue de l'anonyme par des actions et des attributs singuliers. Seront ici comptées comme ménade seulement les femmes qui tiennent un thyrses, même si elles sont calmes, et les jeunes

---

301 GRIMAL, 1951, p. 422

302 *Hymne homérique à Pan*

303 VILLANUEVA-PUIG, 2009, p. 1

304 Homère, *Iliade*, XXII, v. 460-461

305 DODDS, 1959, p. 265-274

femmes liées au contexte dionysiaque dont certains éléments associés les distinguent de simples anonymes. Elles apparaissent aux côtés d'Éros dans huit scènes du corpus<sup>306</sup>. Parmi ces huit images, une seule est trouvée sur un vase lucanien (Fig. 33) et s'y trouvent une ménade assise, thyrses en main, face à un jeune homme qui lui tend une couronne, et une seconde, avançant avec un thyrses et une boîte vers un jeune homme nu, assis. Les ménades associées à Éros sur sept des images campaniennes ont quant à elles tendance à se rapprocher du type traditionnel de la ménade, femme dansante en transe, dénudée et vêtue d'une nébride. Sur deux vases, elles s'adonnent à des danses orgiastiques et enthousiastes (Fig. 50, Fig. 133), sur d'autres, on peut voir une ménade en pleine course (Fig. 56), ou en train de diriger un char de panthères (Fig. 104). Notons qu'une des ménades du couvercle de pyxis skyphoïde d'Agrigente est décrite comme A. D. Trendall comme en train de jouer du tympanon, le visage de face – la photo du vase ne la montre malheureusement pas. Ce regard extra-iconique est marquant car il crée « un sentiment, un ressenti » qui peut influencer la lecture, tout en l'ouvrant vers une communication avec un extérieur de l'image<sup>307</sup>. Sur les trois autres images, les ménades sont statiques et seul le thyrses les distingue de jeunes femmes anonymes<sup>308</sup>.

### **c. Les autres personnages divins**

#### **Argus**

Descendant légendaire de Zeus, Argus est un personnage mythologique associé à l'épithète Panoptès, « celui qui voit tout », de par ses nombreuses paires d'yeux<sup>309</sup>. Personnage gardien, il est celui vers qui Héra se tourne pour garder loin de Zeus et surveiller Io, qu'elle a alors déjà transformée en vache<sup>310</sup>. Lorsque le Cronide apprend la supercherie, il envoie Hermès délivrer Io, ce que le dieu héraut fait en tuant Argus, soit d'un jet de pierres, soit en le plongeant dans un sommeil en jouant de la flûte de Pan ou en usant de sa baguette divine<sup>311</sup>.

Argus est assis sur une nébride posé sur un rocher et tient une corne d'abondance au centre de l'image de l'oenochos du peintre d'Io (Fig. 65).

306 Fig. 2, Fig. 3, Fig. 7, Fig. 11, Fig. 15

307 JACQUET-RIMASSA, 2013, p. 29

308 Elles sont assises en Fig. 90 et Fig. 131, debout en Fig. 49. Notons que cette dernière image présente certes une ménade debout en position statique, mais son corps est entièrement incliné vers l'avant, comme si elle allait tomber.

Exécution maladroite du peintre ou choix délibéré ? Il est difficile de trancher, mais nous y reviendrons.

309 GRIMAL, 1951, p. 50

310 Apollodore, *Bibliothèque*, II, 1, 2

311 GRIMAL, 1951, p. 50

## Borée

Dieu du vent du Nord et fils d'Aurore, Borée appartient à la race des Titans et réside en Thrace<sup>312</sup>. Il courtise Orithye, fille d'un roi légendaire d'Athènes, mais l'horreur que lui inspiraient les Thraces la poussa à le rejeter, ce qui outra le dieu, qui la prit alors de force<sup>313</sup>. En iconographie, il est habituellement barbu, ailé, et vêtu d'une courte tunique plissée<sup>314</sup>.

Descendu de son cheval, Borée figure debout sur un cratère du peintre d'Ixion (Fig. 86) où il s'empare des poignets d'Orithye, à terre. Il porte un vêtement militaire barbare et un bonnet phrygien, il n'est pas ailé : s'agit-il vraiment de Borée ?

## Dieu fleuve

Pour les Grecs, les fleuves sont dotés d'une nature divine, ils peuvent avoir des prêtres attitrés et recevoir des sacrifices. En image, les dieux fleuves apparaissent comme des hommes barbus, allongés. Protéiformes, on peut aussi les trouver sous les traits de taureaux à visage anthropomorphe, comme c'est le cas dans l'iconographie d'Achéloos, plus grand fleuve d'Étolie faisant l'objet d'un culte dans plusieurs cités grecques<sup>315</sup>. Il est souvent représenté en train de se battre avec Héraclès, ce qui n'est pas le cas du dieu fleuve au corps de taureau présent sur une hydrie du peintre des Danaïdes (Fig. 105). Ce dernier avance avec, sur son dos, une femme portant une hydrie, vers un loutéon au-dessus duquel Éros est debout. L'identité de ce personnage est cependant discutée : dieu fleuve, ou Dionysos taureau, portant Ariadne sur son dos<sup>316</sup> ?

## Niké

Niké est, à l'instar d'Éros, une déesse ailée personnifiant le concept qui lui donne son nom – en l'occurrence, la victoire. Fille des Titans Pallas et Styx, elle est antérieure aux Olympiens<sup>317</sup>, mais elle est changée en compagne de jeu d'Athéna par des sources plus récentes<sup>318</sup>.

Alors qu'elle peut se substituer à Éros ou être présente sur les revers des vases du corpus, Niké n'est aux côtés du dieu de l'amour que sur le couvercle d'une lékanis du peintre CA figurant un jugement de Pâris (Fig. 107). Vêtue d'un chiton et d'un drapé, tous deux pris dans le vent, elle y tend une couronne – symbole de victoire – à Héra.

---

312 *Ibid.*, p. 66

313 Ovide, *Métamorphoses*, VI, 675-701

314 GRIMAL, 1951, p. 66

315 GRIMAL, 1951, p. 4

316 C'est l'hypothèse que proposent son cartel au British Museum, et sa description dans le CVA (IVEa.7, PLS.(89,90) 9.10, 10.5)

317 Hésiode, *Théogonie*, v. 383

318 GRIMAL, 1951, p. 316

### **3. Les héros et personnages mythologiques**

#### **Amymone**

Amymone est l'une des cinquante filles de Danaos, roi d'Argos. Envoyée par son père chercher de l'eau, Amymone fut prise de fatigue et s'endormit dans une prairie, où un satyre tenta de s'en prendre à elle ; suite à quoi elle invoquait Poséidon, qui vint à son aide, après quoi elle s'unit au dieu<sup>319</sup>.

Amymone est présente sur deux images lucaniennes du corpus, elle tient toujours une hydrie face à Poséidon, et toujours une troisième femme est représentée sur un bord de l'image – une fois Aphrodite (Fig. 19), une autre, une anonyme portant une hydrie (Fig. 25).

#### **Europe**

Zeus, transformé en un magnifique taureau, enlève Europe par la ruse alors qu'elle jouait sur une plage et la transporte vers la Crète pour s'unir à elle<sup>320</sup>. Une amphore panathénaïque lucanienne représente la traversée de la mer par Europe, sur le dos de Zeus en taureau (Fig. 18). Assise calmement sur le dos de l'animal qui vole au-dessus de la mer, elle lui caresse la tête et ne se débat pas, contrairement au mythe. Elle porte un chiton décoré de pointillés.

#### **Hélène**

Hélène est la plus belle femme du monde grec. Sa beauté est au cœur de plusieurs conflits causés par son enlèvement par un prétendant, Thésée lorsqu'elle était enfant, puis Pâris lorsqu'elle était mariée à Ménélas, ce qui est l'élément marqueur et symbolique du début de la guerre de Troie<sup>321</sup>. En effet, à son mariage, son père, Tyndare, avait fait prêter un serment à tous les prétendants, les engageant à protéger celui qui sera l'époux d'Hélène en cas de conflit. Tous furent alors forcés de participer à la guerre de Troie<sup>322</sup>.

Hélène se trouve sur deux images campaniennes du corpus, aux-côtés d'Aphrodite et d'Éros. Parée, elle s'avance vers Pâris et découvre son visage sur une situle du peintre de Parrish (Fig. 63), alors que sur une lécythe aryballisque du groupe d'Egiste (Fig. 62), elle est dénudée, au sol, sa poitrine exposée alors que Ménélas s'apprête à la tuer. Sa peau est rehaussée de blanc.

---

319 Apollodore, *Bibliothèque*, II, 1, 4

320 Apollodore, *Bibliothèque*, II, 5, 7 ; III, 1, 1

321 Euripide, *Hélène*, v. 502-505

322 Apollodore, *Bibliothèque*, III, 10, 8-9

## Io

Prêtresse d'Héra à Argos, Io est aimée de Zeus soit pour sa beauté, soit par les enchantements de Lynx, la fille d'Echo. Héra la transforme en génisse et la fait garder par Argos. Lorsqu'elle en est libérée par Hermès, envoyé par Zeus, Héra continue de la tourmenter en lui envoyant un taon pour la piquer sans cesse, ce qui la fit tomber dans une folie qui la poussa à errer dans la Grèce, jusqu'à arriver en Égypte où elle mit au monde son fils et fut adorée sous le nom d'Isis<sup>323</sup>.

Io figure sous les traits d'une jeune femme à petites cornes sur une oenochoé campanienne (Fig. 64). Elle semble y apparaître trois fois, où, du haut vers le bas à gauche, puis de gauche à droite, ses cornes semblent grandir jusqu'à faire partie intégrante de son crâne. Assise sur un rocher, elle tient tout d'abord un miroir, puis, assise sur un klismos, elle ouvre une boîte reçue d'Hermès, enfin, elle agite un narthex auprès d'une autre femme et d'un jeune homme, tous assis sur un même rocher. Éros aussi est multiplié, quatre fois, dans cette image. Bien qu'on imagine voir la rencontre entre Hermès et Argus en haut de l'image, les temps du mythe convoqués par le reste des interactions entre personnages ne sont pas clairs. S'agit-il même bien d'Io et d'Argus ?

## Ménélas

Fils d'Atrée, roi de Mycènes issu de la race maudite de Tantale, Ménélas est le roi de Sparte, frère d'Agamemnon et mari d'Hélène<sup>324</sup>. Alors qu'il était en Crète, Pâris, dont il était l'hôte, enleva sa femme et l'amena à Troie, ce qui poussa Ménélas à invoquer tous les chefs qui avaient prêté le serment de Tyndare pour faire la guerre aux Troyens et récupérer Hélène<sup>325</sup>. Après la chute de Troie, Ménélas récupère Hélène, soit comme captive à mettre à mort dans les vaisseaux, soit pour la mettre à mort immédiatement, alors qu'elle s'était réfugiée sur l'autel domestique. Dans les deux versions, il fit la paix avec sa femme, repris par son amour en la voyant<sup>326</sup>.

C'est cet élan meurtrier du roi de Sparte envers sa femme, arrêté par l'amour personnifié par Éros, qui est représenté sur un lécythe aryballisque campanienne (Fig. 62). Ménélas y est barbu, diadémé, et présenté dans une nudité héroïque.

## Orithye

Orithye est la fille du roi légendaire d'Athènes Érechthée, lui-même petit fils d'Érichthonios. Courtisée par Borée, elle en refuse les avances, ce qui vexe le dieu, qui refuse de baisser les bras et

---

323 GRIMAL, 1951, p. 231

324 Homère, *Iliade*, II, 581 et suiv.

325 GRIMAL, 1951, p. 289-290

326 *Ibid.*, p. 290

se tourne alors vers la violence<sup>327</sup>. Il l'enlève alors qu'elle jouait sur les bords de l'Ilissus<sup>328</sup> et aura d'elle les Boréades.

Poursuivie par un Borée cavalier, Orithye tombe au sol sous le regard d'Aphrodite, d'Éros, et d'une femme voilée à la peau rehaussée de blanc, sur un cratère du peintre d'Ixion (Fig. 86).

## **Pâris**

Pâris est le fils cadet de Priam et d'Hécube. Il grandit parmi les bergers de l'Ida, ayant été abandonné à sa naissance en tant qu'objet d'un rêve de sa mère qui l'annonçait comme celui qui causerait la ruine de Troie. Il est celui qui a dû faire le choix de la plus belle des déesses parmi Athéna, Aphrodite ou Héra, par la volonté de Zeus. En choisissant Aphrodite, il gagne l'amour d'Hélène, la plus belle des mortelles, et s'en va vers Sparte pour la prendre à son époux, dont il est l'hôte, ce qui lance bel et bien la guerre de Troie<sup>329</sup>.

Pâris figure sur trois scènes du corpus, une fois aux côtés d'Hélène, qu'il vient ravir à Sparte (Fig. 63), une autre au sein de l'épisode de la pomme d'or (Fig. 107), et enfin dans une scène complexe à lire, à portée dionysiaque (Fig. 129). Aphrodite est toujours présente au sein de ces scènes, et Pâris y porte toujours un bonnet phrygien et une tunique courte.

## **Pélops et Hippodamie**

Fils et plat principal du festin de Tantale, Pélops est ressuscité par les dieux après le crime de son père, puis aimé par Poséidon, dont il devient l'échanson, avant d'être renvoyé sur terre pour la mauvaise conduite continue de son père, vis à vis des dieux<sup>330</sup>. Poséidon, qui reste son protecteur, lui offre des chevaux ailés qui lui permettent de participer et gagner la course de char organisée par le roi de Pise, Oenomaos, qui la truquait en en faisant tuer les participants afin de ne pas avoir à marier sa fille, Hippodamie. Or, Hippodamie s'était éprise du jeune homme, et s'assura par une ruse que son père ne puisse entraver la course de Pélops, qui put ainsi gagner sa main<sup>331</sup>. Ils sont les parents d'Atrée et d'autres enfants.

Le couple figure sur une image lucanienne du corpus (Fig. 17). Pélops y conduit son char vers Hippodamie, parée, qui tient une oenochoé et une phiale de gâteaux et avance en mouvement bi-directionnel, le regard vers son prétendant.

---

327 Ovide, *Métamorphoses*, VI, 675-701

328 Platon, *Phèdre*, 229b

329 GRIMAL, 1951, p. 345-347

330 *Ibid.*, p. 355

331 *Ibid.*, p. 211-212

Au terme de ce relevé, nous pouvons constater que toutes les catégories de personnages évoluent aux côtés d'Éros : les mortels, les Immortels, et les héros et autres personnages de la mythologie. Tout comme H. Cassimatis l'avait montré dans son étude de l'Éros italiote<sup>332</sup>, nous avons vu dans le corpus paestan qu'Éros est pensé un véritable intermédiaire. De nouveau, c'est ce qui transparaît dans cette étude, où le dieu ailé se rapproche de tous types de personnages. Notons néanmoins qu'aucun des personnages mythologiques relevé cette année n'avait été aperçu aux côtés d'Éros sur les céramiques paestanes de notre nouveau corpus, et que ceux qui y apparaissent n'ont pas été retrouvés cette année<sup>333</sup>. Ce fait peut d'ailleurs surprendre, puisqu'il vient mettre en lumière le fait qu'aucune scène de notre corpus paestan ne représentait de thème lié aux amours de Pâris et d'Hélène, qui sont pourtant trouvés à plusieurs reprises cette année.

<b>Le monde des mortels</b>		Femmes anonymes	71
		Hommes anonymes	22
		Visages de femmes	11
		Soldats	4
		Banqueteurs	3
		Danseuses	1
<b>Le monde des immortels</b>	<b>Les Olympiens</b>	Aphrodite	6?
		Poséidon	2
		Hermès	2
		Dionysos	2?
		Athéna	1
		Héra	1
	<b>Le cercle dionysiaque</b>	Ménades	8?
		Satyres	8
		Papposilènes	2
		Pan	2
	<b>Autres personnages</b>	Argus	1
		Borée	1
		Niké	1
		Dieu fleuve	1
<b>Héros et personnages mythologiques</b>		Pâris	3
		Hélène	2
		Amymone	2
		Europe	1
		Io	1
		Ménélas	1
		Orithye	1
		Pélops et Hippodamie	1

*Fig. annexe 13 : Tableau récapitulatif des compagnons d'Éros au sein du corpus.*

Les mortels sont ceux qui accompagnent le plus souvent Éros, entouré par une ou plusieurs femmes sur plus de la moitié des vases du corpus. Ils sont les interlocuteurs privilégiés d'Éros. En

332 CASSIMATIS, 2008, p. 52

333 Le thème de Jason, aidé des Argonautes et de Médée, récupérant la toison d'or n'a pas été trouvé cette année, ni celui de la consécration de Phaon. À ce jour, la « Danaée » de l'hydrie Paestum 24603 du Peintre de Naples 2585 (RVP 3/448) reste pour nous un hapax, impossible donc de confirmer ou de réfuter l'hypothèse que nous avons avancée l'an passée sur une réinterprétation de la scène, puisque aucune Danaée n'a été recensée dans ce corpus.

effet, les héros et dieux l'accompagnent bien moins souvent. En étant plus présent parmi les mortels que les dieux, Éros apparaît-il comme un messenger, voire une personnification du divin, dans un espace humain<sup>334</sup> ? Ou faut-il voir dans ces images des scènes où Éros est plus destinataire qu'intermédiaire ? Ajoutons que, parmi les Immortels, ce sont les personnages du cercle dionysiaque qui sont les compagnons les plus récurrents du dieu ailé. Ces derniers sont d'ailleurs également présents sur les revers de certaines céramiques du corpus<sup>335</sup>.

Ainsi, ce relevé montre qu'Éros est presque toujours accompagné, conformément à sa qualité de dieu intermédiaire, et que ses compagnons peuvent être tous types de personnages. La place des humains dans l'entourage d'Éros est cependant la plus importante, en particulier celle des femmes. Leur identité peut pourtant interroger, à bien des occasions. En effet, des données comme l'environnement dans lequel ces anonymes évoluent, leur action vis à vis d'Éros, ou encore la manière dont ils sont vêtus et parés, semblent parfois traduire un statut particulier pour ces mortels, et suggérer certaines informations sur leur identité. Qu'il s'agisse de leur âge, de leur statut au sein d'un rituel ou d'un culte, ou de leurs liens avec une culture ou une communauté plus ou moins indigène que grecque, des caractéristiques peuvent parfois se lire et, ainsi, apporter plus d'informations sur les catégories de mortels présents aux côtés d'Éros. Mieux comprendre l'identité des acteurs de ces images permettrait en effet de mieux comprendre les scènes dans lesquelles ils interviennent. La suite de ce travail reviendra sur ces questions.

---

334 Comme le montrera le chapitre suivant, qui relève les éléments spatialisateurs des scènes, ce qui permet de mieux caractériser leur environnement, cette idée pourra être discutée et complexifiée.

335 Certains revers (soit la face où Éros n'est pas présent) des céramiques du corpus seront étudiés dans la suite de ce travail.

## **Chapitre 3 : Les éléments spatialisateurs**

Éros et les personnages qui l'accompagnent interviennent dans des cadres spatiaux symboliques. Il est possible de les distinguer et de les identifier par le relevé d'éléments spatialisateurs. Ils sont des objets, des éléments naturels et des structures qui apparaissent dans l'espace des scènes, et avec lesquels les personnages interagissent parfois.

### **1. Espace naturel**

#### **a. Le monde minéral**

##### **Amas rocailloux, cailloux**

La présence d'amas rocailloux ou de cailloux dans les scènes indique une action qui se déroule en extérieur, dans la nature « sauvage, non domestiquée »<sup>336</sup>. Cependant, on peut d'ores et déjà avancer le fait que le culte d'Éros ait historiquement pu avoir un lien avec la pierre<sup>337</sup>, un élément clé qui permettra d'apporter une lecture différente dans l'analyse des images, en seconde partie du mémoire.

Trente-cinq scènes du corpus présentent un ou plusieurs éléments rocheux<sup>338</sup>. Ils servent presque toujours de siège à des personnages, des femmes à dix occurrences<sup>339</sup>, trois fois des hommes (Fig. 26, Fig. 30, Fig. 102)<sup>340</sup>, une fois à un groupe (Fig. 65), et le reste du temps, à Éros<sup>341</sup>. Le dieu peut également y poser un pied lorsqu'il se penche en avant (Fig. 95, Fig. 105, Fig. 106), une posture adoptée dans une seule scène par un autre personnage – une femme, en arme (Fig. 132). La majeure partie du temps, ces roches sont peintes en vernis noir, leur silhouette et leurs reliefs internes traduits par des vides sur la couleur de l'argile, ou des traits peints en rehaut, mais parfois, leur apparence diffère de ce modèle. Les différents types de roches suggèrent-ils différents espaces ou temps ?

---

336 CASSIMATIS, 1995, p. 1079

337 Pausanias, 9, 27, 1

338 Fig. 1, Fig. 2, Fig. 10, Fig. 14, Fig. 19, Fig. 26, Fig. 27, Fig. 41, Fig. 44, Fig. 45, Fig. 50, Fig. 59, Fig. 61, Fig. 65, Fig. 75, Fig. 76, Fig. 78, Fig. 79, Fig. 83, Fig. 86, Fig. 95, Fig. 98, Fig. 100, Fig. 102, Fig. 105, Fig. 106, Fig. 114, Fig. 116, Fig. 117, Fig. 118, Fig. 120, Fig. 121, Fig. 130, Fig. 132

339 Fig. 2, Fig. 14, Fig. 45, Fig. 50, Fig. 59, Fig. 75, Fig. 83, Fig. 86, Fig. 98, Fig. 100, Fig. 130

340 Fig. 3, Fig. 4, Fig. 7, Fig. 8, Fig. 14, Fig. 16, Fig. 25, Fig. 26, Fig. 28, Fig. 29, Fig. 43, Fig. 72, Fig. 95, Fig. 107

341 Fig. 10, Fig. 19, Fig. 27, Fig. 41, Fig. 44, Fig. 59, Fig. 61, Fig. 76, Fig. 78, Fig. 79, Fig. 114, Fig. 116, Fig. 117, Fig. 118, Fig. 120, Fig. 121

## Ligne de sol rocheuse

Neuf fois dans le corpus<sup>342</sup>, les scènes présentent non pas un rocher, mais un sol rocailleux, désigné par une ligne de sol pouvant prendre plusieurs formes – ligne sinueuse<sup>343</sup>, petits cailloux alignés<sup>344</sup>, espace aplati d'une certaine hauteur reprenant le motif tacheté de certains rochers du corpus<sup>345</sup>, ou, une seule fois dans une image du rapt d'Europe, des rochers caractéristiques des fonds marins (Fig. 18). Éros est le personnage qui y évolue le plus souvent<sup>346</sup>, et il peut être le seul personnage de la scène à figurer sur cette ligne de sol (Fig. 56, Fig. 75, Fig. 81), ou y être rejoint par des mortels (Fig. 74). L'autre partie de cette série comporte des images où évoluent sur cette ligne des personnages mythologiques (Fig. 17, Fig. 18, Fig. 70). Notons que, deux fois, la ligne de sol rocheuse semble marquer le sol d'une grotte (Fig. 70, Fig. 75).

## Grotte

Les grottes font partie des nombreux et divers espaces naturels du monde grec où le divin peut se manifester, ainsi, elles pouvaient être des sanctuaires naturels<sup>347</sup>. Il est parfois possible de les identifier archéologiquement, mais les meilleures manières de les identifier restent les sources écrites et iconographiques, y compris les images vasculaires<sup>348</sup>.

Désignées en imagerie italote comme un grand espace arrondi défini par des lignes sinueuses, souvent en rehaut blanc, les grottes se retrouvent dans trois scènes du corpus<sup>349</sup>. Deux d'entre elles – toutes deux des amphores à col du même peintre de Leiden – sont construites de manière similaire, faisant intervenir Éros, une femme et un satyre (Fig. 70, Fig. 71). Le vase conservé à Leiden place Éros, en buste, surgissant de « derrière » la grotte, dans laquelle un satyre poursuit une femme (Fig. 70), alors que celui conservé à Santa Maria Capua Verde place le satyre « derrière » la grotte, et Éros debout, un bras levé, face à une femme (Fig. 71) – notons cependant qu'elle n'est pas vêtue d'une tunique comme celle de l'amphore de Leiden, mais qu'elle est assise, diadémée et torse nu : son identité est certainement différente. Sur un lebes gamikos du peintre de Laghetto (Fig. 75), Éros est dans la grotte, « au-dessus » de laquelle un jeune homme nu tenant une boîte est assis. Notons que deux autres images pourraient figurer une grotte (Fig. 65, Fig. 105) mais sa représentation peut s'y confondre avec une ligne de sol sinueuse ou la désignation d'un rocher ; son identification est difficile à préciser.

342 Fig. 17, Fig. 18, Fig. 39, Fig. 56, Fig. 66, Fig. 70, Fig. 74, Fig. 75, Fig. 81

343 Fig. 56, Fig. 66, Fig. 71, Fig. 75, Fig. 102

344 Fig. 12, Fig. 39

345 Fig. 74, Fig. 81

346 Fig. 39, Fig. 56, Fig. 66, Fig. 75, Fig. 74, Fig. 81

347 SPORN, 2010, p. 554

348 SPORN, 2010, p. 555

349 Fig. 70, Fig. 71, Fig. 75

## **b. Le monde végétal**

### **Arbuste**

Indiquant un espace extérieur, un arbre apparaît dans une scène du corpus (Fig. 39). Il est central, placé sous une fenêtre fermée et entre Éros, en vol, et une femme drapée coiffée d'un diadème à rayons, avec qui il échange une ceinture. Cet arbuste a de petites feuilles et semble fleuri, deux branches végétales « en mouvement » l'encadrent, et il pousse sur une ligne de sol rocheuse. Notons que, sur le revers d'un cratère en cloche du peintre de la feuille de lierre (Fig. 118) une sorte d'arbuste apparaît au centre d'un loutéon – représentation hasardeuse d'un loutéon « fontaine », surprenant, ou représentation toute aussi étonnante d'un arbre là où il ne devrait pas avoir sa place ; cependant pas moins invraisemblable que les feuilles de lierre « poussant » dans des phiales, que le peintre affectionne tout particulièrement à représenter.

### **Plantes**

Végétaux faisant souvent office de décor sur les céramiques italiotes, les plantes viennent symboliser un espace extérieur et pastoral. Elles peuvent également renvoyer à un espace sensoriel de par leur nature odorante, et H. Cassimatis explique leur abondance par un sens eschatologique, en lien avec les jardins de Perséphone<sup>350</sup>. Il est aussi intéressant de relever qu'Éros connaît un lien marqué avec les fleurs dans la littérature classique<sup>351</sup>.

Quantité de types de plantes différents apparaissent sur la céramique italiote figurant Éros. En effet, une plante apparaît sur trente-six vases du corpus<sup>352</sup>, c'est l'élément spatialisateur le plus fréquent du corpus, d'autant plus qu'un nombre important de cette série multiplie les éléments végétaux au sein d'une même scène. Parmi ces trente-six vases figurant une plante, douze présentent des plantes feuillues stylisées<sup>353</sup>, qui sont une fois le siège d'Éros (Fig. 84, et deux autres fois l'élément sur lequel il repose un pied (Fig. 94, Fig. 95). Neuf fois les plantes qui sortent de la ligne de sol sont en épi<sup>354</sup>, elles sont parfois fleuries (Fig. 34, Fig. 42, Fig. 105) et parfois, elles ne sont pas droites, et ondulent dans un mouvement plus ou moins marqué (Fig. 42, Fig. 64, Fig. 105, Fig. 115). Ce même mouvement peut être retrouvé chez de longs végétaux sortant du sol (Fig. 37, Fig. 40, Fig. 44). On retrouve également sept fois des fleurs suspendues dans le champ, faisant

350 CASSIMATIS, 1995, p. 1067. La seconde partie du mémoire reviendra sur un potentiel sens sensible et eschatologique du décor végétal et floral.

351 Alcman, *PMG*, fragment 58 ; Platon, *Symposion*, 196a-b

352 Fig. 15, Fig. 32, Fig. 34, Fig. 36, Fig. 37, Fig. 40, Fig. 42, Fig. 43, Fig. 44, Fig. 45, Fig. 55, Fig. 56, Fig. 57, Fig. 59, Fig. 60, Fig. 62, Fig. 64, Fig. 67, Fig. 77, Fig. 81, Fig. 84, Fig. 88, Fig. 94, Fig. 95, Fig. 101, Fig. 102, Fig. 104, Fig. 105, Fig. 107, Fig. 108, Fig. 110, Fig. 111, Fig. 115, Fig. 117, Fig. 121, Fig. 130

353 Fig. 15, Fig. 56, Fig. 57, Fig. 59, Fig. 62, Fig. 77, Fig. 84, Fig. 94, Fig. 95, Fig. 102, Fig. 108, Fig. 110

354 Fig. 32, Fig. 34, Fig. 42, Fig. 45, Fig. 64, Fig. 105, Fig. 107, Fig. 115, Fig. 121

office de décor figuré<sup>355</sup>. Enfin, un type de fleur particulier est présent sur la céramique campanienne, figurant onze fois en association avec Éros dans le corpus<sup>356</sup>. M. Denoyelle et d'autres chercheurs l'ont nommé dans sur la production paestane « fleur d'Astéas », en lien avec Astéas, un peintre de la cité qui a signé certain objets connus de la production paestane, et a utilisé avec abondance ce motif. Il se caractérise par un rinceau se terminant par une fleur ressemblant à une clochette, et peut revêtir une signification particulière, en lien avec un au-delà dans l'image, et surtout avec l'érotisme. Ce modèle est souvent et exclusivement retrouvé dans les décors encadrant les scènes de la céramique campanienne. Quatre autres plantes, chacune unique, figurent dans le champ de vases du corpus : un roseau (Fig. 34), une grande plante fleurie (Fig. 43), une petite (Fig. 117), et une plante en forme de phiale vue de face (Fig. 104).

### **Végétaux dionysiaques**

On distingue certains végétaux de la classification générale des plantes, de par leur association claire avec le monde dionysiaque. En effet, trois scènes du corpus présentent des grappes de raisin dans le champ<sup>357</sup>, et onze des ceps, pampres, ou feuilles de vigne ou de lierre<sup>358</sup>. L'une d'entre elles est accrochée en couronne, au-dessus d'une scène de banquet (Fig. 112), et par trois fois, le lierre fait partie du décor placé sur le corps du vase (Fig. 10, Fig. 27, Fig. 58) Sur une scène de rencontre entre deux Éros au loutérior (Fig. 104), une pomme de pin apparaît au milieu d'un végétal, au sol. Ce cône est habituellement placé sur un thyrsos, le bâton dionysiaque, et il renvoie peut-être au revers à thème dionysiaque de la ménade conduisant un bige de panthères sur la panse. Sur la seule figure 130, un végétal en forme de narthex est suspendu dans le champ, derrière un jeune homme assis sur un caillou et symétriquement à un narthex tenu par une femme.

### **c. Le monde animal**

#### **Colombe<sup>359</sup>**

Terme tiré du langage oral, la « colombe » désigne un pigeon biset ou une tourterelle domestique de couleur blanche, deux oiseaux qui sont connus et domestiqués depuis l'Antiquité. On l'utilise comme traduction du terme grec de *peristera*, d'après les travaux de V. Pirenne-Delforge<sup>360</sup>.

355 Fig. 34, Fig. 36, Fig. 42, Fig. 43, Fig. 102, Fig. 121, Fig. 130

356 Fig. 55, Fig. 60, Fig. 67, Fig. 81, Fig. 84, Fig. 88, Fig. 94, Fig. 101, Fig. 104, Fig. 111, Fig. 130

357 Fig. 36, Fig. 87, Fig. 112

358 Fig. 10, Fig. 27, Fig. 58, Fig. 97, Fig. 101, Fig. 102, Fig. 108, Fig. 112, Fig. 118, Fig. 131

359 Nous ne recomptons pas ici la colombe qu'Éros manipule (Fig. 23), déjà mentionnée dans le chapitre 1, partie 3.d.

360 PIRENNE-DELFORGE, 2013

Dans des traditions anciennes, les colombes étaient l'animal qui apportait l'ambrosie au dieu<sup>361</sup>. Les colombes sont avant tout des oiseaux en lien étroit avec Aphrodite, puisqu'ils peuvent lui être sacrifiés, ou au contraire être protégés, dans des cités consacrées à la déesse<sup>362</sup>. Ce lien est trouvé par un rapprochement avec la « reproduction prolifique » de l'animal avec les pouvoirs d'Aphrodite, ou par sa blancheur et sa pureté, renvoyant à l'interdiction des *miasma* dans les cultes d'Aphrodite – par exemple, des porcs<sup>363</sup>. La colombe est aussi et avant tout associée à une Aphrodite céleste, en tant qu'« intermédiaire privilégié entre le ciel et la terre », une fonction qu'elle remplit dans le culte de la déesse à Dodone<sup>364</sup>. Ajoutons que Dionysos, dans une action bénéfique, transforme les Oinotropes en colombes dans la tradition latine de ce mythe lié à Délos et à la guerre de Troie<sup>365</sup>, c'est donc également un oiseau lié au dieu de la vigne.

Les colombes sont des animaux assez nombreux au sein du corpus, puisqu'elles occupent l'espace de onze scènes aux côtés d'Éros<sup>366</sup>. La plupart du temps, elles volent dans les scènes<sup>367</sup>, une fois en ayant dans le bec une couronne végétale (Fig. 112), deux autres en venant se poser sur la main d'un personnage, jeune homme (Fig. 45) ou jeune femme (Fig. 54). L'oiseau qui se pose sur la main de la jeune femme a un long bec qui pourrait plutôt renvoyer à celui d'un anatidé, mais son corps et sa couleur, en rehaut blanc, renvoient bien à l'iconographie de la colombe. Sur l'image d'un lécythe lucanien (Fig. 33), deux colombes parfaitement symétriques volent de part et d'autre d'une colonne. Les colombes peuvent aussi avancer au sol (Fig. 110), ou être posées sur une palmette décorative, la tête à l'envers, le bec vers un végétal (Fig. 130). Une colombe est tenue par une femme et tendue vers Éros sur une péliké du peintre de Creusa (Fig. 26). Parmi elles, la colombe d'un fragment de couvercle de lékanis campanien (Fig. 110) est singulière, puisqu'elle a un plumage décoré de rehauts, à des endroits précis, similaire à celui d'une colombe volant aux côtés d'une ménade au revers d'un skyphos du peintre des Danaïdes (Fig. 106). Il pourrait alors s'agir d'un autre membre de la famille des colombidés que le pigeon biset – un pigeon ramier, peut-être<sup>368</sup> ? – sans que le terme de colombe soit à délaissier pour autant.

361 FORBES-IRVING, 1990, p. 234

362 *Ibid.*, p. 391, p. 415

363 *Ibid.*, p. 416

364 *Ibid.*, p. 416-417

365 Ovide, *Métamorphoses*, XIII 629-674. Voir GOURMELEN, 2015 pour une reconstitution et une explication de ce mythe.

366 Fig. 26, Fig. 33, Fig. 45, Fig. 54, Fig. 110, Fig. 112, Fig. 119, Fig. 126, Fig. 127, Fig. 130, Fig. 131

367 Fig. 33, Fig. 45, Fig. 112, Fig. 119, Fig. 126, Fig. 127, Fig. 131

368 Les marques sur le plumage de ces oiseaux et leur formes dodues rappellent bien celles de cette espèce commune et présente en Europe.

## Ansériformes

Des oiseaux appartenant au taxon des ansériformes sont représentés dans cinq scènes du corpus<sup>369</sup>. Cette famille rassemble les canards, les oies et les cygnes. Au sein de notre corpus, il n'est pas toujours facile de distinguer les espèces représentées les unes des autres. En effet, il est vrai que les oiseaux de la céramique grecque et italienne sont souvent rendus de manière approximative voire inexacte, le but des peintres n'étant pas d'en fournir une image encyclopédique ; cependant, certains traits des représentations permettent de proposer une identification plus précise des espèces représentées<sup>370</sup>.

Nous pouvons en effet reconnaître des cygnes avec certitude sur deux images. Une femme s'assoit sur l'animal disproportionné (Fig. 64), et l'autre cygne apparaît sur le pommeau du couvercle d'une lékanis (Fig. 107). Un autre oiseau est représenté de manière presque identique sur un couvercle de lékanis campanien figurant une scène mythologique autour de Pâris (Fig. 129). Il est de grande taille, son plumage est décoré de la même manière que celui de l'oiseau du lebes gamikos du peintre de Parrish (Fig. 64), nous l'identifions donc aussi, par comparaison, comme un cygne. Ils ont une place privilégiée dans les images. H. Cassimatis désigne tous les oiseaux similaires à ce modèle comme des cygnes<sup>371</sup>, mais parfois il est bon de se demander s'il ne s'agirait pas d'oies. Elle lie néanmoins ces types d'oiseaux avec le monde funéraire, sans distinction<sup>372</sup>. Savoir si un oiseau est plus proche du cygne que de l'oie n'a donc qu'une importance limitée, à part peut-être lorsqu'il s'agit d'identifier Aphrodite ou sa sphère. Que les deux anatidés restant (Fig. 51, Fig. 63) n'aient pas d'identification précise de leur espèce ne pose donc pas de réel problème.

## Autres oiseaux<sup>373</sup>

Des oiseaux qui ne sont ni des colombes ni ansériformes font aussi des apparitions dans le corpus. L'un d'entre eux (Fig. 128) a un corps semblable à celui d'une colombe, mais des pattes longues, qui auraient pu être celles d'un échassier, voire d'une grue demoiselle, si elles n'étaient pas si épaisses. Sa taille et sa forme rappelleraient celles des pigeons types poules, qui sont une race de pigeons domestiques créée par les humains – mais certainement pas les Grecs d'Italie du Sud. Cette image semble donc, faute d'autres comparaisons, soit être d'une espèce que nous ne saurions identifier, soit une représentation hasardeuse d'une colombe, ou d'oiseau de milieux aquatiques. Un autre oiseau non identifié est posé sur la main d'une jeune femme sur un fragment de cratère

369 Fig. 51, Fig. 54, Fig. 63, Fig. 64, Fig. 107, Fig. 129, Fig. 131

370 BÖHR, 1997, p. 109

371 CASSIMATIS, 2012

372 *Ibid.*, p. 78

373 Nous ne recomptons pas ici les trois voire quatre « autres oiseaux » qu'Éros manipule, qui sont déjà mentionnés dans le chapitre 1, partie 3.d.

lucanien (Fig. 31). Dessiné avec soin, il a la forme d'un passereau, est de petite taille, et ses ailes sont décorées de pointillés.

### **Lièvre**

Présent offert pour séduire, notamment les jeunes garçons, et sacrifice dionysiaque, le lièvre apparaît poursuivi par Éros deux fois (Fig. 52, Fig. 53), et une fois sous le bec verseur d'un guttus lucanien (Fig. 27), entre une scène d'échange entre Éros sur un rocher et une jeune femme, et une autre, entre une jeune femme et un jeune homme.

### **Cheval**

Le cheval est un animal de l'aristocratie grecque, et un compagnon apprécié de l'homme. Au sein des images de notre corpus, ils tirent un char conduit par Hippodamia (Fig. 17) et un bige conduit par Éros (Fig. 97). Les chevaux du bige d'Éros sont absolument identiques dans leur posture et dans leur expression, cependant l'un est en figure rouge, l'autre en rehaut blanc. Ils peuvent aussi être les chevaux de personnages mythologiques, l'un étant monté par Borée (Fig. 86) et l'autre, aux côtés de Pâris, tire sur son mors (Fig. 63).

### **Panthère**

Animal étranger et dionysiaque, la panthère figure sur deux images du corpus, tirant des biges, conduits une fois par Éros (Fig. 96), une autre par une ménade (Fig. 104). Notons également une panthère tournée vers la droite, seule, au revers d'un cratère en cloche campanien (Fig. 93) où, sur l'autre face, Éros est agenouillé vers la gauche.

### **Autres animaux**

Quelques autres animaux sont représentés chacun une seule fois. Sur l'amphore panathénaïque du peintre du Policoro (Fig. 18) figure un taureau – Zeus – sur lequel Europe est assise, et il court au-dessus d'une mer symbolisée par des animaux marins, parmi lesquels un dauphin – dont on voit la queue – un poisson, un crustacé, un oursin, et une seiche. Un chien figure dans le registre inférieur d'une situle du peintre de Parrish (Fig. 93), Éros joue avec lui.

## **2. Espaces humains**

### **a. Éléments de mobilier**

#### **Klismos**

Le klismos est un siège à dossier, on le retrouve dans l'iconographie pour signaler l'oïkos, ou le statut du personnage qui s'y trouve assis. Une femme s'y assoit dans toutes les images où ce siège apparaît en présence d'Éros dans le corpus, soit quatre fois. Ces femmes tiennent toujours des objets liés au champ de la parure, comme des miroirs (Fig. 28, Fig. 59), une boîte (Fig. 65), ou un drapé gonflé par le vent, porté sur les bras (Fig. 75). Une fois, l'identité de la femme est révélée par de petites cornes dessinées sur son front : il s'agit d'Io (Fig. 65).

#### **Trapeza**

La trapeza est une petite table à trois ou quatre pieds généralement retrouvée dans un contexte de banquets. Des plats pour les hommes et des offrandes pour les dieux peuvent y être posés.

Une trapeza figure dans le corpus, au sein d'un banquet (Fig. 112), des œufs et des grenades y sont déposés. Il est également possible que la petite table sans pieds d'un cratère en calice du peintre de Chequer (Fig. 46) soit une trapeza. Des œufs y sont posées, et la table est à côté de la kliné sur laquelle un homme est allongé dans une scène. Notons néanmoins que son apparence, sans pied, ne renvoie pas à celle de la trapeza, mais plus à celle de ce que nous avons rassemblé dans la catégorie des socles.

#### **Kliné**

La kliné est une petite banquette, elle apparaît généralement dans le cadre des banquets, où les hommes qui y participent s'y allongent pour consommer et jouer avec le vin. Cinq images du corpus présentent des klinai. Quatre d'entre elles accueillent des hommes<sup>374</sup>, l'une sert de siège à Aphrodite (Fig. 107). Les hommes assis sur les klinai prennent part à un symposium, participant à ses activités (Fig. 47, Fig. 112). Il arrive toutefois que le contexte soit moins clair (fig. 18 et 46) alors même que l'atmosphère dionysiaque n'en est pas moins présente.

---

<sup>374</sup> Fig. 38, Fig. 46, Fig. 47, Fig. 112

## **Tige de kottabe**

La tige du kottabe est une cible du jeu du kottabe, elle fait partie intégrante du parcours du vin dionysiaque au sein des jeux du *symposion*. Sur un cratère en calice du peintre de Chequer représentant, en face d'Éros, deux banqueteurs sur une kliné, l'un jouant au kottabe (Fig. 47), une tige de kottabe est figurée sur le côté de l'image, entre Éros et les hommes.

## **Siège**

Souvent présentés sur le type du tabouret contemporain, à pieds hauts, parfois ouvragés, surmontés d'une assise rectangulaire, plusieurs sièges figurent dans le corpus. Hermès (Fig. 107) ou une femme (Fig. 50, Fig. 124, Fig. 129, Fig. 131) peuvent y être assis, tout comme une balle peut y être posée (Fig. 103). Deux autres fois, dans la production du peintre de Boston Ready, le siège a une assise rectangulaire, mais des pieds se croisant en X. Un soldat (Fig. 122) et une femme (Fig. 123) y sont assis.

## **Trône**

Sur une lécythe aryballisque lucanienne exportée à Paestum (Fig. 34), une femme richement parée est assise sur un trône majestueux, décoré de sphinges. Ce trône ne peut que traduire l'importance du personnage qui s'y assoit<sup>375</sup>.

## **b. Activités féminines**

### **Le calathos**

Corbeille haute en osier ou en paille tressée, le calathos est surtout utilisé par les femmes pour y ranger de la laine. Cette dernière est celle utilisée pour le tissage, activité féminine de l'oïkos par excellence. Le calathos renvoie donc par association au monde féminin et à l'espace de l'épouse, en Attique et même dans les peintures de tombes italiques ; cependant, dans la peinture vasculaire italiote, il figure plus souvent aux côtés de naiskoi masculins, et peut convoquer un espace funéraire<sup>376</sup>.

Deux calathoi apparaissent dans le corpus, des personnages s'y avancement toujours pour y placer des objets. Éros y place une couronne (Fig. 2), une ménade y place une balle (Fig. 133).

---

375 Nous verrons dans les parties suivantes du travail que cette femme pourrait en effet être Aphrodite, mais qu'elle reprend une iconographie qui n'est pas celle de la déesse.

376 CASSIMATIS, 2012, p. 79

## **Le loutérior**

Bassin circulaire à pied, le loutérior est associé au monde de la toilette et des ablutions. Tout d'abord associé à l'éphébie en Attique, il y devient par la suite un signe de l'imagerie féminine<sup>377</sup>. Il peut apparaître dans l'image comme un « espace de rencontre »<sup>378</sup>.

En effet, le loutérior est présent sept fois dans le corpus, et il y apparaît bien comme un espace de rencontre, entre des mortels (Fig. 21, Fig. 123) ou, plus essentiellement, entre des personnages et Éros. Parmi ces images, le loutérior est le support d'apparition d'Éros autour de femmes pour trois vases<sup>379</sup>, où le dieu peut y siéger (Fig. 51, Fig. 119) ou s'y tenir debout (Fig. 69). Éros peut aussi se pencher en avant dans le bassin d'un loutérior autour de personnages non-humains (Fig. 105) ou courir vers la vasque et s'y appuyer, pour tendre le bras à un autre Éros (Fig. 105). Au sein du corpus, Éros n'est jamais seul lorsqu'un loutérior figure dans l'image.

## **Le miroir<sup>380</sup>**

Deux fois, un miroir figure dans des scènes du corpus sans être tenu par aucun personnage. Il peut alors être présent dans le champ, en haut (Fig. 63), ou posé sur une pile (de vêtements ? architecturée ?) (Fig. 131).

## **3. L'espace architecturé**

### **a. Éléments architecturaux**

#### **Bômos**

Le bômos est un autel fixe pouvant être décoré, il est construit dans le sanctuaire, en plein air devant le temple, et peut incarner une fonction sacrée<sup>381</sup>, puisqu'il est un « instrument spécifique de communication avec le divin »<sup>382</sup>. Il reçoit les sacrifices sanglants d'animaux, bien que l'acte lui-même ne soit jamais représenté sur l'imagerie vasculaire<sup>383</sup>.

Onze scènes du corpus présentent un bômos<sup>384</sup>. Il n'est jamais taché de sang, qui symboliserait le sacrifice animal passé ou à venir. Il peut être le siège d'Éros (Fig. 9) ou de femmes

---

377 HOSOI, 2007, p.18

378 *Ibid.*, p. 9

379 Fig. 51, Fig. 69, Fig. 119

380 Voir le chapitre 1, partie 3.a, pour une explication de l'objet.

381 FRONTISI-DUCROUX, 2013, p. 83-85

382 *Ibid.*, p. 90

383 *Ibid.* p. 88

384 Fig. 9, Fig. 45, Fig. 49, Fig. 54, Fig. 56, Fig. 91, Fig. 109, Fig. 110, Fig. 112, Fig. 115, Fig. 131

(Fig. 54, Fig. 91). Le dieu peut également s'y tenir debout (Fig. 45). Lorsque aucun personnage n'est placé sur un bômos, il peut être surmonté d'œufs (Fig. 49, Fig. 115), d'une grenade (Fig. 110) ou décorés d'une cordelette (Fig. 110, Fig. 115) ou d'une bandelette (Fig. 131). On retrouve aussi des bômos de style ionique (Fig. 115, Fig. 131).

### **Socle**

Figuré par un petit rectangle placé en relief sur la ligne de sol, parfois en rehaut, le socle, dans l'imagerie lucanienne et campanienne, est toujours le support d'un élément ou d'un personnage. Il peut s'agir d'une colonne (Fig. 30), d'un pilier (Fig. 129), d'un tabouret (Fig. 103), ou d'un bômos (Fig. 110). Quant aux personnages, il s'agit de femmes (Fig. 50, Fig. 59, Fig. 129), ou d'Éros (Fig. 71).

### **Colonne**

La colonne est un élément architectural signifiant toujours un espace. Elle peut servir à symboliser une construction plus large, comme l'entrée du logement privé, ou l'entrée d'un temple<sup>385</sup>. Elle peut également signifier un cadre funéraire. On la distingue du pilier par sa forme plus élaborée et la présence d'un chapiteau.

Les colonnes qui apparaissent dans le corpus sont en effet de typologie ionique, on en reconnaît la forme du chapiteau. Sur une image, à cause du cadrage de la photographie, il est néanmoins complexe de dire si la colonne est de typologie ionique (Fig. 131). Ces colonnes peuvent être en rehaut blanc (Fig. 33, Fig. 82) ou décorées d'une cordelette bouclée autour de leur circonférence (Fig. 125, Fig. 131). À part sur une hydrie du peintre de B. M. F. 223 (Fig. 82) où l'élément a la forme d'une colonne mais la taille d'un pilier, les colonnes du corpus s'étendent toujours sur toute la hauteur de l'image. Seule la fig. 125 présente une hydrie posée sur le haut de la colonne.

### **Fenêtre**

Des fenêtres apparaissent dans l'imagerie italote sous la forme de « formes rectangulaires faites d'un cadre clair autour d'un espace central foncé », sans volets ni autre détail renvoyant à une fenêtre<sup>386</sup>. H. Cassimatis leur trouve un caractère funéraire, avec une présence dans des scènes eschatologiques, bien qu'elle soulève aussi leur présence dans des représentations qui n'ont aucune caractéristique funéraire apparente.

---

385 BÉRARD, 1984, p. 27-29

386 CASSIMATIS, 1995, p. 1061

Les fenêtres figurent sur neuf scènes du corpus<sup>387</sup>. Un buste de femme y apparaît une fois, de face, et presque entièrement couvert (Fig. 105). Le seul exemple lucanien d'une fenêtre (fig. 39) la représente de manière vraisemblable, grande et fermée, architecturée et décorée. Dans les autres scènes, les fenêtres sont vides, souvent dédoublées sur une même scène et symétriques, donnant sur un centre peint de vernis noir, comme elles ont été décrites par H. Cassimatis en 1995.

### Porte

Deux portes encadrent la scène de banquet figurée sur une oenochoé du peintre LNO (Fig. 112). Celle, entre-ouverte à gauche de l'image, est surélevée par une marche, sur laquelle un jeune homme nu se tient debout et verse, depuis le pas de la porte, du vin dans un cratère. La porte de droite est ouverte, et une femme en rehaut blanc en sort pour apporter aux banqueteurs un plat de fruits (on croit reconnaître la forme de grenades et d'un citron), d'œufs et de gâteaux.

### Pilier

Le pilier est le marqueur d'un espace particulier. Il peut signifier un espace consacré, que ce soit dans un contexte cultuel ou funéraire, ou un espace humain, comme la palestre, ce gymnase « hanté par Éros » qui est un important lieu de rencontres amoureuses<sup>388</sup>. On le distingue des autels par sa forme, plus haute et allongée.

Douze scènes du corpus figurent un pilier<sup>389</sup>. Souvent il est à l'extrémité de l'image<sup>390</sup>, mais il peut aussi se trouver placé au centre, entre des personnages (Fig. 2, Fig. 129) ou entre un personnage et un loutérior (Fig. 69). Deux piliers peuvent également encadrer un personnage (Fig. 72). Éros (Fig. 30), les personnages masculins (Fig. 33, Fig. 90) comme féminins (Fig. 8, Fig. 33, Fig. 90) peuvent s'y asseoir. Éros peut s'y appuyer (Fig. 68). Il arrive qu'un personnage face au dieu adopte cette même position<sup>1</sup>. Il s'agira alors toujours d'une femme qui peut tenir un miroir (Fig. 19, Fig. 51) ou un bâton (Fig. 29).

### Stèle

Sur une hydrie du peintre du B. M. F. 229 (Fig. 126), Éros touche d'une main une stèle, décorée d'une cordelette. Nous avons choisi de distinguer cet élément de ceux que nous avons

387 Fig. 39 (fermée), Fig. 88 (petite), Fig. 92 (petite), Fig. 96 (petite), Fig. 97 (en rehaut, petite), Fig. 98 (petite), Fig. 100 (petite), Fig. 102 (petite), Fig. 105 (ouverte sur femme rehaut blanc frontale, visage voilé ne laissant voir que ses yeux), fig. 114 (2), Fig. 115 (2), Fig. 116 (2), Fig. 118 (2), Fig. 119 (2), Fig. 120 (1), Fig. 120 (1), Fig. 125, Fig. 127 (au-dessus buste de femme, symétrique losange)

388 MORET, 1979, p. 22

389 Fig. 2, Fig. 8, Fig. 10, Fig. 13, Fig. 19, Fig. 27, Fig. 29, Fig. 30, Fig. 33, Fig. 40, Fig. 46, Fig. 51, Fig. 68, Fig. 69, Fig. 72, Fig. 100, Fig. 101, Fig. 108, Fig. 117

390 Fig. 13, Fig. 40, Fig. 46, Fig. 100, Fig. 108, Fig. 117

classés comme « piliers », puisque, en effet, les piliers de nos images peuvent être des stèles<sup>391</sup>, mais cette stèle, elle, ne peut être un pilier : sa forme en diffère. Elle se termine en chapiteau triangulaire, dont chaque coin est orné d'une « boule », et n'est donc pas de la forme rectangulaire et droite des piliers.

### **Structure architecturale**

Sur trois images, une structure architecturale de grande taille vient encadrer les scènes et placer les personnages dans un espace donné<sup>392</sup>. Au sein des deux images lucaniennes figurant Éros et ces structures, leurs piliers latéraux sont épais, ornés d'un décor de lierre montant (Fig. 10, Fig. 35). Une bandelette est suspendue à la base du « toit » de la structure du cratère à colonnettes du peintre d'Amykos. La seule image campanienne du corpus figure quant à elle une structure architecturale à trois niches séparées par des colonnes ioniques et réparties sur deux étages, surmontés d'un fronton décoré (Fig. 75).

### **b. Décors**

#### **Guirlandes de perles**

Éléments de la parure d'Éros et de nombreux personnages qui l'accompagnent, les guirlandes de perles apparaissent également dans le champ, à six reprises<sup>393</sup>. Elles sont souvent en haut d'images, accrochées en une forme de demi-cercle (Fig. 96, Fig. 104, Fig. 105, Fig. 106), mais peuvent également être parfaitement verticales, « tombant » du haut de la scène<sup>394</sup> dont une fois vers le pistil de fleurs d'Astéas. Sur l'image d'un cratère en cloche du peintre de la feuille de lierre (Fig. 112), les guirlandes de perles se développent et se meuvent dans tout l'espace du champ de la scène.

#### **Ligne de sol pointillés**

Neuf scènes présentent au moins une ligne de sol marquée par des pointillés<sup>395</sup>. Éros y évolue cinq fois<sup>396</sup>. Il est toujours seul dans ces scènes, bien que des personnages peuvent apparaître au revers. Trois anonymes se placent sur une ligne de sol en pointillés, une fois c'est une femme qui y pose un pied (Fig. 39), une autre un homme assis (Fig. 102), enfin, un homme qui invite un oiseau à se poser sur sa main s'y tient debout face à Éros (Fig. 45). Ces lignes de sol peuvent aussi voir évoluer des personnages plus surprenants comme un dieu fleuve à corps de bovin (Fig. 105) ou une

391 Nous y reviendrons dans la lecture d'images

392 Fig. 10, Fig. 35, Fig. 75

393 Fig. 80, Fig. 96, Fig. 104, Fig. 105, Fig. 106, Fig. 112

394 Fig. 80, Fig. 96

395 Fig. 39, Fig. 45, Fig. 60, Fig. 88, Fig. 93, Fig. 101, Fig. 104, Fig. 105, Fig. 106

396 Fig. 60, Fig. 88, Fig. 93, Fig. 101, Fig. 106

ménade conduisant un bige de panthères (Fig. 104). Notons que sur l'hydrie du peintre des Danaïdes en provenance de Nola (Fig. 105), un loutéon figure également sur une ligne de sol en pointillés.

### Élément cubique

A quatre reprises est dépeint un élément cubique difficile à nommer<sup>397</sup>, puisque sa forme rappelle celle d'un autel vu d'en haut ou d'une large boîte, mais sa représentation ne correspond pas à ces éléments, qui apparaissent à plusieurs reprises dans le corpus sous une autre forme. De plus, bien qu'il puisse servir de siège à une femme (Fig. 71), cet élément peut également être placé sur le haut d'images, à côté d'une fenêtre (Fig. 123) ou en suspension dans le champ (Fig. 130). Ni sa place ni son rôle ne sont clairs.

### Élément circulaire

Dans vingt-trois scènes du corpus, un élément de forme circulaire peut être vu, sans pourtant que son identité ne se comprenne clairement<sup>398</sup>. Nous distinguons quatre « types » de cet objet. Le plus riche, et d'ailleurs le seul qui semble inclure une évolution, est celui de l'élément rond découpé en quatre quartiers<sup>399</sup>. La découpe peut être nette sur un rond simple, ou suggérée par des formes géométriques au sein d'un rond décoré. Dans les images campaniennes de la fin du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., ce type évolue et place au centre du rond découpé un cercle en rehaut blanc (Fig. 122, Fig. 125, Fig. 126, Fig. 127) et, une fois, des lignes droites en rehaut blanc entre chaque séparation de quartiers. L'image évolue-t-elle en une forme qui ne désigne alors plus ce qu'elle représentait à ses débuts ? Un autre type de ces « éléments ronds » est celui des éléments évidés en leur centre, formant simplement un cercle<sup>400</sup>. Ces deux types d'éléments ronds pourraient-ils renvoyer à deux typologies d'un même objet : la roue, en l'occurrence celle du iynx<sup>401</sup> ? Ou s'agit-il d'éléments stylisés, vus par un point de vue. Nous trouvons aussi des éléments ronds en « soleil », c'est à dire en cercle plein, entouré d'une rangée de pointillés (Fig. 95, 133). Il est possible que dans au moins l'un de ces deux cas, ce décor renvoie à l'image d'un tambourin (Fig. 133). Enfin, sur une image seulement, deux grands ronds en rehaut blanc occupent l'espace de la scène (Fig. 102).

397 Fig. 71, Fig. 96, Fig. 123, Fig. 130

398 Fig. 26, Fig. 29, Fig. 45, Fig. 56, Fig. 59, Fig. 61, Fig. 75, Fig. 78, Fig. 79, Fig. 82, Fig. 85, Fig. 86a, Fig. 89, Fig. 95, Fig. 98, Fig. 100, Fig. 102, Fig. 119, 122 Fig. 125, Fig. 126, Fig. 127, Fig. 128, Fig. 133

399 Fig. 26, Fig. 29, Fig. 45, Fig. 56, Fig. 59, Fig. 82, Fig. 85, Fig. 86a, Fig. 89, Fig. 98, Fig. 119, Fig. 122 Fig. 125, Fig. 126, Fig. 127, Fig. 128

400 Fig. 61, Fig. 75, Fig. 77, Fig. 78, Fig. 79, Fig. 100

401 Voir l'annexe 9, planche VI, pour une comparaison avec la forme de iynx retrouvés par l'archéologie.

## **Losange**

Dans trois images campaniennes tardives du peintre de B. M. F. 229 (Fig. 125, Fig. 126, Fig. 127), un « objet » en forme de losange flotte dans le champ, autour des visages de femmes, en buste, sous les anses des vases. Une fois, il est placé de manière exactement symétrique à une fenêtre (Fig. 127). Quant à l'identité de cet objet, nous pouvons proposer un miroir stylisé : une femme de l'hydrie conservée au British Museum (Fig. 126) tient en main un losange tout à fait similaire, placé sur un manche, identifié à un miroir.

## **4. Des signes divers pour définir l'Espace**

### **a. Accessoires vestimentaires**

#### **Les bandelettes<sup>402</sup>**

Des bandelettes décorent le champ de vingt-deux scènes<sup>403</sup>. Quasiment toujours, elles sont accrochées horizontalement dans le champ, en deux points, et leurs franges caractéristiques tombent verticalement, de manière distincte. Ces étoffes viennent marquer un espace hors de la vie quotidienne, en lien avec un culte. Une fois, une bandelette est accrochée de manière identique, mais sur le « toit » d'une structure architecturale (Fig. 10).

#### **Les ceintures et les cordelettes<sup>404</sup>**

Neuf ceintures et une cordelette figurent dans les scènes du corpus. Les ceintures sont accrochées dans le champ à la manière de bandelettes dans cinq scènes (Fig. 70, Fig. 105, Fig. 113, Fig. 114, Fig. 120). Les cordelettes peuvent soit être nouées autour d'un pilier, d'une colonne ou d'un bômos (Fig. 110, Fig. 115, Fig. 125, Fig. 132). Certaines de ces cordelettes ne se terminent pas par une rangée de perles : aurait-on affaire à un ruban<sup>405</sup> ?

#### **Les drapés**

Des drapés peuvent figurer dans quelques scènes du corpus. Deux fois, ils sont posés sur un pilier, Éros s'y appuie (Fig. 68), ou bien l'élément se trouve dans le champ d'une scène au loutériorion (Fig. 89). Une fois, Éros est assis sur un drapé, suspendu dans le champ (Fig. 89).

---

402 Voir chapitre 1, partie 3. a

403 Fig. 2, Fig. 10, Fig. 13, Fig. 14, Fig. 32, Fig. 35, Fig. 38, Fig. 39, Fig. 43, Fig. 48, Fig. 54, Fig. 59, Fig. 103, Fig. 129, Fig. 130, Fig. 132

404 Voir chapitre 1, partie 3. a

405 Cette hypothèse et son impact dans les images seront développés en seconde partie du mémoire.

## **b. Les contenants**

### **Phiale<sup>406</sup>**

Une phiale est dessinée sur plusieurs scènes du corpus<sup>407</sup>. On distingue le motif de phiale vue de face de celui de la balle lorsqu'un décor central apparaît, et que l'omphalos est noté au centre du rond. On le distingue de celui du iynx lorsque aucune cordelette n'est visible<sup>408</sup>. Une fois seulement, une phiale placée dans le champ est figurée de profil (Fig. 120).

### **Boîte<sup>409</sup>**

Deux boîtes apparaissent dans le champ de scènes du corpus. Elles sont toujours fermées, et ont la forme de petits coffres, cubiques (Fig. 26), ou en forme de petit bâtiment à fronton (Fig. 123) – si ce n'était pour les deux petits pieds de cet élément, nous ne l'aurions d'ailleurs pas rangé parmi les boîtes. La boîte de la péliké lucanienne (Fig. 26) est surmontée d'un élément circulaire à quartiers.

### **Cratère**

Vase central du *symposion*, servant au mélange du vin pur et de l'eau, le cratère est présent dans une scène du corpus (Fig. 112) figurant un banquet. Il y est représenté en rehaut blanc. Notons que le support est une oenochoé, vase à verser le vin.

### **Hydrie**

Vase de typologie féminine servant à transporter et à manipuler l'eau, une hydrie est présente au sein de deux scènes du corpus. Un grand Éros allongé s'y accoude sur une hydrie du peintre des Danaïdes (Fig. 104), où elle apparaît en tant que mise en abîme du support, ainsi qu'en rehaut blanc. Sur l'image d'une hydrie du peintre B. M. F. 229 (Fig. 125), elle fait également office de mise en abîme du support, et est placée sur le haut d'une colonne.

### **Thymiatérion**

Un thymiatérion sert à brûler de l'encens, une pratique en place dans le monde grec depuis le II<sup>e</sup> millénaire av. J.-C.<sup>410</sup>. Cet objet apparaît au VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C, et il intervient dans de

406 Voir le 3.b du chapitre 1

407 Fig. 92, Fig. 101, Fig. 105, Fig. 120, Fig. 122

408 Notons ici que cette méthode n'est donc pas infaillible : les cordelettes peuvent avoir été perdues par le temps ou par des repeints.

409 *Ibid.*

410 ZACCAGNINO, 1998, p. 36

nombreux contextes rituels, jouant un rôle dans la communication avec les dieux, mais aussi dans la pratique de la magie, et plus rarement, dans la fabrication de cosmétiques<sup>411</sup>. Aphrodite entretient un lien étroit avec les thymiaterions, puisqu'ils sont retrouvés en offrande à l'*Aphrodision* de Délos, et que l'iconographie de la déesse y est associée dans certaines cités, comme à Éryx<sup>412</sup>. De plus, les Anciens attestent le rôle de l'encens dans les cérémonies de mariage, présidées par Aphrodite<sup>413</sup>.

Deux fois, un thymiaterion apparaît au sein d'une scène mythologique faisant intervenir Pâris et Aphrodite (Fig. 63, Fig. 107). Dans deux autres scènes, le thymiaterion est placé devant une femme parée et assise – Aphrodite ? – (Fig. 34, Fig. 109), et une fois, Éros, seul, s'en approche (Fig. 36).

### **c. La musique**

#### **Tympanon**

Instrument de musique le plus représenté sur la céramique italote<sup>414</sup>, le tympanon est un instrument à percussion proche du tambourin actuel. Il est constitué d'une peau de bête tendue sur un support en bois et peut être décoré. Il se retrouve généralement dans des environnements dionysiaques et symposiaques<sup>415</sup>. En effet, il est l'instrument de musique dionysiaque par excellence, porteur d'une « puissance d'envoûtement que seul Dionysos peut susciter »<sup>416</sup>. Dans les *Bacchantes* d'Euripide, le dieu du vin s'en porte comme l'inventeur et incite à son thiasos à en jouer<sup>417</sup>.

Dans les figures 111 et 123 du corpus, le tympanon est disposé dans le champ.

### **d. La nourriture**

#### **Grenade**

La grenade est un fruit associé à la fertilité. Il se retrouve dans le champ de trois scènes du corpus, sous une forme qui rappelle l'intérieur du fruit, coupé en deux et de face (Fig. 90, Fig. 103, Fig. 117). Deux fois, la grenade est peinte entière et en rehaut blanc, dans le champ (Fig. 131) ou sur un bômos et sur un plat porté par Éros (Fig. 110).

411 ZACCAGNINO, 2018., p. 37-38

412 *Ibid.*, p. 53-54

413 *Ibid.*, p. 53

414 JACQUET-RIMASSA, 1999, p. 53

415 *Ibid.*, p. 53

416 *Ibid.*, p. 56

417 Euripide, *Les Bacchantes*, v. 56-60

## **e. Les éléments ludiques**

### **Balle<sup>418</sup>**

Elle apparaît sur six images du corpus, et peut se trouver à divers endroits dans les scènes<sup>419</sup>. Le plus souvent elle est placée dans le champ, en haut (Fig. 60, Fig. 90) où au-dessus d'une ligne de sol (Fig. 105). On la retrouve également suspendue autour de personnages, soit au-dessus de la main d'une femme (Fig. 45) soit entre Éros et une autre femme (Fig. 58). Sur l'hydrie du peintre de la libation (Fig. 103), la balle est placée sur un coussin, sur un tabouret au-dessus duquel une femme manipule une balance où sont assis deux Éros. Notons que les personnages ne semblent jamais y jouer.

### **Cerceau<sup>420</sup>**

Le cerceau est présent une seule fois, sur la lékanis de la tombe 1 de C. Andriuolo (Fig. 92). Il est placé entre Éros et un chien, tous deux en jouent. L'animal regarde en direction du dieu, mais leurs regards ne se croisent pas.

### **Iynx<sup>421</sup>**

Un iynx décoré de cercles concentriques peints en rehauts blancs et jaunes apparaît dans le corpus, sur l'hydrie du peintre des Danaïdes. (fig. 105). Il est suspendu dans le champ, entre le visage d'une femme se regardant dans un miroir et le dieu Éros, debout sur un loutériorion. On sait ici l'identifier de par la présence des cordelettes, qui servaient à le mettre en mouvement. Elles sont en rehaut blanc et tombent verticalement depuis le centre de l'outil magique.

\*\*\*

Ainsi, près d'une cinquantaine d'éléments spatialisateurs ont pu être relevés dans les images du corpus (voir la Figure 12, sur la page suivante). Ils se rapportent le plus souvent à des espaces naturels, avec quarante-six signes minéraux et quarante signes végétaux. Là où ces derniers pourraient suggérer l'espace de la prairie, auquel Éros est associé<sup>422</sup>, les éléments rocaillieux, notamment les grottes, pourraient quant à eux être associés à un espace plus sauvage, comme celui

---

418 Voir chapitre 1, partie 3.f pour une explication de l'objet.

419 Fig. 45, Fig. 58, Fig. 60, Fig. 90, Fig. 103, Fig. 105

420 Voir chapitre 1, partie 3.f pour une explication de l'objet.

421 Voir chapitre 1, partie 3.h pour une explication de l'objet.

422 CALAME, 2009, p. 209-232

de la montagne. Cependant, comme nous aurons l'occasion d'y revenir dans la suite de ce travail, le végétal et le minéral se mêlent dans bien des images du corpus, sans pour autant que l'espace suggéré ne semble être inapprivoisé, bien au contraire. En effet, ces espaces peuvent se mélanger entre eux, ainsi qu'avec des éléments renvoyant à l'espace architecturé. Qu'il soit celui du temple, de la sépulture, ou de l'*oikos*, ces éléments caractérisent des espaces humains et organisés. Bâti ou naturels, ce sont des espaces qui se mélangent harmonieusement autour d'Éros, qui les occupe tous.

De plus, ces espaces sont souvent consacrés par la présence de bandelettes, de cordelettes et de ceintures dans le champ de près de 24 % des images du corpus, ainsi que d'autres signes à portée rituelle, comme les phiales, les thymiaterions et le iynx. Éros semble ainsi intervenir dans des espaces divers, mais souvent ritualisés. Cela renvoie à ce qui avait été relevé dans le chapitre 1 de cette partie. Nous avons constaté qu'Éros manipulaient toutes sortes d'objets, mais qu'ils pouvaient indépendamment être, pour la majorité, associés à une action rituelle. Dans quels types de rituels le dieu intervient-il ? Notons également que les oiseaux apparaissent très souvent aux côtés d'Éros, par rapport aux autres éléments spatialisateurs (18 scènes, alors que la plupart d'entre eux ne figurent que sur moins d'une dizaine). Ont-ils une place dans ces rituels, ou sont-ils présents dans les scènes pour d'autres raisons ?

Espace naturel	Le monde minéral	Roches	35
		Ligne de sol rocheuse	9
		Grotte	2
	Le monde végétal	Plantes	36
		Végétaux dionysiaques	3
		Arbuste	1
	Le monde animal	Colombe	11
		Ansériformes	5
		Cheval	4
		Lièvre	3
		Autres oiseaux	2
Autres animaux		2	
	Panthère	2	
Espace humain	Éléments de mobilier	Siège	9
		Kiné	5
		Klismos	4
		Trapeza	2
		Tige de kottabe	1
		Trône	1
	Activités féminines	Loutérion	7
		Calathos	2
		Miroir	2
Espace architecturé	Éléments architecturaux	Pilier	12
		Bômos	11
		Fenêtre	9
		Socle	4
		Colone	3
		Structure architecturale	3
		Porte	1
		Stèle	1
	Décors	Élément circulaire	23
		Ligne de sol de pointillés	9
		Guirlande de perles	6
		Élément cubique	4
		Losange	3
Des signes divers	Accessoires vestimentaires	Bandelettes	22
		Ceintures et cordelettes	10
		Drapés	2
	Contenants	Phiale	5
		Boîte	2
		Hydrie	2
		Thymiatérion	2
		Cratère	1
	La musique	Tympanon	2
	La nourriture	Grenade	3
	Le jeu	Balle	6
		lynx	1
Cerceau		1	

*Fig. annexe 14 : Tableau récapitulatif des éléments spatialisateurs des scènes du corpus.*

## CONCLUSION

La décomposition des scènes, effectuée dans cette partie, a permis d'analyser et de compter la fréquence de chaque unité iconique, en les isolant les unes des autres. Cette étude valorisant le détail a révélé l'univers riche et complexe dans lequel Éros évolue, où les humains – surtout les femmes – sont des acteurs prédominants, et où les dieux et les héros sont des acteurs secondaires – sans pour autant être laissés de côté par l'imagerie mythologique, où intervient Éros. Dionysos et Aphrodite semblent convoqués par des éléments spatialisateurs, des personnages, ou des objets manipulés, plus souvent que présents physiquement. Éros apparaît dans les scènes du corpus soit comme un dieu en mouvement, soit, lorsqu'il est statique, comme un dieu invitant les personnages au mouvement. Dans sa propre image, il est changeant et instable, et n'a pas d'attribut unique, hormis ses ailes. Dans les images, il se déplace et interagit de nombreuses manières avec les personnages qui l'entourent, donnant et recevant des objets, debout, assis ou volant. Ces personnages sont avant tout des humains, souvent parés singulièrement, ce qui les sort du quotidien, voire de leur statut même d'humain<sup>423</sup>. Plusieurs personnages de la sphère dionysiaque accompagnent également Éros, ce qui pose question sur les liens qui les unissent Éros. Enfin, les éléments spatialisateurs relevés placent Éros dans des scènes aussi bien en intérieur qu'en extérieur, parfois des scènes « d'intérieur en extérieur », et dans divers types d'activités.

Les rôles d'Éros et les scènes représentées sur ces images restent pour autant encore insaisissables : ces regroupements d'unités iconiques ont identifié des tendances dans la représentation d'Éros en Campanie et en Lucanie, mais pour espérer comprendre la logique d'une même scène, seule la reconstruction de l'image sera efficace<sup>424</sup>. Pour cela, il faut reconnecter toutes les unités iconiques d'une seule scène entre elles, en considérant leur rôle et leur popularité générale dans le corpus. La seconde partie du travail va ainsi proposer de prendre en compte les associations d'unités iconiques pour mieux appréhender l'iconographie et les multiplicités d'Éros, puis ses interventions dans les images lucaniennes et campaniennes, pour enfin approcher la question des rituels d'Italie du Sud-Ouest où Éros intervient.

---

423 Nous y reviendrons dans la seconde partie du travail.

424 BERARD et al. 1984, p. 22

**DEUXIÈME PARTIE :**  
**Interprétations de**  
**l'iconographie d'Éros**  
**et de ses rituels.**

# **Chapitre 1 : Iconographies campanienne et lucanienne**

Après avoir identifié les nombreux et divers rôles d'Éros dans les productions lucaniennes et campaniennes, il est temps de se pencher sur les six principaux types de scènes où le dieu ailé apparaît, tout en prenant en compte les spécificités régionales. Il est possible de les distinguer un type de scène d'un autre par l'attitude des personnages, et les objets tenus ou figurés dans le champ. Cependant, il serait impossible de les classifier de manière hermétique. En effet, l'imagerie italiote est riche et diverse, ses images brouillent bien souvent les frontières que quelque classification pourrait proposer. Les catégories proposées ne seront donc pas figées, une image pourra apparaître dans plusieurs séries, car là est tout l'intérêt de ce chapitre : révéler des tendances et les préoccupations qu'elles manifestent, afin de pouvoir proposer une analyse poussée du rôle d'Éros en Italie du Sud pré-romaine par la suite, notamment dans les rites.

## **1. Les scènes de séduction**

### **a. Les poursuites**

Dans la céramique de Grèce continentale, en particulier la céramique attique, les scènes de poursuites sont très populaires. Au Ve siècle av. J.-C., les poursuivants appartiennent surtout au cercle de Dionysos ou d'Apollon, mais Éros apparaît comme la figure principale de ces images, surtout au IVe siècle av. J.-C., où il sera parfois représenté chevauchant une monture (dauphin, panthère...)<sup>425</sup>. Cette iconographie renvoie souvent à un temps précédant ou préparant à une union sexuelle. C'est ce même modèle qui est retrouvé sur onze des vases du corpus, datant du début de la production lucanienne<sup>426</sup>. Elles semblent toutes très influencées par les images grecques, notamment de par les costumes des personnages, et la représentation d'hommes reprenant tous les codes du citoyen grec. Les images les plus récentes au sein de cette série ne sont produites que vers 400 av. J.-C. (Fig. 14, Fig. 15, Fig. 22). Cette iconographie disparaît complètement des céramiques recensées par la suite : des iconographies plus locales, s'éloignant de la copie des modèles grecs, se développent à la place, et Éros y occupe alors un rôle entièrement différent. On notera également que huit des dix images de cette série de poursuites sont peintes sur des cratères, avec au revers, bien souvent, une scène où interagissent entre eux des hommes<sup>427</sup>.

---

425 METZGER, 1951, p. 51

426 Fig. 1, Fig. 3, Fig. 4, Fig. 5, Fig. 6, Fig. 11, Fig. 12, Fig. 13, Fig. 14, Fig. 15, Fig. 22

427 Nous parlerons de ces scènes dans le chapitre suivant.

Parmi la série des dix scènes de poursuites lucaniennes du corpus, Éros est toujours représenté comme le poursuivant. Le personnage qu'il poursuit est, quant à lui, toujours en mouvement de course bi-directionnelle, fuyant le dieu, qu'il regarde. Ils sont, sur dix des onze images, des personnages féminins. En effet, seul un cratère en cloche du peintre de Pisticci (Fig. 1) datant de début du dernier quart du Ve siècle av. J.-C. représente Éros en train de poursuivre un jeune homme nu. Sur les autres vases de la série, Éros poursuit des femmes. Elles portent souvent un chiton et un manteau, qui recouvre leurs bras et leurs mains, sauf pour quelques images, où le manteau est soit absent afin qu'elles tendent un végétal stylisé vers le dieu (Fig. 5, Fig. 14, Fig. 22), soit porté sur une épaule (Fig. 11), ce qui peut alors être dû à une action violente d'Éros, représenté sur un cratère d'Amykos (Fig. 12) en train de déshabiller une femme qui le fuit. Notons qu'une de ces femmes tient un bâton (Fig. 22). Dans cinq de ces onze scènes, un troisième (voire quatrième, sur la Fig. 6) personnage est représenté, spectateur de la poursuite d'une jeune femme par Éros. Lorsqu'il s'agit d'une autre femme, elle est également représentée en mouvement de course bi-directionnelle, fuyant le dieu mais le regardant (Fig. 6, Fig. 11, Fig. 12). Au contraire, lorsqu'il s'agit d'un homme, il est barbu, debout et statique, porte un manteau et une bandelette dans ses cheveux, et il tient devant lui un bâton (Fig. 4, Fig. 6). La course des personnages semble alors mener vers lui : en position de citoyen, mais surtout de destinataire, est-il le futur époux des femmes fuyant Éros, qui semblent les pousser vers lui ? En effet, sur les deux cratères où ce « destinataire » apparaît, la femme poursuivie est encadrée d'une part par Éros, de l'autre, par cet homme, dont l'immobilité semble suggérer la fin de la course. Fait intéressant, lorsque l'homme représenté est un éphèbe, tenant devant lui strigile, il est placé comme spectateur statique de la course. Il ne la fuit pas, mais n'en est pas pour autant le destinataire : est-il trop jeune pour y prendre part, mais encouragé à l'observer pour, l'âge adulte atteint, y trouver sa place ?

On ajoutera le fait que seule une seule de ces poursuites comporte des éléments spatialisateurs, et que c'est également la seule qui figure sur une péliké (Fig. 13). Une bandelette est alors suspendue dans le champ entre Éros et la femme qu'il poursuit, et cette dernière court vers une stèle. L'espace convoqué par celle-ci n'est pas clair, mais on le verrait mal être l'espace funéraire que l'on associera pourtant bien souvent à cet élément par la suite. Peut-être représente-elle un espace rituel, ou celui de l'*oikos*. Dans cette série, bien qu'il soit le poursuivant, Éros n'est, certainement, pas celui qui va s'unir avec les femmes, puisqu'il peut les pousser vers un autre homme, figure typique du citoyen accompli. Ces femmes, guidées vers ces citoyens, pourrait alors être leurs futures épouses, qu'Éros pousse hors du statut de *parthenoi* pour, avec eux, adopter celui de *gyne*. Cette interprétation semble supportée par la présence récurrente de scènes masculines aux

revers, qui, nous y reviendrons, convoquent souvent l'idée d'une initiation, d'un changement de statut, soit de l'entrée dans un nouveau temps de la vie.

La course représentée sur l'amphore panathénaïque (Fig. 14) s'inscrit au sein d'une frise de trois courses différentes : deux jeunes hommes nus, tenant chacun un bâton, un jeune homme nu et une femme vêtue, et enfin, Éros lançant une balle, et une femme vêtue, tenant un élément végétal stylisé. En admettant que les images décrites précédemment au sein de cette série représentent un Éros poussant les femmes vers le temps du mariage. Cette frise est placée sous une scène faisant intervenir un groupe constitué d'une femme drapée assise sur un rocher, se regardant dans un miroir sous une bandelette, alors qu'un jeune homme nu lui touche l'épaule et qu'un autre, tenant un drapé et une lance, lève un bras vers elle ; et un autre groupe, constitué d'un jeune homme penché sur ses armes, alors qu'une femme avance vers lui en tenant une bandelette. Sa nature n'est pas claire, on saurait mal expliquer ce que font ces femmes au milieu des jeunes soldats : les bandelettes suggèrent-elles une nature rituelle ? Ou sont-elles des bandelettes convoquant la parure, donc la séduction, et une potentielle scène pré-érotique, peut-être entre des *hétaires* ou des *pornai* avec les soldats – ce qui pourrait expliquer la frise de poursuite en-dessous ? Notons cependant que l'atmosphère rituelle semble bien présente autour de la femme au miroir, d'autant plus que l'élément rocheux pose ici question.

Enfin, notons qu'Éros est représenté dans la position du poursuivant dans trois scènes campaniennes (Fig. 52, Fig. 53, Fig. 133). Nous n'incluons pas la lékanis du groupe de Haerberlin dans la série des poursuites, car le contexte est bien différent de celui que nous venons d'étudier<sup>428</sup>. En revanche, les scènes du skyphos (Fig. 52) et de la péliké (Fig. 53) du peintre d'Éros et du lièvre peuvent quant à elles bien être qualifiées de poursuites. Éros n'y poursuit cependant pas un humain, mais un lièvre, qui fuit le dieu. Animal connu par les anciens pour sa reproduction prolifique, le lièvre représenté sur ces images du premier quart du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. permet de les inscrire, comme sur le modèle grec et lucanien, dans le monde de l'érotisme. Notons cependant que, au revers de ces vases, une femme est représentée dans la position typique du personnage poursuivi, avec une fuite en mouvement bi-directionnel, le visage en direction de celui du dieu. Il ne fait pas de doute qu'il s'agit bien du même thème, adapté sur ces deux vases de banquet campaniens. L'élément du drapé « en serviette » apparaît sur les deux revers, une fois dans le champ (Fig. 52), une fois tenu par la femme (Fig. 53). Ces femmes tiennent des éléments différents des femmes poursuivies sur les images lucaniennes, puisque l'une d'entre elle tient une longue grappe de raisin stylisée, de manière phallique (Fig. 52). Celle tenant un drapé manipule également un petit objet

---

428 Cette image est classée dans la série des scènes initiatiques dionysiaques.

difficilement lisible (œuf ? balle ?) de son autre main. De plus, comme la femme de la péliké lucanienne (Fig. 53) elle s'avance vers une stèle.

Enfin, on hésitera à qualifier de poursuite la scène représentée sur un cratère du peintre de Laghetto (Fig. 77), bien que la femme y soit en course bi-directionnelle, fuyant Éros. En effet, le dieu n'est quant à lui pas dans la position de la poursuite, mais plutôt dans un saut enjoué, et il lui propose une boîte surmontée d'aliments, vers laquelle elle tend une main. Le bond d'Éros serait-il à mettre en lien avec la portée rajeunissante et maniaque du bond, qui peut, à l'occasion de la *sikinnis* par exemple, faire en sorte de libérer la nature profonde du personnage sautant<sup>429</sup>, voire de le rajeunir, lorsque le saut s'associe à l'ivresse<sup>430</sup> ? Cette construction est bien trop différente des images placées dans cette série, et on ne peut imaginer qu'elle veuille signifier la même chose, d'autant plus que le thème érotique semble absent du programme du vase. On retrouve une image similaire dans le corpus paestan, sans que cela n'éclaire le sens de ce programme (Annexe 5, planche III). Elle sera alors plutôt classée parmi les scènes de rencontre.

## **b. De la séduction civique et hétérosexuelle au mariage**

Dans un monde où le sujet féminin n'existe pas, car tout passe par l'homme<sup>431</sup>, les images italiotes laissent une place importante à l'univers des femmes. Dans ce cadre, l'étude des vases féminins, notamment des lebetes gamikoi, est cruciale. Bien que fabriqués et peints par hommes, ces vases sont utilisés par des femmes, qui peuvent faire partie de la clientèle. Les images qui s'y inscrivent sont donc pensées par des hommes, pour des femmes. Elles peuvent présenter des programmes iconographiques renvoyant à la séduction et au mariage, qu'ils accompagnent, puisque ces vases sont liés au mariage par leur nom, et, aussi, certainement par leur utilisation. Les parfums et les onguents qu'ils contiennent sont en effet frottés sur la jeune mariée, créant un univers olfactif autour d'elle<sup>432</sup>. Celui-ci peut participer à la part érotique du mariage. En effet, les parfums peuvent être utilisés dans un contexte sexuel, soit dans la toilette féminine qui précède ou succède à la relation<sup>433</sup>, soit parmi les éléments qui participent à l'atmosphère érotique dans le couple marié<sup>434</sup>. Les parfums sont en effet cruciaux dans les plaisirs amoureux des anciens Grecs, il n'est, pour eux, pas « possible de [s'en] passer »<sup>435</sup>.

---

429 TOILLON, 2017, p. 63-64

430 Aristophane, *Guêpes*, 122-1264, 1341-1387, 1474-1537

431 FRONTISI-DUCROUX, VERNANT, 1997, p. 9

432 DETIENNE, 1972, p. 94

433 GINOUVES, 1962, p.

434 Aristophane, *Lysistrata*, v. 937-947

435 DETIENNE, 1972, p. 94

Cependant, au sein des images, bien souvent chastes, d'Italie du Sud, l'érotisme de la séduction n'est jamais apparu de manière explicite sur les images où Éros est présent. Il est pourtant le dieu qui y aurait le plus sa place, si on avait dû remarquer la présence de ce type de scène – ce dont nous n'avons pas eu l'occasion cette année<sup>436</sup>. Ce sont, en effet, des scènes de rencontres ou d'échanges entre un homme et une femme, sous la tutelle d'Éros, qui apparaissent dans le corpus campanien (Fig. 59, Fig. 74, Fig. 81, Fig. 124). Ces rencontres entre un homme et une femme tenant dans trois images un miroir (Fig. 59, Fig. 74, Fig. 124), avec alors, des spectatrices (Fig. 59, Fig. 74, Fig. 124), semblent toujours codifiées, et semblent ainsi s'inscrire dans le parcours civique de la séduction menant au mariage bien plus que dans celui de la séduction érotique du domaine des *pornai* et des *hetaires*. Notons aussi qu'aucune scène d'amours ni de rencontre homosexuelle ne figure dans notre corpus, mis à part les scènes de banquets, où l'homo-érotisme est sous-entendu<sup>437</sup>. L'idée que ces scènes soient alors des représentations de la cérémonie du mariage elle-même, ou une séduction codifiée traduisant la promesse d'une union dans un cadre civil est alors bien tangible. En effet, elles semblent toutes s'inscrire dans un cadre civique, lié à une part initiatique : les revers de quatre de ces vases (Fig. 10, Fig. 74 Fig. 81, Fig. 124) Fig. suggèrent tous, différemment, des rituels liés à un changement d'état.

Sur le lebes gamikos, la scène est dionysiaque, tout comme le couvercle (Fig. 74), tandis que sur les cratères, on trouve une scène initiatique faisant intervenir de jeunes hommes (Fig. 10, Fig. 81) et une scène de rituel au loutérion (Fig. 124). Nous reviendrons sur la portée de chacun de ces types de scènes plus tard, dans les parties leur étant dédiées. La diversité de ces revers est néanmoins intéressante : ces rencontres civiques en lien avec le mariage s'inscrivent toutes dans des programmes iconographiques différents. Cela montre alors deux visions du mariage. Les cratères (Fig. 81, Fig. 124) lient ces images à des scènes initiatiques masculines : cela pourrait alors présenter l'union civique comme une étape à part entière du chemin vers l'âge adulte, pour les hommes comme pour les femmes.

C'est un temps renvoyant à la cérémonie qui semble être représenté sur le cratère en calice du peintre de Nicholson (Fig. 124) ; alors que sur le cratère en cloche du peintre de B. M. F. 63 (Fig. 81), se lit une simple rencontre sous la tutelle d'Éros, qui semble jouer avec une bandelette ou un iynxe. À cela s'ajoute le fait que la femme est placée dans un geste d'*anakaleipsis*, lié à la grâce et à

436 En effet, on l'avait retrouvé sur des scènes de séduction dans le corpus paestan. Elles renvoyaient à des plaisirs liés aux *hetaires* ou aux *pornai*, puisque les femmes représentées y étaient souvent nues et associées à la sphère érotique, ce que nous n'avions pas eu tendance à rattacher à l'image de la jeune *parthenos* rejoignant ou venant de rejoindre un nouveau foyer. Des scènes de mariage avaient cependant pu être identifiées lorsqu'un couple chaste et richement paré était présent aux côtés d'au moins un Éros volant, venant leur apporter une couronne ou un objet renvoyant à la beauté ou au rituel.

437 On traitera des scènes de symposion dans la première sous partie de la partie quatre de ce chapitre.

la séduction. Il n'est pas facile de préciser si l'étape de la vie de jeune homme adulte représentée ici est une union civique par le mariage, ou une union essentiellement érotique. Le lebes gamikos (Fig. 74) et l'hydrie (Fig. 59), quant à eux, semblent peindre cette union dans un autre contexte, ce qui s'explique certainement par la différence de spectateur entre ces vases de typologie féminine et le type des cratères. Ces derniers sont des vases de banquets, soit de convivialité masculine autour du vin, ou de la célébration d'un défunt, alors que, comme nous l'avons dit plus haut, les lebetes gamikoi, tout comme les hydries sont destinés aux femmes.

Ainsi, l'image présente sur le lebes gamikos de cette série est liée avec, au revers, une scène rituelle et calme entre deux satyres et une ménade. Cet encrage dionysiaque est répété sur le couvercle, qui place en miroir un visage de satyre avec un visage de femme. Ajoutons également que, sur l'épaule du vase, au-dessus de la scène principale, un buste de femme est représenté face à celui d'un personnage androgyne diadémé, qui pourrait être un jeune homme suivant les critères de beauté italiotes<sup>438</sup> – rien n'indiquant qu'il puisse être Dionysos ou Éros, on pourrait ainsi y voir le marié. À travers le développement de cette iconographie solennelle dionysiaque, une ascension vers un au-delà bacchique est suggérée, ce qui est appuyé par le contexte de découverte funéraire de ce vase. À ce propos, H. Cassimatis pose, à raison, la question d'une possible double lecture des images de certains vases italiotes, peut-être prévus pour servir dans un événement marquant de la vie du propriétaire, puis de nouveau, à sa mort<sup>439</sup>. De fait, il est possible que le mariage suggéré par cette image n'ait peut-être pas eu lieu – la défunte ayant pu être décédée avant son mariage – et qu'il se trouve alors célébré et pérennisé par sa présence sur une image vasculaire, célébrant par la même occasion l'ascension symbolique au statut de femme mariée. Cependant, il est tout autant possible que ce vase ait servi lors d'un mariage, et ait ensuite été réemployé dans le trousseau funéraire, avec une iconographie pensée dans cette double finalité. L'iconographie de l'hydrie est construite sur le même modèle, mais elle n'a pas de part dionysiaque. Elle semble cependant avoir un programme placé sous l'ordre d'Éros et d'Aphrodite : un grand profil de femme observe la scène<sup>440</sup>, et Éros est dédoublé, une fois en observateur de la scène principale, une autre sur l'épaule, où il offre une boîte fermée à une femme réalisant un geste d'*anakaleipsis*, alors que se tient assis derrière elle un jeune homme paré torse nu. Éros semble, par le don d'objet encourager voire apporter une consécration à cet union, qui a certainement une portée érotique, suggérée par le geste de la femme. On note que la scène de l'épaule du vase donne une complexité dans le mélange des signes, puisqu'en effet, le monde de l'*oikos* de la panse se mêle à un monde minéral dans l'image,

---

438 CASSIMATIS, 2014, p. 42

439 CASSIMATIS, 2003, p. 50-51

440 Cette iconographie sera commentée dans le chapitre suivant.

et vient apporter à ce mariage une atmosphère particulière, sans pour autant le faire sortir de la sphère humaine<sup>441</sup>. Éros viendrait-il élever les mariages humains dans des champs bienheureux ?

Dans ces scènes, Éros peut se faire spectateur bienveillant voire entremetteur, personnifiant alors l'union, en invitant à la rencontre par le mouvement (Fig. 74, Fig. 81). Quant au cratère en calice du peintre de Nicholson (Fig. 124), Éros semble manipuler un diadème en direction de la femme assise sur un siège, qui se regarde dans un miroir. Il est là aussi possible de lire un mariage, dans lequel Éros apporte sinon une victoire dans la séduction, alors une consécration du nouvel état de cette femme. Notons cependant que cette scène, tout comme celle de l'hydrie du peintre de l'Éros agenouillé (Fig. 59), est emprunte de ritualité, et que la scène initiatique *a priori* masculine du revers place, au centre, enroulé dans un himation, un personnage coiffé de la même manière que la femme centrale à l'image de mariage. Est-ce la « mariée » de la face principale ? Auquel cas, on peut se demander si Éros vient couronner la jeune femme dans son nouveau statut de femme mariée, ou s'il ne s'agit pas plutôt d'une scène initiatique féminine, que le miroir peut aussi convoquer<sup>442</sup>, ou bien, si ces deux événements ne viennent pas plutôt s'associer, voire se superposer. Quoi qu'il en soit, sur les vases de typologie féminine de cette série, Éros apparaît un porteur de victoire pour la mariée, en la félicitant et en l'honorant dans son nouveau rôle, par le don d'un objet de parure, alors en lien avec la beauté et la féminité. Il accompagne cette femme dans un changement d'état.

## **2. Les scènes rituelles**

### **a. Éros, les femmes, et le rituel**

Éros est, dans seize scènes, le compagnon de femmes dans un rituel<sup>443</sup>, hors scènes au loutéron. Éros est un dieu qui accompagne avant tout des jeunes femmes, qui sont à ses côtés dans soixante-et-onze des cent-trente-quatre images du corpus. L'iconographie campanienne et lucanienne autour du dieu, d'une part, regorge de thèmes féminins, et d'autre part, laisse une place à ces femmes dans un milieu rituel qui semble être le leur, plus qu'un espace de mixité – bien qu'un jeune homme puisse apparaître sur certaines de ces images. En effet, les scènes quotidiennes

---

441 CASSTIMATIS, 2014, p. 468-470

442 *Ibid.*, p. 47-48

443 Fig. 2, Fig. 26, Fig. 27, Fig. 28, Fig. 29, Fig. 35, Fig. 39, Fig. 54, Fig. 57, Fig. 58, Fig. 73, Fig. 91 Fig. 127, Fig. 128, Fig. 130, Fig. 131

d'intérieur, ou à la fontaine, sont absentes du corpus. Bien que certains de ces rituels soient insaisissable et complexes à qualifier<sup>444</sup>, il est possible de proposer des interprétations pour d'autres. Notons que seules les scènes où les femmes apparaissent comme actrices d'un rituel ont été comptées. Les scènes de rencontre entre Éros et une femme ont été écartées – à moins de contenir des éléments significatifs importants les rattachant au rituel, comme le miroir – car il est préférable de les considérer comme un type à part entière, auquel la partie suivante est dédiée. Il en est de même pour les scènes rituelles à thème dionysiaque faisant intervenir des femmes, qui seront traitées dans la quatrième partie de ce chapitre, et les scènes rituelles autour d'un loutéon, qui seront traitées dans une étude de cas au sein de la partie suivante.

Parmi les scènes rassemblées ici, sept sont lucaniennes (soit près de 16 % des images lucaniennes du corpus) et neuf sont campaniennes (soit près de 9 % des images campaniennes du corpus). On notera donc que les rituels rassemblant Éros et des femmes forment une part importante des images du dieu en Lucanie, mais moindre en Campanie. Dans cette région, nous comptons dans notre corpus trois images datant de la première moitié du IV<sup>e</sup> siècle (Fig. 54, Fig. 57, Fig. 58), puis quatre datant de la fin du siècle (Fig. 127, Fig. 128, Fig. 130, Fig. 131). Seule deux d'entre elles sont datée d'une période cantonnée à la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle (Fig. 73, Fig. 91). Cette *a priori* absence d'image associant un rituel de femmes à Éros, sur tout un pan du siècle de la production campanienne, pose question, d'autant plus que cette tendance n'est pas constatée pour la Lucanie, et ne l'a pas été non plus dans l'étude de mon mémoire de première année de Master, portant sur la production paestane – bien au contraire. Cette surprenant absence relève-t-elle d'un manque de données, causé par la nécessité de n'avoir gardé que les vases dont une photo est accessible ? Ou traduit-elle une réelle tendance ? Auquel cas, on se demanderait si les ateliers campaniens de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. ne représentent plus ce thème – pourrait-il, alors, être présent sur des images importées d'ateliers d'autres régions ? – ou si des rites ayant des femmes humaines pour actrices principales sont bel et bien présents sur des céramiques, mais n'incluent pas Éros.

Les rituels orchestrés par des femmes aux côtés d'Éros sont souvent reconnus par la présence d'un miroir, manipulé par Éros ou par une ou plusieurs femmes de la scène. Cet objet est en effet un élément crucial des images féminines, puisqu'il est « chose féminine », suffisant « à lui seul » pour « représenter la femme dans sa relation à la beauté et à l'amour », de plus, les hommes

---

<sup>444</sup> Certains rituels faisant intervenir des femmes ont été écartés de cette sous partie et rangés, plutôt, dans la sous-partie c., rassemblant les rites indéterminés. Certains rituels classés dans cette partie posent néanmoins encore question, mais ils

ne sont pas censés le tenir<sup>445</sup>. C'est donc l'objet féminin par excellence. Éros peut le tendre vers une jeune femme (Fig. 35) ou simplement le tenir (Fig. 21). Il peut également être posé sur une table (Fig. 131). Les femmes les manipulent également, huit fois<sup>446</sup>, soit la moitié des images de cette série. Elles peuvent alors aussi s'y regarder, cinq fois<sup>447</sup>. Cette action semble faire apparaître Éros<sup>448</sup>. Certains rituels féminins semblent aussi renvoyer à un invocation ou un don à Éros. Les premières ont souvent lieu autour d'un élément spatialisateur signifiant le rituel, comme le calathos (Fig. 2), pouvant être associé au miroir, qui viendrait alors révéler la présence du dieu. Sept de ces scènes sont ancrées dans un environnement extérieur (Fig. 26, Fig. 27, Fig. 32, Fig. 39, Fig. 114, Fig. 128, Fig. 130), quasiment toujours suggéré par un élément minéral, alors que cinq le sont dans un environnement intérieur, celui de l'*oikos* (Fig. 2, Fig. 26, Fig. 28, Fig. 35, Fig. 54). Certaines scènes lient des éléments de l'*oikos*, comme le klismos, à des éléments suggérant un espace extérieur, comme le parasol (Fig. 35). Ces deux espaces peuvent se superposer, surtout car leur rôle de certains marqueurs d'espace reste symbolique : le rocher, par exemple, semble être associé à un type d'action d'Éros et une des manières de penser le dieu, bien avant de signifier un espace concret du monde humain<sup>449</sup>.

Notons que la péliké du peintre de Creusa (Fig. 26) associe une face de rituel féminin se déroulant à l'extérieur à une face représentant un autre type de rituel féminin, cette fois-ci dans un cadre renvoyant à un intérieur. Ces deux scènes ne peuvent être que deux parts complémentaires d'un même programme, certainement à lier aux pouvoirs d'Éros sur la séduction et l'amour. En effet, la scène extérieure est construite de la même manière que les scènes de séductions civiques de la partie précédente, avec un binôme femme-homme à gauche d'un binôme présentant un Éros recevant un objet – en l'occurrence une couronne – de la part d'une femme. La scène intérieure présente une femme au miroir, avec, face à elle, une scène présentant Éros assis et flottant au-dessus d'une boîte, alors qu'une femme lui offre un oiseau. Derrière la femme au miroir, une autre femme fuit la scène dans une course bi-directionnelle, de manière rappelant la construction de l'image figurant sur la lécythe aryballisque du peintre de Pisticci (Fig. 2). Cette même construction est retrouvée sur une oenochoé campanienne provenant de Nola (Fig. 113). A-t-on affaire à des scènes d'invocations du dieu par des femmes au sein de l'*oikos*, plaçant Éros comme le compagnon privilégié des femmes lucaniennes dans la séduction, et dont la présence se révèle par le miroir ? Les femmes fuyant ces apparitions seraient-elles alors surprises de voir apparaître un dieu dans la

445 FRONTISI-DUCROUX, VERNANT, 1997, p. 54-55

446 Fig. 2, Fig. 26, Fig. 28, Fig. 73, Fig. 91, Fig. 113, Fig. 114, Fig. 127

447 Fig. 26, Fig. 28, Fig. 91, Fig. 113, Fig. 127

448 Nous reviendrons sur ce point dans la partie III de ce travail.

449 CASSIMATIS, 2014, p. 149

maisonnée ? C'est ce que suggère H. Cassimatis, qui souligne en effet qu'Éros, ayant beau être un intermédiaire privilégié des mortels en Italie du Sud, reste un dieu à part entière, dont il est alors normal de penser que l'apparition peut être pensée comme une impressionnante surprise<sup>450</sup>.

Fait intéressant, le pilier est un élément qui figure des scènes de cette série. Il ne semble pourtant pas suggérer un espace funéraire – sinon, les scènes seraient rangées dans la sous-partie suivante<sup>451</sup>. En effet, le pilier peut signifier le seuil de nombreux espaces, ainsi que, à lui seul, convoquer un lieu de culte<sup>452</sup>. Lorsque qu'une femme s'y assoit (Fig. 8) ou le touche (Fig. 27) elle est placée dans un espace rituel. Les oiseaux ont aussi une place au sein de ces images (Fig. 26, Fig. 54, Fig. 128) : sont ils des messagers servant à établir une communication avec Éros ? Hormi sur la fig. 127, le dieu entre en effet toujours en contact avec eux, par le toucher. Auquel cas, on peut se demander si ces images impliquent qu'ils lui étaient sacrifiés, où qu'ils servaient simplement dans des temps et des gestes de rituels – on pense ici, par exemple, au cas du torcol fourmilier (*jynx torquilla*). Cet oiseau, en lien avec la sphère d'Aphrodite et des amours, pouvait être attaché aux iynx, ces roues magiques agissant au sein de rituels magiques liés à la séduction et à l'érotisme, qui partagent leurs noms avec le petit pic<sup>453</sup>. Il était alors forcé de tourner sur la roue, ce qui le faisait chanter, et tourner la tête de la manière serpentine caractéristique de cette espèce<sup>454</sup>. Les torcols fourmiliers sont néanmoins absents des images du corpus, ce qui n'empêche pas que les oiseaux puissent avoir un rôle dans le geste rituel, et ne pas être seulement des sacrifices.

Enfin, la présence d'autels dans ces scènes campaniennes (Fig. 54, Fig. 91, Fig. 131) interroge. Cette mise en relation directe avec une structure pourrait-elle suggérer un espace du sanctuaire – dédié à Éros ? Rien n'est moins sûr. Cela pourrait être le cas pour lékanis de la fin du IVe siècle (Fig. 131) qui, elle, présente un programme de procession rituelle vers un autel ionique où s'affaire un petit personnage masculin (enfant?) et des femmes, vers lequel Éros enfant invite une femme à s'approcher, sous le regard d'une autre femme, assise sur un siège. L'atmosphère dionysiaque d'une partie de cette image et la qualité d'enfant-guide d'Éros ferait cependant du dieu un acteur du rituel, bien plus que son destinataire. Sur les deux autres images de ce groupe, une femme s'assoit sur l'autel : procédé de représentation aspective, la plaçant au-dessus d'un élément dont on devrait plutôt l'imaginer à côté ; rituel surprenant ; ou, procédé symbolique de représentation ? La réponse n'est pas claire.

---

450 *Ibid.*, p. 166

451 Les images dont une double lecture est possible seront néanmoins retrouvées dans la sous-partie suivante.

452 MORET, 1979

453 Pindare, *Pythiques* IV, 214-216

454 NELSON, 1940, p. 447

Notons cependant que, sur le *Lepaste* du peintre de Revel, une chronologie de ce rituel pourrait être donnée : sur chaque quartier du vase, la scène diffère légèrement et semble indiquer un temps du rituel. Le premier serait celui où la femme est assise « sur » l'autel, peut-être interpellant ou invoquant le dieu, ce qui serait traduit par la manière dont elle lève légèrement le bras. Ensuite, Éros, dans un espace différent – il est assis sur un drapé, sans autel, en plus d'être isolé de la femme par la composition – réalise un geste d'interpellation en levant la main, communiquant alors avec cette femme. Le troisième temps serait celui où la femme réalise un rituel à travers un geste sur, ou avec, un oiseau (rien dans l'image ne suggère le sacrifice de l'animal). Cette action donnerait lieu au dernier temps du rituel, représenté dans le dernier quart de ce vase, où Éros apparaît sur l'autel, ayant alors rejoint l'espace rituel de l'anonyme. Sa main est alors tendue d'une autre manière que sur l'autre quart de vase où il était représenté, sans autel : au lieu de tendre la main, paume vers le bas, dans un geste gracieux d'interpellation, il tend la main, paume vers le haut, dans un geste de réception – du rituel effectué sur, ou avec, l'oiseau, peut-être.

L'autre vase figurant une apparition d'Éros face à une femme assise « sur » un autel (Fig. 54) pourrait ainsi être une représentation condensant plusieurs temps du rituel en un seul. Elle semble cependant remplacer la gestuelle sur, ou avec, l'oiseau, par une manipulation du miroir face au visage<sup>455</sup>. Il semble alors que ce même type d'image, et donc de rituel, ait été présent avec plusieurs variantes en Campanie. Les objets liés à la manipulation rituelle précèdent l'apparition du dieu restent cependant dans le cadre du domaine d'Aphrodite. Est-ce ce même type d'image qui est présentée sur la panse de l'amphore panathénaïque lucanienne retrouvée dans la tombe 1 de Santa Maria del Casale s'inscrit ? Quelques différences dans l'image semblent en changer le sens. La femme manipulant un miroir n'est en effet pas assise sur un autel, mais une stèle, et l'Éros qui s'avance face à elle est un grand jeune homme aux traits masculins marqués. De plus, une femme est spectatrice de la scène et lève le bras vers le dieu. À cela s'ajoute le fait que cette amphore ait été trouvée dans une tombe : l'invocation du dieu semble alors intervenir dans un contexte différent, qui est celui de la mort. Cette image apparaîtra alors dans la sous-partie suivante plus que dans celle des rituels de femmes.

Ajoutons que le rituel peut être mis en regard avec des scènes initiatiques de jeunes hommes au revers, et que cela peut dans certains cas appuyer un programme général sur un changement de statut, une face renvoyant à celui des femmes, l'autre face renvoyant à celui des hommes. C'est en tous cas ce qui semble être représenté sur un cratère du peintre de Creusa (Fig. 29). La scène rituelle féminine voit en effet une femme courir en direction d'une autre, qui s'appuie à un pilier et tient un

---

<sup>455</sup> Nous reviendrons sur ce type de rituel dans les chapitres suivants.

bâton – fait surprenant. Éros, enfantin, regarde la scène et tend une couronne à la jeune femme en course : a-t-on affaire à une image présentant une jeune femme quittant le monde de l'enfance, signifié par la balle qu'elle semble laisser tomber de sa main, pour rejoindre le statut de femme, sous le regard et la consécration d'Éros ?

Les rituels faisant intervenir Éros et des femmes comme actrices principales sont, en somme, peu nombreux sur les cent-trente-quatre images de notre corpus, puisqu'ils n'en forment qu'un peu plus de 11 %. À titre de comparaison, elles représentaient 43.5 % du corpus de notre étude de première année de Master, sur la production paestane. Cette différence, considérable, aura l'occasion d'être questionnée dans la suite de ce travail. Les rituels féminins sont, pour la majeure partie de la production lucanienne comme campanienne, en rapport avec une invocation du dieu par des femmes, sinon, avec un temps rituel dans lequel Éros vient les accompagner.

## **b. Les rites à portée funéraire**

Les rites auxquels Éros participe peuvent aussi avoir une portée funéraire, dans douze des scènes du corpus<sup>456</sup>. Six sont lucaniennes et six autres campaniennes. Ces images sont souvent complexes à identifier, mais peuvent se reconnaître à travers les personnages qui interviennent<sup>457</sup>, leurs attitudes, et des éléments spatialisateurs, à l'instar de fenêtres, de structures architecturales ou de stèles<sup>458</sup>. Éros y occupe des rôles multiples et divers. Il est un acteur indépendant, et souvent lié au monde de Dionysos.

Parmi ces scènes, la visite à la tombe aux côtés d'Éros semble un thème rare, mais présent dans la production lucanienne comme campanienne. En effet, on la retrouve sur une image campanienne (Fig. 33) et une autre, campanienne (Fig. 125). Elles se caractérisent toutes deux par une colonne ionique, marquant la tombe. Les colonnes funéraires sont en effet l'un des marqueurs de tombes monumentaux d'Italie du Sud<sup>459</sup>. Archéologiquement, il est souvent complexe de les distinguer des colonnes de l'architecture domestique et privée, car « aucun critère formel ou fonctionnel ne permet *a priori* de [les] distinguer »<sup>460</sup>. C'est le contexte de découverte, funéraire, ou une inscription, qui peut permettre de les identifier. En iconographie, les tombes à proprement

---

456 Fig. 8, Fig. 29, Fig. 30, Fig. 32, Fig. 33, Fig. 72, Fig. 82, Fig. 92, Fig. 100, Fig. 125, Fig. 126

457 La sphère dionysiaque peut avoir un rôle eschatologique, mais il n'est pas constant et dépend avant tout des attitudes des personnages et de l'atmosphère de la scène.

458 Ils sont tous en effet des éléments de l'image pouvant être liés à un contexte funéraire. Voir chapitre 3, partie 2, b.

459 BIEVRE-PERRIN, 2023, p. 41

460 *Ibid.*, p. 230

parler ne sont jamais représentées sur la céramique italote, seul le monument funéraire est figuré<sup>461</sup>. Les colonnes funéraires sont donc isolées de l'élément qu'elles marquent. Or, contrairement aux *naïskoi* de la céramique italote, les colonnes marquent tous types d'espaces. C'est alors le contexte dans lequel elles apparaissent qui permet d'identifier leur fonction funéraire, qui n'est pas lisible d'office<sup>462</sup>. La colonne funéraire comme marqueur de tombe n'était archéologiquement pas présente en Campanie et à Paestum, par exemple, alors qu'elles étaient présentes dans l'iconographie des céramiques et des peintures de tombes<sup>463</sup>. Elles sont un signe, et ne visent pas à représenter une réalité rituelle. F. Bièvre-Perrin relève également que les colonnes funéraires de l'imagerie italote sont, dans la majorité des cas doriques et ioniques, et « élevées sur une base et couronnées par un chapiteau, lui-même porteur d'une statue ou un vase [...], fréquemment ornés de rubans, parfois brodés »<sup>464</sup>. Cela permet de confirmer leur identification dans l'image campanienne (Fig. 125), où elle est en effet surmontée d'une hydrie, comme c'en est la tendance à partir de 380 av. J.-C., et décorée d'une cordelette. La colonne lucanienne (Fig. 33) n'a pas ces éléments, car elle est stylisée de sorte à complètement séparer l'image en deux parties. Son rôle ne pose cependant pas question : elle marque une tombe, certainement celle du jeune homme nu, assis sur la base de la colonne et tenant un bâton, l'air pensif, voire peiné.

Dans ces scènes, Éros joue un rôle différent, et s'incarne différemment, également. L'image campanienne fait de lui un petit personnage masculin levant un bras vers son propre visage, alors qu'il semble guider une jeune femme vers la tombe. Cette dernière regarde dans un miroir, à travers lequel elle semble en mesure de poser les yeux sur Éros. De l'autre côté du pilier, un jeune homme nu portant un drapé « flottant » sur un bras, une couronne de végétaux en rayons, et tenant une bandelette s'avance. Son espace est décoré de fleurs géométriques, d'une fenêtre, et d'un losange qui, comme nous l'avions relevé dans la partie précédente de ce travail, peut être un miroir. Sa parure, et tous ces éléments, en particulier la fenêtre, semblent le placer dans un espace non-humain : tout indique qu'il s'agisse de sa tombe, bien que le vase placé sur la colonne funéraire soit de typologie féminine. Éros y guide la jeune femme. Fait surprenant, elle ne tient aucune offrande à placer sur la tombe. Serait-elle une défunte également, rejoignant un victorieux mari, réel ou symbolique, dans la mort ? L'utilisation du miroir met cependant en doute cette interprétation, puisqu'il suggérerait plutôt l'idée que cette mortelle en use pour révéler à sa vue les choses habituellement invisibles aux vivants. Cependant, la défunte d'un cratère du peintre de Leyde (Fig. 72) et de l'hydrie provenant d'Avella (Fig. 126) tiennent également un miroir. L'hypothèse n'est donc pas à écarter. Sur le lécythe lucanien (Fig. 33) une femme tenant un miroir et une boîte

461 BIEVRE-PERRIN, 2014, p. 234

462 *Ibid.*, p. 233

463 *Ibid.*, p. 234

464 *Ibid.*

vient également visiter la tombe du jeune homme. Un grand Éros se tient derrière elle, manipulant une longue bandelette décorée de carreaux blancs et noirs de ses deux mains. Son rôle n'est, ici, pas clair. Le reste de cette scène sera commenté dans la sous partie sur les initiations dionysiaques.

Un *naiskos* dans lequel grandit un végétal figure sur un des vases à thème funéraire du corpus (Fig. 32), et Éros figure sur la scène au revers, encadré de femmes tenant phiales et drapés. Cet Éros, très grand comparé aux deux femmes à ses côtés<sup>465</sup>, tient dans une main un végétal similaire à celui qui se trouve dans le *naiskos*. On n'écartera pas le fait qu'il puisse ici s'agir de l'*eidolon* du défunt plus que d'Éros, mais, sa représentation sous les traits d'un adulte non-armé, dominant par sa taille tous les personnages, indique néanmoins qu'il s'agirait plutôt du dieu.

De plus, des images sans colonnes peuvent également représenter des visites à la tombe, alors marquée par un pilier ou une stèle décorée d'une cordelette<sup>466</sup>. Lorsqu'il guide une femme vers la tombe (Fig. 126), Éros touche la stèle, et il est directement regardé par la femme qu'il guide, qui tient une phiale remplie d'œufs et une cordelette. Bien que des fleurs se développent dans l'espace à gauche de la tombe, il semblerait que la défunte visitée soit la femme du côté droit, sur le même schéma que l'hydrie du peintre du B. M. F. 229 (Fig. 125). On se demande cependant que signifie le placement de l'oiseau en vol, ainsi que la direction de son vol. Tout comme le jeune homme de cette autre hydrie, la défunte porte un drapé « flottant » sur un bras. Elle est vêtue d'un costume indigène qui recouvre ses bras, et une coiffe qui cache toute sa chevelure, hormis sa frange. Ses pieds nus sont rehaussés de blanc.

Éros n'est pas seulement celui qui guide des visiteurs vers la tombe, il est lui-même un visiteur (Fig. 8, Fig. 72, Fig. 100). Le personnage défunt est alors exclusivement une femme, qu'il vient par exemple interpeller, alors qu'elle est prise entre deux stèles décorées d'un œuf, le dieu ayant certainement été invoqué par son utilisation du miroir (Fig. 72), ou, qu'il vient enlacer (Fig. 100). Cette grande familiarité et la jeunesse de cet Éros le placent-ils comme une figure consolatrice pour cette jeune femme, qui s'associe volontiers à la figure de la jeune mère, par la manière dont ses seins seulement sont rendus visibles par l'himation qui la recouvre ? La notice du musée du Louvre ainsi qu'A. D. Trendall l'identifie ainsi comme Aphrodite, figurant comme mère d'Éros. Nous choisissons de ne pas interpréter l'image de cette manière, car à part la familiarité d'Éros, rien n'indique qu'il ne s'agit pas d'une mortelle ordinaire, consolée dans l'espace de la mort, indiqué par la fenêtre associée à la stèle. Une double lecture est néanmoins possible, où, à l'instar de la manière dont les jeunes hommes des céramiques italiotes sont parfois volontairement représentés de manière

---

465 Il est d'autant plus important de souligner ce fait que le « grand Éros » n'est présent que sur huit images des cent-trente-quatre du corpus, dont quatre fois sur des images lucaniennes –

466 Fig. 8, Fig. 72, Fig. 100, Fig. 126

à être confondus avec l'image de Dionysos<sup>467</sup>, la même chose pourrait être possible entre les femmes et Aphrodite.

Enfin, des scènes funéraires diverses peuvent faire intervenir Éros. L'iconographie de la poursuite, datant du tout début des productions italiotes et disparaissant par la suite<sup>468</sup>, peut être convoquée et adaptée à un cadre funéraire noté par une fenêtre et un échange d'offrandes, sur une image d'hydrie campanienne (Fig. 92). Le rituel funéraire peut être plus complexe à interpréter au sein de scènes pouvant faire penser à une visite à la tombe, mais où les positions et les attributs des personnages changent de manière à modifier le sens de la scène (Fig. 82). Sur l'image de l'hydrie campanienne du peintre du B. M. F. 223 en effet, une anonyme à la peau rehaussée de blanc tenant une ceinture et Éros, tenant une corne, semblent danser en face d'une femme debout, touchant une petite colonne rehaussée de blanc avec une main et un pied. Les personnages ne semblent pas lui rendre visite, mais plutôt l'inviter à les rejoindre dans leurs mouvements.

### **c. Les rites indéterminés**

Douze scènes ont très vraisemblablement une portée rituelle, cependant, on ne saurait ni trop expliciter leur finalité, ni les ranger au sein de séries cohérentes.

Trois sont lucaniennes (Fig. 7, Fig. 9, Fig. 45). Le rituel en question peut être masculin, sur un vase du peintre d'Amykos (Fig. 9). Nous aurons l'occasion de revenir sur le programme visuel de ce cratère en cloche dans la suite de ce travail. On trouve également, sur un skyphos d'un proche du peintre de Pisticci (Fig. 7), une scène de rencontre, sur deux faces, entre Éros et une femme. Nous l'isolons dans cette série, plutôt que de la ranger dans celles des rencontres entre Éros et des mortels, car la manière de représenter cette femme est pour le moins surprenante. Elle semble en effet participer à sortir ce personnage du cadre humain. Pour une raison que nous ne saurions expliquer, cette figure, vêtue et coiffée d'une manière on ne peut plus traditionnelle pour une femme des débuts de la production lucanienne, a des oreilles chevalines et des cornes. Elle est également assise sur un rocher, proche d'un pilier, et touche son épaule dans un geste proche de l'*anakaleipsis*, tout en contemplant son reflet dans un miroir. Cette figure, hybride entre Pan et la femme grecque, pose question.

Enfin, la dernière scène lucanienne que nous ne saurions classer au sein d'une série (Fig. 45) présente un personnage masculin nu, en interaction avec un oiseau, et un personnage féminin assis

467 Ce constat est élaboré dans le travail doctoral (à paraître) de F. Langlade.

468 CASSIMATIS, 2014, p. X

sur un élément minéral en rehaut blanc. Au centre, Éros se tient debout, sur un autel ionique. Les personnages pourraient invoquer le dieu dans un rituel lui étant destiné, notamment avec la manipulation de l'oiseau, cependant, Éros ne semble interagir qu'avec la femme. Est-ce elle qui a invoqué le dieu ? L'autel présent en image – peut-être de manière plus symbolique que réaliste – est-il celui d'Éros, placé dans son environnement minéral ? Dans ce scénario, on pourrait imaginer qu'elle s'en remet au dieu pour qu'il fasse tomber le jeune homme sous ses charmes. L'oiseau pourrait alors être un messager de l'action d'Éros sur ce personnage. Impossible cependant de lire de manière claire cette image, qui ne se rapproche d'aucune autre au sein de ce corpus.

Neuf des scènes campaniennes n'ont pu être classées (Fig. 64, Fig. 75, Fig. 83, Fig. 85, Fig. 102, Fig. 103, Fig. 108, Fig. 122, Fig. 132). Ce nombre, assez conséquent, s'explique par la manière dont la plupart de ces scènes ont une iconographie aussi unique que complexe. Il est en effet difficile de saisir le sens de la plupart de ces scènes, ainsi que d'en identifier les personnages, qui semblent souvent sortir du monde humain, mais dont l'identité ne nous est pas révélée de manière évidente pour autant.

Par exemple, l'une d'entre elles (Fig. 108) présente Éros dans une position agenouillée, à droite d'un pilier surmonté d'un œuf, offrant une ciste et une boîte vers un grand buste de femme, qui le regarde. Pourrait-ce être Aphrodite ? La même question se pose pour la femme assise sur un cygne, qu'Éros vient câliner, sur un *lebes gamikos* du peintre de Parrish (Fig. 64), et pour une femme au torse dénudé, assise sur un rocher, devant laquelle Éros vient jouer au *ixnx* (Fig. 83). Ces images auront l'occasion d'être discutées plus en détail dans les chapitres suivants. Une autre femme sortant du monde humain, sans qu'on ne sache reconnaître son identité divine ou mythologique, est celle d'une *oenochos* conservée à Naples (Fig. 132). Guerrière et armée d'une lance, elle s'apprête, sous l'impulsion d'Éros, à tuer un ennemi qu'elle tient violemment par les cheveux. Elle porte un vêtement grec, mais une coiffe indigène, et rien, si ce n'est son arme, n'indiquerait qu'il pourrait s'agir d'Athéna – qui est d'ailleurs présente dans le corpus campanien, mais dans une représentation bien plus proche du modèle attique (Fig. 107) . Une piste pour comprendre son identité se trouverait, peut-être dans la production de terres cuites *paestan*. En effet, l'une des figures féminines qu'on y réalise en série, dans la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle, est une femme armée, qui ne semble pas être Athéna (Voir Fig. annexe 15)<sup>469</sup>. S'agit-il d'une vision locale de l'iconographie de la déesse, ou d'une autre figure mythologique féminine et guerrière,

<sup>469</sup> L'interprétation de ces figures est celle qu'E. Bilbao-Zubiri a proposé dans sa communication « Images en série: la coroplastie moulée comme outil de cohésion sociale dans les *poleis* italiotes » résultant de ses travaux doctoraux, à l'occasion de la Troisième Rencontre des Jeunes chercheurs sur l'Italie préromaine qui s'est tenue à Tours en avril 2024.

issue de récits locaux ? Bien que les peintres de la figure rouge lucanienne semblent avoir eu connaissance des images de la coroplathie paestane, et qu'on imagine ainsi que cela aurait également pu être le cas de certains peintres campaniens, rien n'indique ni que ce modèle de statuette en question ait encore été pertinent à la fin du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., ni même qu'il s'agirait nécessairement du même personnage que celui de l'oenochoé. La « déesse guerrière » de la terre cuite paestane porte en effet des vêtements, une coiffure et une coiffe différente.



*Fig. annexe 15 : Statuette paestane d'une « déesse guerrière » en provenance du sanctuaire urbain méridional de Paestum  
D'après © E. Bilbao-Zubiri, 2024*

Cinq autres images campaniennes restent complètement insaisissables, sans qu'on puisse, non plus, les mettre en lien avec d'autres.

Deux sont à sujets masculins. Une hydrie – vase de typologie féminine, pourtant – figure une scène militaire décorée de grappes de vin, qui la placent dans un environnement dionysiaque (Fig. 122). Est-ce une représentation théâtrale, ou une pratique militaire en lien avec le dieu conquérant ? Deux personnages flottant dans le champ sont allongés le visage sur le sol, décédés. Deux Éros, en-haut de l'image, tirent à l'arc l'un vers l'autre. Dans cette construction, on peut se demander s'il s'agit bien d'Éros dédoublé, ou des *eidola* des soldats défunts. Une autre scène masculine mystérieuse figure sur un cratère en cloche du groupe de Naples 3227 (Fig. 102). Dans un environnement minéral et végétal décoré de grands cercles en rehaut blanc, un homme nu assis en mouvement bi-directionnel coiffé d'un pilos tend un bras vers un autre homme nu en mouvement bi-directionnel. Il est debout, coiffé d'un pétase et il porte une chlamyde sur ses épaules. Dans ses deux mains, il tient des sortes de grandes roues. À gauche de la scène, proche d'une fenêtre, un petit Éros en mouvement bi-directionnel lance un œuf (ou une balle?) et tend un ruban à une femme tenant une couronne, et une phiale pleine d'œufs. L'articulation entre ces deux interactions est loin

d'être claire, étant donné qu'on ne saurait comprendre qui sont ces hommes, et ce que ces roues symbolisent. Le revers du vase figure une femme tenant une boîte, entre deux hommes, d'après A. D. Trendall. Or, nous n'avons pas de photo de cette partie du vase. Il est cependant possible d'imaginer que cette iconographie est en lien direct avec celle de la face principale, où Éros intervient parmi les mêmes personnages, placés dans un contexte différent.

Une hydrie du peintre de la libation (Fig. 103) présente deux petits Éros assis, comme sur une balançoire, sur chaque côté d'une balance, qu'une femme manipule au-dessus d'un tabouret. Y est posée une balle, et le siège est placé sur un socle. Un jeune homme nu au bâton regarde la femme. La présence d'une bandelette et de phiales, vues de face, placent cette image dans un contexte rituel, appuyé par la manière dont des bustes de femmes regardent la scène depuis l'espace sous chaque anse de l'hydrie, ainsi que le décor de feuilles de vignes sur le haut de l'image. La notice du British Muséum parle de scène de « pesée des Éros » un thème aussi connu sous le nom d'*eratostasia*. Cette iconographie est peu commune, et, malheureusement, tout aussi peu étudiée. On en trouve néanmoins un exemple sur un cratère en calice attique (Fig. annexe 17) et sur des bijoux, jusqu'à l'époque hellénistique (Fig. annexe 16). Éros pourrait être dédoublé, de manière à se figurer lui-même, ainsi qu'Antéros. Cette pesée des amours agirait ainsi en pesant l'amour ressenti et l'amour reçu. Sur les images où elle apparaît, c'est toujours une femme qui procède à ce rituel, qui semble avoir une part magico-ludique, à l'instar de la manipulation du iynx.

*Fig. annexe 16 : Bague en or, au chaton décoré d'une scène d'Erostatia. Vers 350 av. J.-C. © MFA Boston, 23.594*



*Fig. annexe 17 : Cratère en calice du peintre de l'Erostatia. Vers 340-330 av. J.-C. Musée National Archéologique d'Athènes, 12544 D'après © G. E. Koronaios*



Un autre vase de cette d'hapax figure un jeu rituel. C'est une amphore à col du peintre d'Ixion, conservée au musée du Louvre (Fig. 85), où une femme poursuit une autre, qui l'invite à la suivre par un mouvement bi-directionnel, les bras tendus. Entre les deux femmes, une large phiale vue de face flotte dans le champ. La femme qui court, à droite de l'image, porte sur ses épaules Éros, qui se tient à ses cheveux et place un petit objet – balle ? instrument de musique ? – au-dessus

de sa tête. Cette position fait penser à celle du jeu de l'*ephedrismos*<sup>470</sup>. C'est un jeu caractéristique de la jeunesse, qui peut être joué par des jeunes filles ou de jeunes garçons, mais toujours en paires genrées (Fig. annexe 19). En effet, c'est lorsque le jeu sort du contexte humain qu'un garçon et une fille peuvent jouer ensemble, devenant alors ménade et satyre (Fig. annexe 18). La présence d'Éros, en tant que dieu ou en tant que petit Amours, dans la peinture romaine, est fréquente dans les représentations de ce jeu, au point où il a pu être appelé « jeu d'Éros » dans l'historiographie<sup>471</sup>. Jeu et amour sont en effet liés pour les Anciens. Éros semble prendre de manière consistante la place du guide, donc du vainqueur, dans les scènes de portés (Fig. annexe 20). Est-il ici représenté pour montrer que ces filles pensent à l'amour, ou est-il leur guide, dans un environnement complexe ?



*Fig. annexe 18 : Pompéi, Maison du Bracelet d'or (VI 17 Insula Occidentalis 42), fragments de peinture. Prédelle dionysiaque. Tout à droite, scène d'*ephedrismos* où un satyre porte une femme. D'après © Ciardiello, 2006, p. 228a.*

*Fig. annexe 19 : Groupe corinthien en terre cuite de deux fillettes jouant à l'*ephedrismos**

*Vers la fin du IV<sup>e</sup> siècle et le début du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.  
New York, MET 07.286.4  
D'après © MET Museum*



*Fig. annexe 20 : Groupe corinthien ou béotien en terre cuite de Psyché et Éros jouant à l'*ephedrismos**

*Vers 350-250 av. J.-C.  
Paris, Louvre CA 465  
D'après © Musée du*

*Louvre/ A. Chauvet 2011*



Ce jeu semble ici s'inscrire dans un procédé rituel, voire eschatologique. En effet, le calme de la scène, la phiale dans le champ, ainsi que le revers font penser à une signification rituelle, et la manière dont les corps de ces femmes sont en rehaut blanc, mais leurs pieds ne le sont pas, fait

470 À propos de l'*ephedrismos*, on pourra consulter la partie quatre de ce chapitre, deuxième sous-partie.

471 REINACH, 1922. Sur la portée érotique du jeu de l'*ephedrismos*, on pourra également consulter VILLARD, 2022

penser à une signification eschatologique. La notice du Musée du Louvre note bien des écailllements dans les rehauts, cependant, ceux qu'on peut facilement constater – sur le bras de la femme portant Éros, par exemple – n'ont pas la même couleur que les pieds de ces femmes. Or, le Louvre n'indique pas qu'il y ait eu des repeints sur ce vase. S'il s'agit bien d'un choix iconographique de la part de l'artisan, il pourrait ainsi avoir une signification eschatologique. On connaît, en effet, un vase apulien où le corps d'une défunte, dans son naiskos, blanchi de moitié pour symboliser son passage vers la mort (Fig. annexe 21). Ce procédé se retrouve également dans des images liant les rites ménadiques à des significations eschatologiques<sup>472</sup>. Cependant, on note que ce procédé iconographique vient avant tout montrer un changement d'état – de la vie vers la mort, ou de la mort vers la renaissance dionysiaque. Il pourrait alors, ici, convoquer un changement d'état de l'enfance et ses jeux vers le statut de *gyne* et le mariage, ce qui pourrait également expliquer la présence d'Éros en image.



*Fig. annexe 21 : Hydrie campanienne  
Sydney, Musée Nicholson  
D'après © Musée Nicholson dans M. Turner, 2003*

Enfin, sur un lebes gamikos du peintre de Laghetto (Fig. 75) se trouve la dernière image rituelle trop complexe à classer. Sur deux étages, dans une structure architecturée, ionique avec fronton, une scène élaborée se découpe en trois parties. L'étage montre en effet une scène de rencontre entre Éros et une femme assise sur un klismos, se tenant le visage et touchant un drapé gonflé par le vent, cependant, chacun des deux personnages est seul dans un compartiment du bâtiment. Cela semble avoir pour but d'isoler l'espace divin de l'espace humain. Sous cette scène, un jeune éphèbe au pilos, aux traits enfantins et diadémé, s'avance vers une femme assise sur un rocher, qui tient un miroir devant son visage. Cette structure pourrait convoquer l'espace du

<sup>472</sup> C'est un sujet sur lequel nous reviendrons dans la troisième sous-partie de la partie quatre de ce chapitre.

sanctuaire, et y représenter symboliquement plusieurs temps d'un même rituel, lié au culte d'Aphrodite et d'Éros. Au revers, un jeune homme tient une boîte fermée, « au-dessus » d'un autre Éros, qui semble s'affairer dans l'entrée d'une grotte. Est-ce là aussi un autre temps, ainsi qu'un autre espace d'un même rituel ?

### **3. Les rencontres**

#### **a. Rencontres avec les humains**

Nombreuses sont les scènes où Éros rencontre des humains. En tant qu'intermédiaire entre les humains et le divin, le dieu ailé agit souvent dans le monde des mortels, ces « scènes de rencontre » forment, donc, une partie importante des images où le dieu intervient. Leur signification n'est pas souvent perméable, car ces scènes peuvent partager une construction, mais rassembler des personnages, des vêtements, et des attitudes qui diffèrent. Elles ne forment donc pas un groupe hétérogène, leur seul point commun étant de présenter Éros soit venant aux mortels, soit des mortels venant à Éros. Le mouvement est en effet important dans ces scènes : bien qu'aucune signification ne transparaisse de manière claire, on imagine qu'une scène où Éros vient à un humain assis a une portée différente d'une scène où un humain vient à un Éros assis. C'est à partir de cette idée que ces images ont été classées. Les scènes proprement rituelles, même lorsqu'elles figurent ce mouvement de rencontre, ont cependant été placées dans la partie précédente. Les scènes où Éros est présenté allant à la rencontre de mortels présents au revers et non dans la scène principale ne figurent pas dans cette série.

Parmi les quatre images lucaniennes, c'est le dieu qui vient rendre visite aux mortels dans trois des cas (Fig. 16, Fig. 42, Fig. 43). L'une d'entre elles est fragmentaire, et le personnage rencontré est perdu. La construction de cette image laisse cependant penser qu'il pourrait s'agir d'une jeune femme, alors dans le cadre des scènes de séductions civiles que nous avons rassemblées précédemment. Éros y aurait ainsi le même rôle, agent central – tant dans le temps de la séduction que dans sa construction iconographique – de la rencontre entre l'éphèbe citoyen, à gauche, et, on suppose, une femme, à droite. Les deux autres images sont plus tardives. Éros y est de petite taille, voletant vers un jeune homme (Fig. 42) ou une femme (Fig. 43). Ces personnages manipulent tous les deux un petit ruban. La femme tient également un élément végétal, et, dans son autre main, levée vers Éros, un miroir. Ces visites du dieu vers un personnage anonyme semble

s'inscrire dans des programmes liés à la beauté, d'autant plus qu'elles sont présentes sur des lécythes. La quatrième image lucanienne présente, au contraire, un groupe composé d'une femme, richement parée, et d'un jeune éphèbe citoyen, nu, venant à la rencontre du dieu, lui-même assis sur un pilier (Fig. 42). Éros semble alors présent dans un environnement culturel, répondant à l'offrande de la femme (une boîte, qu'il ouvre) : un sanctuaire, un lieu de culte privé ? La femme présente est-elle la mère ou la femme du jeune homme ? La boîte est-elle ici un coffret de parures, ou un contenant lié aux mystères ?

Dans les scènes de rencontre campaniennes, c'est également Éros qui vient le plus souvent à la rencontre des personnages, exclusivement féminins (Fig. 55, Fig. 77, Fig. 98, Fig. 109). Ces femmes peuvent le recevoir dans le calme, en étant assises (Fig. 55, Fig. 98, Fig. 109), ou dans la fuite (Fig. 77). Les femmes assises qui reçoivent le dieu portent toujours vers lui un objet, le plus souvent une boîte (Fig. 98, Fig. 109), plus rarement un tympanon (Fig. 55). Lorsqu'une femme vient à la rencontre du dieu (Fig. 114), Éros est alors assis sous une ceinture accrochée dans le champ, et sur un élément minéral réhaussé de blanc – on imagine, pour souligner son importance symbolique. Il reçoit de la femme une boîte et un miroir. Placée entre deux fenêtres, cette rencontre semble chargée de sens : la femme est-elle une défunte ? Est-elle, sinon, une mortelle venant rendre un culte à Éros, ou dont la présence du dieu trônant lui a été révélée par un rite ? Notons qu'Éros tient ici une phiale, mais que c'est également le cas dans une des images où c'est lui qui vient à la rencontre d'une femme (Fig. 109).

Le dieu adopte une fois une position étrange, similaire à celle que nous qualifions de « penché en avant » sur la céramique paestane, mais ici, elle semble plutôt évoquer un saut, ou une danse frénétique (Fig. 77). Sur cette image, l'une des jambes est levée au dessus d'un végétal, de manière à passer plus loin que cet élément : le dieu franchit-il un espace, ce qui pourrait être la raison de la fuite de la femme qui, effrayée de l'apparition du dieu, finit tout de même de réaliser son offrande, en posant un œuf sur le panier que le dieu lui tend ? Dans le calme, cette fois, une autre scène présente Éros de manière à le faire passer d'un espace à un autre. En effet, une lékanis du peintre CA (Fig. 109) place le dieu en vol vers une femme assise, à gauche d'un thymiatérion. Un décor de palmette sépare son espace de celui dans lequel évolue Éros, également délimité par un autel. Le dieu, cependant, a le corps axé de manière à ce que son torse passe au-delà de l'espace borné par l'autel, et que le bras qu'il tend vers la femme dépasse au-dessus du décor de palmette. Impossible de ne pas, ici, voir une volonté symbolique du peintre, qui traduit du rôle de cet Éros maître des rencontres : il est celui qui traverse les espaces afin de créer le lien, en l'occurrence entre

les mortels et les Immortels, sur cette lékanis. On peut d'ailleurs s'interroger sur l'identité de ces femmes assises. Cette position indique généralement, en effet, une importance dans l'image, qui n'est pas conférée aux personnages debout<sup>473</sup>, d'autant plus lorsqu'elle est associée à un élément minéral (Fig. 98). Associée au thymiatéron, la femme peut passer d'anonyme à Aphrodite (Fig. 109). Éros viendrait-il alors rejoindre l'espace divin, héraut d'un rituel humain qu'il vole transmettre à la déesse, trônante en destinataire ? Le costume porté sur la femme de cette image ne suggère pourtant pas une identité divine, la construction non plus. On pourra regarder, plus tard dans ce travail, une autre lékanis du peintre CA, qui, elle, a plus de chance de présenter ce type de scène (Fig. 108). Notons également que l'iconographie d'un Éros porteur d'une offrande est fréquemment trouvée sur les lékanis campaniennes, et que tous types de destinataires se retrouvent (femmes, oiseaux, bustes...).

Ces rencontres semblent pouvoir s'inscrire dans un cadre initiatique, qui pourrait être dionysiaque, étant donné la popularité des mystères bacchiques en Italie du Sud. Cependant, aucun signe dans l'image ne vient inscrire ces scènes, avec certitude, dans ce milieu. En effet, bien qu'on compte une femme brandissant un tympanon sur un cratère (Fig. 55), l'environnement, calme et épuré, n'est pas pour autant dionysiaque. Il semblerait même qu'il soit, plutôt, associé directement à Éros : les fleurs d'Astéas, qui encadrent la scène, ont une portée érotique. Le petit dieu ailé est cependant extrêmement lié à Dionysos dans l'imagerie italote, un thème bacchique n'est donc pas à exclure pour autant. Ce même cratère du peintre de Fienga (Fig. 55) reste néanmoins un bel exemple du caractère initiatique de ces rencontres: sur une face, une femme enveloppée dans un himation fait face à un jeune homme vêtu de manière similaire, tous deux sont diadémés – ce qui finit de les sortir, complètement, d'un contexte qui aurait pu relever de la vie quotidienne. Au revers, le personnage vers lequel Éros s'avance semble être cette même femme, qui sort alors un bras de son himation pour tendre vers le dieu un tympanon, qui pourrait placer la scène dans un temps d'un rituel initiatique bacchique, mais, sans certitude. Le dieu vient apporter une couronne à cette femme, célébrant alors certainement son nouveau statut et la réussite de son initiation.

Une autre rencontre pourrait avoir un sens eschatologique. En effet, une série du même ordre avait été identifiée, dans nos travaux sur l'iconographie du dieu dans les vases des ateliers de Paestum<sup>474</sup>. Éros semblait alors inviter des jeunes femmes à passer d'un monde à l'autre, au sein de scènes très épurées et simples. Aucune n'était parfaitement identique, mais elles se ressemblaient toutes dans des aspects cruciaux, qui avaient fait penser à un modèle type d'atelier, qu'on avait

---

473 CASSIMATIS, 2014, p. 458

474 Elle avait été présentée dans la partie 2. a. du chapitre 3 de la deuxième partie de notre mémoire, ainsi qu'à l'occasion de ma communication à la Journée d'Étude du Master Mondes Anciens (JEMMA) en janvier 2024

qualifié de « prêt-à-enterrer », par opposition aux scènes similaires mais bien plus élaborées, qui ont, quant à elles, bien plus de chance d'être issues de commandes spécifiques. Rien de similaire n'a été constaté dans le corpus de ce travail. Cependant, l'une des scènes de cette série pourrait également être une rencontre ayant une portée eschatologique, bien que sa construction soit complètement différente de la série paestane. C'est la fenêtre, dans le camp d'un lécythe aryballisque du peintre du visage blanc (Fig. 98), qui suggère cela. Le rocher sur lequel la femme est assise dans cette scène pourrait-il alors, lié avec les fleurs placées dans le champ de cette scène, renvoyer à des paradis bacchiques ? Cela semble peu évident, mais pas impossible.

C'est donc comme un dieu du lien que figure Éros dans ces rencontres qu'il orchestre et domine en y créant le mouvement. Dans les cas où il est statique et avec la présence de mortels venant à sa rencontre, ces rencontres pourraient être des représentations de cultes portés aux dieux, réels ou symboliquement présents en image, seulement.

### **b. Étude de cas : les rencontres au loutériorion**

Parmi les scènes de rencontre, un type à part semble se dessiner : celui des huit rencontres au loutériorion<sup>475</sup>. Seule l'une d'entre elle, fragmentaire, est lucanienne (Fig. 21). Ces images font intervenir Éros et divers types de personnages, mortels<sup>476</sup> ou Immortels<sup>477</sup>, autour de ce bassin, lié à la toilette et aux ablutions, qui détient le rôle d'« espace de rencontre » dans les images, comme le note N. Hosoi à juste titre<sup>478</sup>. Leurs natures sont cependant diverses. En effet, ces huit scènes font intervenir des éléments et des personnages variés, qui viennent changer leur signification, et les rôles d'Éros.

Quatre images présentent des miroirs tenus par une ou plusieurs jeunes femmes (Fig. 21, Fig. 51, Fig. 105, Fig. 123), trois fois Éros tient un miroir (Fig. 21, Fig. 104, Fig. 123). Les miroirs semblent créer et isoler des espaces par des symétries, par exemple sur le lécythe aryballisque provenant d'une tombe, à Cumès (Fig. 123). Ces rencontres au loutériorion se déroulent dans un espace à la fois végétal et minéral (Fig. 104, Fig. 105, Fig. 118), qui suppose un espace extérieur. À l'exception du fragment lucanien (Fig. 21), toutes ces images ont, au défaut d'élément spatialisateurs naturels, au moins une unité iconique renvoyant à l'espace de sphère culturelle ou

475 Fig. 21, Fig. 51, Fig. 69, Fig. 104, Fig. 105, Fig. 118, Fig. 119, Fig. 123

476 Fig. 21, Fig. 51, Fig. 69, Fig. 118, Fig. 119, Fig. 123

477 Fig. 104, Fig. 105

478 HOSOI, 2007, p. 9

funéraire, comme la bandelette ou la ceinture (Fig. 105, Fig. 118, Fig. 119, Fig. 123), la guirlande de perles (Fig. 104, Fig. 105, Fig. 118), la fenêtre (Fig. 105, Fig. 118, Fig. 119, Fig. 123), le pilier (Fig. 51, Fig. 69, Fig. 118), le coffre (Fig. 123) ou la phiale (Fig. 104, Fig. 105). Un iynx peut également être suspendu dans le champ, plaçant la scène en lien avec des rituels amoureux (Fig. 105). Des oiseaux accompagnent trois de ces scènes. Une oie est placée au pied du loutériorion sur une image (Fig. 51), un oiseau en rehaut blanc se pose sur la main d'Éros (Fig. 104), et une colombe vole au-dessus du bassin, entre Éros et la femme qui l'interpelle (Fig. 119). Là encore, les oiseaux ont une proximité notable avec le dieu, et ils semblent détenir, à l'instar d'Éros, une qualité d'intermédiaire, ou du moins, de messagers.

Au sein des scènes mortelles, les femmes recevant la visite d'Éros au loutériorion sont vêtues et coiffées de diverses manières<sup>479</sup>. Le chiton est porté par deux femmes diadémées d'une pyxis skyphoïde (Fig. 118), l'une, les cheveux détachés, le porte à la grecque, avec un double pli, et recouvert par un manteau, tandis que le vêtement de l'autre femme, aux cheveux attachés dans un bandeau, en porte un avec, tout du long au centre, une bande noire. L'*apoptygma* est bien marquée à la taille. Un vêtement et une coiffure similaire, mais sans décor, est porté par une femme sur une autre pyxis skyphoïde du peintre de la feuille de lierre (Fig. 119). Toutes les femmes d'un lécythe aryballisque provenant d'une tombe de Cumès (Fig. 123) portent un bandeau, un chiton et une guirlande de perle autour de leur torse, sauf une, plus grande et centrale, qui a les cheveux attachés et couverts, et se trouve enroulée dans un himation. Les femmes sont dénudées deux fois (Fig. 21, Fig. 51), et nues, le corps rehaussé de blanc, sur une image (Fig. 69). Leurs vêtements sont alors posés sur un pilier, derrière le loutériorion. Une fois (Fig. 51), un jeune homme nu et couronné de végétaux semble spectateur de l'apparition du dieu face à la femme, qui est visiblement celle qui vient de l'invoquer – puisque les personnages se font face, mais également car elle est celle qui tient le miroir. Une oie, dos à Éros et à la femme, pose alors un regard qu'on ne pourrait que qualifier d'insistant sur lui.

Lorsque la femme est dénudée, elle semble faire un geste pour se découvrir d'un himation dans lequel elle était enveloppée (Fig. 21, Fig. 51). Cette gestualité pourrait être mise en lien avec les images d'Initiés enroulés dans leur himation, qui peuvent en effet être de genre féminin dans certaines de ces scènes<sup>480</sup>. Dans ces scènes, en se dévêtissant, les personnages semblent en effet accéder à un nouveau statut. Bien qu'on puisse totalement lire la nudité, totale ou partielle, des personnages autour du loutériorion dans le cadre de potentielles représentations de simples scènes de toilette, notamment lorsque la femme cache sa poitrine, visiblement surprise par l'apparition d'Éros

479 Une partie du chapitre suivant aura l'occasion de revenir sur l'importance de l'habillement lorsqu'il s'agit de porter un regard sur les compagnons d'Éros.

480 Le sujet sera élaboré dans le prochain chapitre.

(Fig. 69), il ne faudrait pas négliger l'atmosphère rituelle de ces scènes, très présente notamment par l'utilisation quasiment consentie du miroir. Il pourrait alors être tout aussi possible d'y voir un dévêtissement rituel, en lien avec des cultes initiatiques dont Éros se fait guide. L'atmosphère dionysiaque semble en effet absente de ces scènes de dévêtissement au loutériorion (Fig. 51, Fig. 69), à l'exception de l'image du fragment lucanien (Fig. 21), où elle est présente de manière significative, avec la présence d'un satyre en haut de l'image.

Parmi ces scènes, on peut distinguer plusieurs catégories d'images. On retrouve celle de l'« apparition » d'Éros au loutériorion (Fig. 51, Fig. 69, Fig. 105, Fig. 119), où le dieu est alors debout (Fig. 69, Fig. 105) ou assis (Fig. 51, Fig. 119) dans la vasque. Il s'y place en mouvement bi-directionnel deux fois (Fig. 105, Fig. 119), ce qui fait de lui un marqueur visuel du lien. Peu d'éléments viennent unir les images de cette série, où les femmes portent des vêtements différents, et où même Éros agit de diverses manières. On note cependant que, dans trois d'entre elles (Fig. 69, Fig. 105, Fig. 119), Éros semble interagir avec les personnages qui l'entourent, soit par le geste de la main levée, renvoyant à la parole (Fig. 119), soit par le don d'objets, alors boîte et alabastré (Fig. 69) ou couronne (ou instrument de musique?) et une cordelette (Fig. 105). Ces objets renvoient à la beauté, champ principal de la puissance d'action d'Éros<sup>481</sup>. Une hydrie du peintre des Danaïdes provenant de Nola le fait intervenir de la sorte au milieu d'une scène entre une femme tenant une oenochoé et regardant dans un miroir, et un taureau à visage d'homme, portant sur son dos une femme à l'hydrie. Le CVA propose de voir dans ces deux personnages Dionysos, en dieu taureau, portant Ariadne. Cependant, non seulement une telle iconographie de Dionysos ne semble pas être populaire en imagerie vasculaire d'Italie du Sud, aucun élément particulier ne permettrait d'identifier le couple divin, si ce n'est l'oenoché portée par la femme au miroir. Il est vrai qu'on semble distinguer l'espace d'une grotte, qui comprend une moitié basse de l'image, mais il serait complexe d'interpréter cette scène comme faisant partie de la geste dionysiaque pour autant, d'autant plus que l'iconographie du taureau à visage d'homme semble plutôt, ici, renvoyer à la thématique de l'eau et ainsi du dieu fleuve. En effet, la scène figure sur une hydrie, et la femme portée par ce mystérieux personnage en tient une également. Dans un tel contexte, la présence de l'oenoché pose néanmoins question. Cependant, dionysiaque ou non, cette scène garde un point très complexe à élucider : la fenêtre décorée d'un ruban, tout en haut à droite, dans lequel on voit un visage de face, féminin – on imagine, par la couleur blanche de sa peau – et presque entièrement voilé. Cette image extra-iconique fait-elle d'elle un signe plaçant la scène dans un cadre eschatologie, ou théâtral ?

---

481 Le premier chapitre de la dernière partie de ce mémoire reviendra sur ce propos, en cherchant à caractériser Éros.

Le peintre des Danaïdes compte dans son travail des images d'interventions d'Éros pour le moins complexe. En effet, ce même peintre est aussi l'auteur de l'image d'une hydrie en provenance d'Avella (Fig. 104) où Éros interpelle un personnage au loutériorion – une série de trois images dans ce relevé (Fig. 21, Fig. 104, Fig. 123). La scène de cette hydrie reste néanmoins unique, car, non seulement Éros n'est pas un petit personnage se plaçant aux côtés d'une femme, miroir à la main, en faisant un geste pour attirer son attention, comme sur les deux autres scènes, Éros est en fait dédoublé, interagissant avec « lui-même » autour du loutériorion. En effet, un petit Éros, jeune adolescent, court et se penche au-dessus d'un loutériorion, miroir à la main, et tend un bras vers l'autre Éros, ou plutôt, l'oiseau qui se pose sur son doigt. Cet autre Éros, bel et grand éphèbe aux traits adultes, s'allonge nonchalamment sur un sol rocailleux couvert par le drapé qu'il porte sur un bras. Son autre bras s'appuie sur une hydrie rehaussée de blanc. Une dualité dans la manière de penser Éros est ici mise en avant : le jeune garçon, intermédiaire fils d'Aphrodite, est ici subordonné au dieu primordial à la force harmonisatrice et cosmète, adulte et paré, dans toute sa splendeur. Cette image, complexe, impliquerait-elle que l'Éros intermédiaire, passant d'un monde à l'autre, est celui qui est représenté sous les traits d'un garçonnet ? La présence du miroir et du loutériorion ainsi que l'hydrie viennent aussi mettre en lien manipulation du miroir et eau avec des rituels, visiblement liés aux deux conceptions d'Éros<sup>482</sup>.

Ces scènes au loutériorion sont diverses, et présentent une iconographie riche, qui les fait basculer entre l'humain et le divin. Elles représentent des rites amenant vers la figure d'Éros, dont la portée n'est pas claire, mais il semble que certaines d'entre elles aient un lien avec la mort et le dionysisme, et que d'autres aient un lien avec un culte qui serait dédié à Éros, le faisant apparaître dans le monde des mortels. La présence d'oiseaux, offrandes à Aphrodite<sup>483</sup>, dans certaines des rencontres au loutériorion, semble renforcer l'idée que ces scènes se déroulent en l'honneur d'Éros ou de la déesse, et que contrairement aux scènes de séduction, la présence d'Éros n'accompagne pas un événement particulier ; elle succède plutôt à un rite, effectué dans le but d'invoquer le dieu.

---

482 H. Cassimatis, dans sa monographie (CASSIMATIS, 2014), explique en effet que ces deux manières de penser Éros cohabitaient et n'étaient pas du tout contradictoires ni signifiant la présence de deux dieux ailés différents, mais plutôt complémentaires dans la manière de penser un seul et même dieu – Éros. Il est en effet un dieu très instable et multiple, comme nous avons pu le voir à l'occasion de l'introduction de ce travail, et comme nous le reverrons dans sa dernière partie.

483 PIRENNE-DELFORGE, 1994, p. 415-417

## **4. Les scènes dionysiaques**

Éros intervient à quinze reprises dans des scènes à portée dionysiaque<sup>484</sup>, Trois seulement sont lucaniennes, ce qui représente un peu moins de 7 % des images de la zone au sein du corpus. Les douze images dionysiaques campaniennes correspondent à 13.5 % des vases d'ateliers campaniens du corpus. Cette différence est à mettre en lien avec les résultats de l'étude de Master de F. Langlade sur les images dionysiaques de production lucanienne puis campanienne : elle avait pu relever Éros dans 9,45 % de ses images campaniennes, contre seulement 2,46 % de ses images lucaniennes<sup>485</sup>. Éros n'est donc pas absent des scènes d'ordre dionysiaque en Lucanie, mais il s'y présente bien plus souvent en Campanie. Les modalités de ces tendances seront discutées plus en détail dans la partie suivante de ce mémoire.

Les scènes de cette série sont identifiables comme dionysiaques par la présence de personnages et d'objets qui avaient été associés au monde de Dionysos, dans le relevé des unités iconiques. Ces éléments viennent apporter une dimension rituelle aux images. Ces scènes peuvent inclure des rituels calmes mais présentant une atmosphère dionysiaque non négligeable, tout comme des vases figurant Éros dans des scènes de *mania*. De manière générale, ces images restent bien différentes des fêtes animées de Grèce continentale, puisqu'elles s'ancrent dans la majeure partie des cas dans un monde rituel et solennel, occupé de personnages généralement calmes et statiques qui se rattachent à la sphère de Dionysos, y compris dans les temps de *symposion*.

### **a. Le symposion**

Trois scènes du corpus présentent Éros en train d'assister à un symposion (Fig. 46, Fig. 47, Fig. 112), théâtres par excellence de la sociabilité masculine, unie autour du vin et régie par son partage, tant en Grèce qu'en Italie du Sud<sup>486</sup>. Deux images du peintre de Chequer (Fig. 46, Fig. 47) le placent à gauche d'un banqueteur barbu, allongé sur une kliné décoré de vaguelettes. Sur l'une des scènes (Fig. 47), cet homme joue au kottabe, et Éros vole près de la tige à kottabe, la tête penchée en arrière, et manipulant une guirlande de perles. Pourrait-il, de cette manière, venir

---

484 Fig. 21, Fig. 33, Fig. 38, Fig. 46, Fig. 48, Fig. 47, Fig. 49, Fig. 50, Fig. 56, Fig. 70, Fig. 71, Fig. 86a, Fig. 90, Fig. 112, Fig. 133

485 LANGLADE F., 2022, p. 54. Notons que, dans notre travail portant sur Éros, nous n'avons pas inclus chaque image portant un signe dionysiaque dans cette partie sur les rituels dionysiaques, afin de permettre une sérialisation basée sur la nature des scènes représentées. Cela donne aussi lieu au placement de certaines images à caractère dionysiaque dans une sous-partie « rituels indéterminés », lorsque nous n'avons pas pu qualifier le type de scène dionysiaque ayant lieu, bien que l'atmosphère dionysiaque soit présente. Cette méthode différente explique que mes pourcentages ne soient pas proportionnels à ceux de F. Langlade, qui, en l'occurrence, concernent tout son corpus, avant mise en série.

486 JACQUET-RIMASSA, 2013, p. 40

personnifier l'ivresse le désir et le jeu, mêlés les uns aux autres ? Ou, vient-il guider le vin lancé vers la cible, de sorte à ce que le joueur puisse séduire le jeune homme qui se tient à ses côtés ? En effet, le kottabe est un jeu d'adresse détournant la fonction du vin, consistant à en lancer les dernières gouttes sur une cible. Il peut s'inscrire dans la séduction et l'érotisme, fonctions appuyées par la place d'Éros dans cette scène. Ce jeu, typique du banquet, est « une manipulation qui apparaît comme le dernier maillon de la chaîne du vin »<sup>487</sup> : il est bu, puis, dans un second temps, ses dernières gouttes sont jouées. Le jeune éphèbe pourrait certainement être l'objet de ce jeu, alors qu'il se trouve allongé auprès du joueur, sur la même klinai, et lui touche l'épaule. Éros semble s'inscrire dans cette scène de banquet en lien avec le champ du désir et de la séduction, qui s'y développe.

Sur l'autre cratère du peintre de Chequer (Fig. 46), la scène sort du cadre humain à proprement parler. Éros vole avec une guirlande de perles vers un banqueteur barbu et allongé sur une kliné. Ce dernier accueille le dieu d'un geste de la main, et, à droite de l'image, un satyre s'avance également vers ce personnage, et lui tend un canthare. Ce satyre est-il un simple échanson, ou vient-il apporter une certaine consécration au buveur ? En effet, le canthare est un vase qui symbolise la présence de Dionysos, et d'autant plus lorsque le dieu n'est pas physiquement présent. C'est le vase dans lequel le dieu et son entourage peuvent consommer le vin, pur, mais qui n'est presque jamais mis dans les mains de mortels, qui doivent boire le vin coupé à l'eau. Les mortels boivent d'ailleurs dans une coupe ou dans une kylix, non dans le canthare. Cet homme est-il, ainsi, Dionysos en personne ? Le revers de la scène, en présentant une scène masculine à portée initiatique, pourrait cependant indiquer qu'il s'agit d'un mortel qui s'est élevé vers dieu, en l'occurrence en consommant son breuvage. Ce type de scène se développe, en effet, dans la céramique campanienne, bien qu'il ne semble habituellement pas s'associer à Éros<sup>488</sup>.

Cependant, au regard de cette scène, on peut voir d'une autre manière celle du cratère du même peintre, que nous avons, plus haut, qualifiée de terrestre et érotique (Fig. 47) : non seulement son revers (deux hommes drapés) pourrait également suggérer un thème initiatique, mais, le kottabe lui-même, notamment associé à Éros, peut inciter à repenser une hypothèse interprétative de cette scène. En effet, cette « activité ludique à la fois profane et rituelle »<sup>489</sup> reste toujours offrande à Dionysos<sup>490</sup>. Par la manipulation rituelle du vin, elle peut ainsi devenir « un agent d'intégration et de consécration bachique », qui permet à l'Initié de se rapprocher de la divinité et de faire « corps avec

---

487 JACQUET-RIMASSA, 2008, p. 69

488 A ce propos, on propose de consulter le chapitre 5 de la troisième partie du travail de deuxième année de Master de F. Langlade (2023), qui fait un relevé de ces scènes et explique leurs enjeux.

489 JACQUET-RIMASSA, 2008, p. 67

490 *Ibid.*, p. 75

elle », comme l'explique P. Jacquet-Rimassa<sup>491</sup>. Le symposion peut ainsi se revêtir d'une dimension cultuelle par le biais du kottabe, qui devient « un vecteur indispensable faisant d'un homme un compagnon de Dionysos »<sup>492</sup>. Cet aspect rituel, qui ferait, peut-être, sortir ces hommes de la sphère terrestre, est renforcé par la présence d'Éros, intermédiaire privilégié des hommes au sein des célébrations bachiques, et porteur des victoires initiatiques. La guirlande qu'il tient sur les deux images du peintre de Chequer pourrait-elle, ainsi, être un objet de consécration ?

La dernière scène de banquet au sein de laquelle Éros intervient est plus tardive, et présentée sur une oenochoé (Fig. 112), qui est également un vase de banquet. Le dieu vole, cette fois-ci, en haut d'une scène de banquet pleine d'influences italiques, suggérées par les costumes des personnages<sup>493</sup>.

Cette scène, très élaborée, semble se dérouler en intérieur, ce qui est suggéré par la présence de portes, encadrant la scène, et du mobilier d'intérieur. Les feuilles et couronnes de vignes, en haut de l'image, ainsi que le tympanon, dans le champ, et la colombe qui évolue dans cette scène semblent avoir une présence symbolique. Tous viennent placer ce banquet sous le patronage de Dionysos, bien-sûr, mais aussi d'Aphrodite, à laquelle la colombe et Éros – évoluant d'ailleurs tout deux de manière symétrique – sont rattachés. Ces derniers apportent couronnes et bandelettes vers la scène, ce qui contribue à la placer dans une atmosphère rattachée tant au rituel qu'à la beauté. Cette dernière se lie ici à la sphère érotique. Ce fait est appuyé par la présence de femmes et de jeunes hommes tenant des alabastres. Le parfum qu'ils contiennent est un instrument central de la séduction et des rapports sexuels pour les Anciens Grecs. De plus, le banqueteur central joue au kottabe, sous le regard d'une femme. Est-elle celle qu'il cherche à séduire, ou joue-t-il ici dans un but purement rituel ? Les deux interprétations ne s'excluent pas mutuellement.

Plusieurs temps du banquet sont présents sur cette image. À droite, un échanton apporte le vin à mélanger dans le cratère, alors qu'un autre échanton y puise le vin pour le verser dans une coupe, qu'il tend vers les banqueteurs. Le parcours du vin consommé apparaît ainsi. La scène centrale montre ensuite le temps de la consommation d'éléments solides, avec un banqueteur se retournant vers une femme, qui porte des gâteaux sur un plat. Le temps du vin joué et des jeux de la séduction se lit dans le groupe composé du joueur de kottabe et de la femme siégeant à ses côtés, sur la kliné.

---

491 JACQUET-RIMASSA, 2013, p. 45

492 JACQUET-RIMASSA, 2008, p. 77

493 Nous reviendrons sur les identités liées aux costumes dans le chapitre suivant de cette partie.



*Fig. annexe 22 : Dessin de l'oenochoé du peintre LNO (Fig. 112) mettant en valeur le petit personnage sous la kliné, en rouge ici.*

Cependant, des éléments surprenants pourraient sortir cette scène d'une simple représentation d'un banquet terrestre. En effet, bien qu'elle semble se dérouler en intérieur, les personnages banquetant sont placés sur une ligne de sol rocheuse, et des végétaux surgissent de manière désorganisée du sol : est-ce l'espace sauvage de la montagne dionysiaque qui envahit l'espace, grâce à la consommation et au jeu du divin breuvage ? Où faut-il voir dans ces signes une volonté de déplacer le banquet dans un contexte supra-terrestre et solennel, lié, peut-être, à l'au-delà bachique ? L'élément le plus surprenant de cette image pourrait, en effet, aller dans ce sens. Il s'agit d'un petit personnage diadémé, assis sur un drapé, dans l'espace entre les pieds de la kliné, qui se tient la tête (Fig. annexe 22). Il semble s'agir là d'un jeune homme, dont la pose peut former un élément crucial : ce personnage appuie sa tête sur l'un de ses bras, relevé et porté à sa joue. C'est une position que l'on retrouve à plusieurs reprises dans le corpus, où le personnage en question fait alors toujours la moue, de trois-quarts. Elle pourrait avoir une portée sinon funéraire, alors

convoquant le deuil, l'échec, ou toute émotion liée à la perte<sup>494</sup>. On ne saurait trop expliquer sa présence dans cette image, cependant, on voit comme elle semble participer à en modifier le sens, l'éloignant de celui compris dans une première lecture, et lui prêtant une signification plus complexe, vers le rituel et l'eschatologique. Un échanson, de petite taille et en costume italique, lève un bras vers lui avec dans sa main, une coupe ou une kylix tenue dans la gestuelle du kottabe. Leurs regards se croisent : cela vient, encore, complexifier la lecture de ce programme, dans lequel Éros ne semble pas jouer un rôle clé.

Ces symposia campaniens dans lesquels Éros intervient semblent donc imprégnés d'une atmosphère rituelle et sacrée. Tout comme le kottabe, Éros participe à suggérer tant l'érotisme que le jeu dans ces scènes. Cependant, leur rôle principal semblent avant tout se rapprocher de la ritualité, ce qui les place comme des « médiateur[s] pour approcher Dionysos et son monde »<sup>495</sup> : en Italie du Sud, Éros comme le kottabe se rattachent plus à des scènes rituelles qu'à des scènes profanes, contrairement à leurs iconographie attique<sup>496</sup>.

## **b. Les festivités du spectacle**

Les temps des festivités du spectacle étaient, pour les anciens Grecs, un « élément stabilisateur » des sociétés, qui se rassemblaient et s'unissaient autour des divertissements, ces expériences partagées organisées en l'honneur de Dionysos<sup>497</sup>. En effet, c'est sous l'égide du dieu du vin que les temps de sociabilités des anciens Grecs, banquets comme spectacles, étaient célébrés. À Athènes, c'est en effet à l'occasion des Grandes Dionysies que des concours de tragédies, dès 534 av. J.-C., puis des comédies, dès 486 av. J.-C., étaient organisés, à côté de festivités diverses incluant, également, des concours de poésie<sup>498</sup>. Le temple de Dionysos Éleuthéreus s'élevait d'ailleurs en contrebas du théâtre dans lequel ces représentations avaient lieu, depuis l'époque archaïque<sup>499</sup>. Dieu des réjouissances, Dionysos est ainsi, sans surprise, également un dieu des arts, faisant une fois de plus pendant à Apollon. Le théâtre est un réel sujet de représentation dans l'iconographie vasculaire, tant en Grèce qu'en Italie du Sud. Le théâtre tragique athénien a, en effet, rencontré un réel succès en Italie du Sud, où il était non seulement connu, mais aussi apprécié. Dès lors, il apparaît en iconographie, sans qu'un indice évident de théâtralité ne soit pour autant présent

---

494 Nous reviendrons sur ce point dans la suite de ce travail.

495 JACQUET RIMASSA, 2008, p. 77

496 *Ibid.*, p. 75

497 DI BENEDETTO et MEDDA, 2002, p. 355

498 *Ibid.*, p. 17-18

499 *Ibid.*, p. 21

dans la majeure partie de ces images, qui peuvent alors être complexes à identifier<sup>500</sup>. Cependant, les images italiques révèlent une vision locale de cet art, qui peut alors se teinter de significations eschatologiques<sup>501</sup>, ainsi qu'avoir donné lieu à des productions locales, influencées par le théâtre grec, ainsi que les cultures italiques<sup>502</sup> – en somme, comme les productions céramiques italiotes.

Au sein de notre corpus, une scène lucanienne pourrait faire intervenir Éros dans un programme lié au théâtre, sur une nestoris du peintre de Primato (Fig. 38). Cette forme de vase indigène utilisée dans les banquets présente, sur une face, une image traditionnelle de la lutte entre Héraclès et Nessos, sous le regard de Niké, qui symbolise la victoire à venir du demi-dieu. Elle est cependant occupée par un satyre dansant, ainsi qu'un rideau flottant, en haut à droite de l'image. Cela semble la placer dans un contexte théâtral : c'est, on pense, une image d'une représentation de cette lutte qui est ici peinte. Éros intervient au revers, jouant avec un cerceau autour d'un satyre et d'un jeune homme au thyrses allongé sur une kliné. A. D. Trendall l'identifie comme Dionysos en personne. On pourrait également y voir un banqueteur représenté à l'image du dieu, dans un programme autour d'une divinisation des temps de la citoyenneté de tradition grecque – le combat contre les barbares, avec Héraclès, et les festivités du vin et du théâtre, avec son demi-frère.

Deux autres images campaniennes semblent convoquer un temps de la représentation, toujours placée sous le signe de Dionysos par la présence de satyres (Fig. 48, Fig. 85a). L'image de l'amphore à col du musée de Leyde (Fig. 85a) présente, sur sa face principale, une psychostasie d'Achille et de Memnon par Hermès, au-dessus d'un combat entre les deux hommes. Le dieu est encadré par et une femme debout en chiton, portant un voile qu'elle touche d'une main, et une femme en course bi-directionnelle, portant un chiton et se tenant la tête, visiblement en proie à une grande douleur. Cette dernière s'expliquerait par la manière dont la balance d'Hermès penche du côté de Memnon, alors que la lance d'Achille le touche au cou, sur l'image du registre inférieur. En effet, il semblerait que cette femme en course soit Éos, mère du guerrier, et que la seconde, plus calme, soit ainsi Thétis, mère d'Achille. En effet, cette scène semble directement illustrer l'une des pièces de la trilogie tragique d'Eschyle, aujourd'hui perdue, autour de l'histoire de Memnon : la *Psychostasie*. Dans cette pièce prenant pour sujet le combat entre Achille et Memnon, Zeus intervenait pour peser les âmes des héros, et leur mère respective implorait le roi des dieux pour que son propre fils garde la vie<sup>503</sup>. À part pour le fait – non négligeable, cependant – que sur cette image,

---

500 Le travail de TAPLIN, 1977, est une clé pour approfondir ces problématiques.

501 Le cas semble visible dans les vases à sujet théâtral de la production paestane, plus que les autres. On lit dans PONTRANDOLFO, 2000, p. 130

502 ROBINSON, 2004

503 Plutarque, *Moralia*, 17a

ce soit Hermès qui procède à la psychostasie et non Zeus, elle coïncide en tous points avec la pièce, qui pourrait alors en être l'inspiration directe. Hermès étant l'héraut de Zeus, il pourrait d'ailleurs signifier sinon sa présence, alors l'annonce du résultat de la pesée effectuée par le roi des dieux aux mères des héros. Le revers de ce vase figure deux papposilènes, aux traits individualisés, portant chacun sur leurs épaules un Éros, dans la position typique du jeu de l'*ephedrismos*. Ce « jeu du porteur » ou « à califourchon »<sup>504</sup> consistait tout d'abord à tenter de renverser une pierre dressée par un lancer de balle ou de pierre, puis, à ce que le ou la perdant.e serve de monture à la personne qui a réussi cette première étape du jeu, afin qu'elle le ou la chevauche pour qu'il ou elle l'amène à la pierre. Les yeux de la « monture » sont alors cachés par les mains du vainqueur, ou par un bandeau<sup>505</sup>. Au sein d'un vase d'une si belle facture, on imagine que les deux faces ont été pensées de manière à se répondre, au sein d'un programme unifié et logique. C'est donc le théâtre qui les unit. Sur une face, les peintres auraient représenté le temps fort de la pièce que, peut-être, un client appréciait tout particulièrement<sup>506</sup>, et sur une autre, ils auraient placé un décor ludique et dionysiaque pour appuyer le contexte théâtral de l'image. Cependant, on ne saurait expliquer la raison pour laquelle un Éros et un papposilène portent une torche, et l'autre Éros s'apprête à tirer à l'arc. De plus, bien que la position soit similaire à celle de l'*ephedrismos*, on ne reconnaît pas un temps du jeu. Contrairement à un autre vase campanien (Fig. 85), on ne voit pas de balle ni d'objet à lancer, de plus, les papposilènes regardent dans la direction opposée à celle où leur Éros les mène. La position pourrait simplement être adoptée pour convoquer l'aspect ludique, ou, pour placer Éros en guide dionysiaque<sup>507</sup>, d'autant plus que la torche peut être, sur la céramique italote, un attribut des figures guides<sup>508</sup>.

L'autre vase campanien figurant une scène de spectacle ne montre pas une pièce de théâtre – du moins, pas l'une dont nous aurions connaissance – mais une scène de préparation à la danse nommée pyrrhique (Fig. 48). Cette danse, élément du *mousike* à part entière, « désigne à la fois une danse armée spécifique et la catégorie plus générale des danses armées considérées comme un ensemble ; et, souvent, il est impossible de distinguer entre les deux acceptions de ce terme »<sup>509</sup>. C'est en effet une danse qui peut être civique, qui s'associe alors à plusieurs divinités, parmi lesquelles Athéna ou Artémis, et qui, par sa portée initiatique pour les jeunes hommes, signifie le

504 BECQ DE FOUQUIERES 1869, p. 125-126. COSTANZA, 2019, p. 315 (« gioco a cavalcioni »)

505 Pollux, *Onomasticon.*, IX, 118-119.

506 Le terme de commanditaire n'est volontairement pas utilisé, comme il a été montré qu'il est préférable de le laisser de côté pour préférer celui de « client » à l'occasion de la table ronde du colloque « Images et usages. Troisième rencontre des jeunes chercheurs sur l'Italie Pré-romaine » tenu les 3 et 4 avril 2024 à l'université de Tours.

507 Il s'agit d'un rôle d'Éros que nous avons constaté sur la céramique de production paestane, et que l'on a retrouvé, bien que plus rarement, sur la céramique campanienne. Voir, à ce propos, la sous partie b. de la troisième partie du chapitre un de la partie suivante du mémoire.

508 AELLEN, 1994, p. 58

509 CECCARELLI, 1998, p. 24

renouveau pour la cité, mais aussi le passage du sauvage – l'enfance – au civilisé – le mariage – pour les jeunes filles qui la dansent. La pyrrhique peut également être une danse rattachée au plaisir du spectacle, présente au sein de symposia, où elle peut être dansée par des banqueteurs, des professionnels du spectacle, ou des hétéaires. Elle se lie alors de près à Dionysos, et peut également être rapprochée de la *sikinnis* des drames satyriques, une autre danse « sauvage » avec laquelle la pyrrhique partage des bonds. Il existe, ainsi, plusieurs types de danse pyrrhique<sup>510</sup>. Sur ce cratère campanien, une femme s'apprête à danser la pyrrhique face à deux femmes qui se regardent. L'une est assise, et porte une coiffe similaire à celle de la danseuse, et l'autre est debout, et tient dans une main un objet semblable à une arme. Il semble alors que ces trois femmes soient toutes des danseuses d'une même école, pratiquant la pyrrhique à l'occasion d'un entraînement. L'iconographie de l'« école de danse » pyrrhique est, en effet, un thème connu sur la céramique attique<sup>511</sup>. Le costume de la pyrrhichiste est commun, mais il bascule vers l'érotique par la manière dont sa poitrine est représentée avec des rondeurs féminines marquées. En effet, ce n'est, généralement, pas le cas dans ce type d'image, où les formes féminines sont soit cachées par le placement du bouclier (Fig. annexe 24), soit très peu – voire pas – visibles (Fig. annexe 23). Notre image campanienne pourrait également tomber du côté du comique, avec le phallus ithyphallique postiche qui est placé sur le bas de son costume, qui n'est d'ailleurs pas commun dans ce type d'image, dans la production attique. Cette atmosphère comico-érotique est alors appuyée par la présence, spectatrice, d'un satyre portant Éros à califourchon, dans la position typique de l'*ephedrismos*. Cette image, comme beaucoup d'autre partageant un programme similaire, est trouvée sur un cratère. Cela vient appuyer, d'une part, le lien entre cette scène et une atmosphère dionysiaque, et d'autre part, la placer au sein d'un programme des plaisirs de Dionysos : du partage vin et des spectacles.

---

510 C'est bien ce que montre l'étude monographique de CECCARELLI, 1998.

511 POURSAT, 1968, p. 596



*Fig. annexe 23 : Hydrie attique en provenance d'Italie centrale*

*Peintre de Cassel. Vers 440-430 av. J.-C.*

*Paris, Louvre G 480*

*D'après © Musée du Louvre/ S. Maréchal*



*Fig. annexe 24 : Cratère en cloche attique*

*Villa Giulia 50479*

*D'après © J.-C. Poursat, 1968*

Éros se fait, ainsi, intervenant à part entière de scènes de spectacles, où il apparaît comme guide en l'absence de Dionysos, maître de ces festivités.

### **c. Les rites initiatiques**

Les cultes à mystères sont des religions basées non pas sur des « mystères » au sens moderne, mais sur des initiations, où le secret pouvait avoir une place, bien qu'il ne soit pas central à la caractérisation de ces cultes<sup>512</sup>. Ils touchent tant la mort que la sphère culturelle, toutes deux rythmées par des initiations et des purifications, et ils se qualifient par l'idée d'un au-delà porteur de salut. Dans le monde grec, les mystères étaient centrés, avant tout, autour des figures de Déméter ou de Dionysos, liées par la fertilité et la folie<sup>513</sup>. Plusieurs communautés initiatiques se sont construites autour de ces figures, notamment en Italie du Sud en ce qui concerne celles du « dieu de la transe et de l'orgiasme, dieu du vin et des banquets, dieu des mystères, dieu qui accompagne le défunt dans sa dernière demeure » à la « nature multiple, changeante et insaisissable » qui reflète celle de ses multiples cultes<sup>514</sup>. Les mystères bachiques forment un large pan de ces cultes initiatiques, qui existent en parallèle de cultes « populaires » largement répandus. Seuls ceux qui proposent des

<sup>512</sup> BURKERT, 1987, p. 7-9

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 6 ; p. 112

<sup>514</sup> BURKERT, 1987, p. JACOTTET, 1960, p. 10-13

initiations personnelles et promettant un au-delà bienheureux sont considérés comme des cultes à mystères<sup>515</sup>.

Au sein du corpus, Éros rejoint cinq fois les mystères de Dionysos, en se faisant acteur dans quatre scènes à caractère initiatique et bachique en céramique campanienne (Fig. 50, Fig. 90, Fig. 133) et une fois sur un vase lucanien (Fig. 33). Il intervient alors dans des Apothéoses ou, du moins, des consécration de changements d'état initiatiques, tant chez les hommes que chez les femmes.

Ces images peuvent concerner un jeune homme aux traits rappelant ceux de Dionysos dans la céramique italienne soulignés par le port d'une mitra, coiffe que le dieu lui-même pouvait porter dans cette même production<sup>516</sup>. Ce personnage ne se confond pas avec Dionysos pour autant, car rien chez lui ne particularise le dieu, il vient plutôt devenir un « autre Dionysos » par son initiation, qui lui permet de copier les traits de la divinité en image<sup>517</sup>. Il se place au centre du programme d'une hydrie du peintre de Capoue (Fig. 90). Jeune homme svelte assis, le bas du corps couvert, les cheveux longs coiffés de feuillages et d'une mitra, cet Initié tient un thyrsos et pose un bras sur un drapé flottant au-dessus d'une stèle. Il tient une couronne, signe du succès à venir de son initiation. Sa position bi-directionnelle lui permet de s'ancrer dans l'espace festif et musical de la ménade frappant sur un tympanon, calmement et gracieusement – il s'agit alors certainement d'une Initiée, déjà élevée au statut de ménade – et dans l'espace plus solennelle de la ménade debout, tenant un thyrsos et levant un ruban vers l'Initié. Dans le champ de cette scène, on voit des cercles, et un intérieur de grenade, fruit associé au monde souterrain, mais également à la renaissance. Cela vient s'inscrire dans le programme initiatique, qui voit la mort comme une étape pour accéder à une seconde vie de fêtes auprès de Dionysos et des dieux dans l'au-delà. Éros est quant à lui en train de voler au-dessus de la scène, tenant un tympanon et une bandelette. Par ces objets, tenus au-dessus de l'Initié, il a pour rôle de sacrifier le rituel et de confirmer le rapprochement entre ce jeune homme et Dionysos, notamment par la manière dont il brandit au-dessus de lui ce tympanon, instrument de la transe dionysiaque par excellence. Éros confirme ainsi le statut de l'Initié, qui se rapproche de Dionysos au plus près, en se liant un champ d'action du dieu. Cette position d'Éros, en autorité dionysiaque, est renvoyée à un rôle typiquement italienne du dieu ailé.

De manière moins claire, on retrouve une scène initiatique masculine sur un lécythe lucanien au programme funéraire (Fig. 33). Sur cette scène à la tombe, que nous avons classée parmi les rituels funéraires, quatre jeunes hommes se placent dans des scènes différentes. Le défunt – on

---

515 BURKERT, 1987, p. 5

516 « Dionysos est un jeune homme, les cheveux longs, la tête parée d'une bandelette, d'une mitra ou d'une couronne de feuillage. Il est allongé sur une peau de bête ou sur un *stibadeion*, il dispose du thyrsos, parfois du canthare, et se trouve entouré de satyres et de ménades. » JACQUET-RIMASSA, 1998, p. 29.

517 CASSIMATIS, 2003, p. 46

pense – est au centre, les pieds sur le socle de la colonne funéraire qui symbolise sa propre tombe. De côté droit de la colonne funéraire, un jeune homme assis sur un pilier tient une couronne vers une ménade. De manière symétrique, à droite de la colonne, un jeune homme identique, mais aux cheveux ceints d'une bandelette et réalisant une sorte de course agenouillée sur place, tend une couronne vers une femme debout. Elle lève une couronne végétale et un œuf unique. Rien ne fait d'elle une ménade. Au-dessus de ce groupe, une ménade au thyrses apporte une boîte vers un jeune homme assis sur un rocher, dont les traits rappellent ceux de Dionysos. Ce programme, déjà complexe, se complique encore par la manière dont Éros, géant par rapport aux personnages de ces scènes, tient une longue bandelette à carreaux à gauche de l'image, tout en semblant se regarder dans le miroir que tient une femme en sa direction. Bien que l'on n'en saisisse pas les sens et les temps, il semblerait en tous cas que certains des jeunes hommes de cette image représentent le même personnage, dans des temps différents de rituels initiatiques, qui lui permettent, peut-être de finir par s'élever au rang d'un « autre Dionysos », dans le personnage assis sur un rocher recevant la visite d'une ménade.

Surprenamment, seules deux de ces scènes initiatiques masculines faisant intervenir Éros ont été recensées dans notre corpus<sup>518</sup>. De plus, aucun personnage n'y manipule de miroir, alors qu'il est lié à la geste de Dionysos<sup>519</sup>, et qu'il est habituellement considéré comme crucial pour révéler les *eidola*. En effet, il peut révéler au myste qui s'y regarde le statut élevé de son âme : le miroir est « indispensable pour révéler le nouvel état ou le futur qui attend l'Initié »<sup>520</sup>. Il aurait alors pu être intéressant de regarder d'autres scènes initiatiques masculines campaniennes et lucaniennes afin de pouvoir noter de la présence, ou de l'absence, de miroirs, ce qui permettrait notamment de mieux comprendre les rôles de cet objet dans la région. Il est possible qu'il y soit plus lié à Éros qu'à Dionysos qu'à Paestum.

Du côté des images initiations dionysiaques féminines, Éros agit également auprès d'Initiées comme guide privilégié. En effet, sur un couvercle de lékanis (Fig. 90), c'est lui qui offre un œuf, symbolique de la renaissance et offrande funéraire bachique typique<sup>521</sup>, à une femme assise sur un petit socle (ou piler, avec manques ?). L'image en elle-même n'est pas nécessairement initiatique, mais la manière dont elle se combine à celle d'une ménade en course, passant son thyrses au-delà d'un autel, la place dans ce registre. La femme assise serait, dès lors, soit au centre d'une cérémonie présidée par Éros, visant à la faire entrer dans la danse ménadique qui se déroule autour d'eux ; soit elle serait invitée par Éros à renaître en tant que ménade sur une moitié du programme, et changée

518 Il en existe cependant d'autres, pour sûr, dont nous avons seulement manqué de trouver une photographie

519 Nonnos, *Dionysiaques*, VI, 169-190

520 CASSIMATIS, 2003, p. 47-48

521 CASSIMATIS, 2012, p.61

en ménade sur une autre, s'élançant vers des cultes bachiques qui se déroulent hors champs, symbolisés par l'autel. Une scène similaire est représentée sur une lékanis conservée à Trieste (Fig. 133). Malgré la facture modeste de ce vase, on reconnaît sans difficulté une danse effrénée de ménades, prises d'une *mania* dionysiaque, qui ne les fait pas pencher leur tête en arrière de manière significative, mais dont le mouvement sauvage est marqué clairement par les plis des vêtements, qui virevoltent autour de leurs tailles et de leurs jambes. Elles tiennent divers objets rituels, parmi lesquels des couronnes, des végétaux stylisés, et des thyrses décorés d'une bandelette. Comme le suggèrent ces éléments, ainsi qu'un calathos rempli d'offrandes<sup>522</sup>, ce n'est pas une simple danse de ménades prise de *mania* qui a lieu, mais un temps rituel passant par la danse enthousiaste – au sens premier du terme.

Une scène similaire se retrouve sur un autre vase, où le programme est néanmoins plus élaboré, de sorte qu'on arrive à le rattacher au type de la « femme en blanc » dans une *ekstasis* eschatologique et se déroulant dans « the “other” world of Dionysus », identifié par M. Turner sur la céramique attique et, plus rarement, italote<sup>523</sup>. C'est un type de scène qui connaît deux modèles : la femme en blanc, dansant de manière extatique dans un environnement dionysiaque auquel elle s'intègre, ou la femme en blanc, sur ou proche d'un socle, plus ou moins mobile au sein d'une danse extatique dionysiaque. Le rehaut de couleur blanche, associé à l'élément du socle viendrait rapprocher la femme d'une statue. Il ne faudrait pas pour autant voir en elle une statue de culte, ou même une statue décorative, mais plutôt une femme à l'état de pétrification, état qui renvoie à la mort, pour les anciens Grecs<sup>524</sup>. Ainsi, M. Turner explique la figuration des femmes dans ces images de la manière suivante : « Petrified and therefore dead, the woman in white has arrived in the Dionysiac afterlife. The association of Dionysus and death and the (to be argued) implicit association of Dionysus with the mystery religions, would suggest that she is possibly herself an initiate of this belief. In the company of satyrs and once-living mortal fellow initiates, the petrification process is now being reversed. [...] The 'woman in white' is in the process of reversing the ecstatic process. She is, as it were, stepping out of her marble dead body and back into the one of flesh and blood she had prior to death; note the colour of her black hair. Her powers of motion, sight, and speech are returning. She has stepped off her base and is dancing ecstatically, beating a drum, as she returns to life—albeit a life eternally confined to the afterlife »<sup>525</sup>. Il est intéressant de noter qu'Éros peut être présent dans ces images, offrant une grappe de vigne consacrée à l'Initiée

522 Nous avons vu que cet objet est certes lié à l'oïkos, mais qu'il est également lié à des rituels funéraires en Italie du Sud, où il sert en effet à recevoir des offrandes pour le mort, notamment dans des scènes peintes de *prothesis* peintes sur les parois des tombes lucaniennes de Paestum

523 TURNER, 2003

524 Sur cette métaphore dans la mythologie : D. T. Steiner, *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought* (2001)

525 TURNER, 2003, p. 140

(Fig. annexe 26), tout comme le fait que ces femmes peuvent être encore rattachées à « leur socle », recherchant alors la mise en mouvement par le contact physique avec l'un des personnages du thiasse (Fig. annexe 25), car ce sont des points importants pour l'image que nous allons maintenant commenter.



*Fig. annexe 25 : Cratère en cloche attique  
Peintre de la Gryphomachie d'Oxford  
Un jour sur un marché suisse.  
D'après © Insitut d'Achéologie Australien à  
Athènes, 2003, pour M. Turner*



*Fig. annexe 26 : Cratère en cloche attique  
British Museum, GR 1950.4-26.1  
D'après © British Museum, 2003, pour M. Turner*

En effet, sur ce couvercle de pyxis skyphoïde du peintre de Chequer (Fig. 50), un thiasse danse autour d'une femme assise sur un petit siège, les pieds posés sur un socle. Le thiasse est composé d'une ménade dansant avec un thyrsos dans chaque main, et devant elle, un peu plus grande, une ménade assise sur un rocher parsemé de lierre, frappant sur un tympanon. Ces deux ménades ont les bras désaxés et la tête jetée en arrière, signes de la transe dionysiaque. Invisibles sur les illustrations fournies pas les planches du *LCS*, A. D. Trendall ajoute à ce thiasse un satyre, dont on aperçoit en effet la queue – il a l'air, lui aussi, de danser – et une troisième ménade. D'elle, on voit un tympanon tenu en l'air, et une bandelette. Ne pas la voir correctement sur la photographie est néanmoins un manque crucial – et assez frustrant – puisque A. D. Trendall indique qu'elle a un visage frontal. Or, le regard extra-iconique place la scène dans une volonté de communication avec un extérieur à l'image, fait qui vient accompagné « d'un sentiment, d'un ressenti » qui peut

influencer la lecture de l'image, dont la lecture doit être pensée par rapport au contexte d'utilisation du vase<sup>526</sup>. En l'occurrence, la pyxis skyphoïde est une petite boîte servant habituellement aux femmes, pour ranger des bijoux ou divers ustensile de beauté : ce n'est pas un vase lié à la consommation ou à la manipulation du vin, qui aurait pu donner une explication simple à ce regard – de la compagne de Dionysos au spectateur en état d'ébriété – mais bien un vase qui *a priori* est manipulé dans l'oïkos. Une telle iconographie pour une telle utilisation ne peut cependant que surprendre : la piste du vase funéraire semble plus logique. Auquel cas, la ménade au regard frontal cherche-t-elle le regard de la défunte dans la tombe, qu'elle invite directement à rejoindre la danse ? A-t-elle un rôle apotropaïque ? Il est complexe de trancher. Néanmoins, on notera bien que la défunte – celle de l'image, cette fois – est complètement immobile au centre de cette procession frénétique. Cela rappelle complètement les images de « femme en blanc » isolées par M. Turner, d'autant plus que, non seulement ses pieds sont posés sur un socle, Éros vient également les lui toucher pour, on imagine, les en décoller et ainsi défaire sa pétrification : c'est-à-dire, l'inviter à renaître. Cette présence du dieu vient ainsi insuffler le mouvement et la vie dans cette Initiée, et surtout, confirmer le dernier temps de son initiation. Bien qu'il soit présent sur l'une des images du corpus de M. Turner (Fig. annexe 26), il n'a alors pas un rôle aussi important, puisque la femme s'est déjà mise en mouvement, et surtout, il apparaît aux côtés de Dionysos, comme messenger et intermédiaire subordonné, non pas comme figure tutélaire de l'initiation finale, comme c'est le cas sur l'image campanienne (Fig. 50). Cela pose de nouveau question sur la place occupée par Éros dans les cultes à mystères développés en péninsule italique et en Sicile, notamment sur la relation qu'il entretient avec Dionysos.

Il est ainsi possible que tous les vases de cette série de rites initiatiques et ménadiques soient construits sur un modèle similaire à celui de l'Initiée renaissant par la danse, une fois avoir rejoint l'au-delà dionysiaque, bien que nos images n'en soient pas une réplique parfaite – le critère principal de la blancheur des chairs et du vêtement est, en effet, absent, bien que la construction soit similaire. Cependant, même au cas où les similitudes avec ce modèle relèveraient de l'accident – dû, peut-être, au fait que cette manière de penser l'initiation ménadique se retrouvait en Italie du Sud, mais sous des codes différents, ou simplement, sans que les images attiques de ce type n'aient été connues – il est impossible d'ignorer la manière dont elles semblent renvoyer à une signification similaire : une femme rejoint une danse dionysiaque extatique, l'invitant à délaisser sa part mortelle et à devenir une compagne de Dionysos, symbolisant son passage de *gyne* vers ménade. Cela pourrait évidemment avoir une signification eschatologique, d'autant plus qu'on connaît le contexte

---

526 JACQUET-RIMASSA, 2013, p. 29

de découverte de deux de ces vases, l'un provenant d'une tombe à Locres (Fig. 56), l'autre provenant de Centuripe sans plus de précision (Fig. 50). Il est cependant très envisageable que ce couvercle de pyxis skyphoïde, un vase pouvant assez fréquemment être associé à la mort, provienne d'une des six nécropoles connues de Centuripe. Ce thème aurait, dès lors, une portée eschatologique non négligeable, qui rapprocherait ses enjeux de ceux des représentations des « femmes en blanc ».

Il est également intéressant de voir que, sur deux des trois images de cette série, Éros a un contact physique avec l'Initiée. Par ce contact, Éros semble agir afin que la défunte passe d'un état à un autre : une fois en touchant ses pieds cloués au socle, pour qu'elle puisse se lever et rejoindre la danse des ménades qui l'entourent, on imagine (Fig. 50) ; une autre en la poussant vers la ménade qui l'accueille, calmement, avec une couronne, signe du succès de l'initiation, qui lui permettra de rejoindre la danse, là encore (Fig. 56). C'est Éros qui, puissance d'action, permet la « dé-pétrification » de l'Initiée et ainsi, sa renaissance. On note également que, par ce contact physique, visiblement clé au rituel, Éros apparaît comme proche familial des Initiées de Dionysos. Son importance dans les mystères ne peut alors qu'être considérable, cependant, il est complexe d'en comprendre les enjeux.

#### **d. Les rituels dionysiaques indéterminés**

Quatre des scènes dionysiaques campaniennes restent trop obscures pour les inclure dans une série. L'une présente le dieu Pan au sein d'une scène rituelle, entre un homme au bonnet phrygien et une femme dénudée au miroir, assise sur un rocher (Fig. 129). Un cygne y déploie ses ailes aux côtés d'Éros. Cette image est sans aucun doute rituelle, et bien qu'on ne sache l'interpréter, on peut souligner la manière dont les mondes de Dionysos et d'Aphrodite s'harmonisent sur le couvercle de cette lékanis, et comment Éros participe à ce rapprochement.

Deux des scènes de cette série sont de la main du peintre de Leyde (Fig. 70, Fig. 71). Elles figurent des scènes à la construction très similaire, bien que leur sens nous échappe. Toutes deux font en effet intervenir Éros, un satyre imberbe, et une femme, autour de l'espace de la grotte. Un personnage est toujours en buste, surgissant de « derrière » la grotte, et des éléments rituels figurent dans ces scènes - une guirlande de perles et un autel, (Fig. 71) et une bandelette (Fig. 70). Sur ces deux images, le rôle d'Éros pose question. Dans l'une, il est en mouvement bi-directionnel et tient un rocher en rehaut blanc au-dessus de la grotte, qu'il regarde (Fig. 70). Dans l'autre, il est debout sur un socle, traversant l'espace de la grotte, et il lève un bras face à une femme au torse nu, assise

sur un autel. Ces scènes, bien que leur construction soit similaire, semblent représenter des types de rituels différents.

Celle conservée dans la réserve du musée de Leyde (Fig. 70) pourrait bien représenter un rituel d'ordre proprement dionysiaque, avec la poursuite d'une femme par un satyre imberbe dans une grotte, lieu de rituels bachiques. Peut-être que les deux personnages sont des humains, qui, en prenant part à ce rituel, s'élèvent en compagnons de Dionysos ? Le revers de cette scène présente en effet une scène à portée initiatique, entre deux jeunes hommes. Cette hypothèse a pour problème, néanmoins, de complètement ignorer ce que vient faire Éros dans cette image en tenant une roche blanche d'une telle manière...

L'autre amphore à col du peintre de Leyde (Fig. 71) pourrait quant à elle représenter une femme participant à un rituel destiné à Éros, épaulée par un satyre surgissant, qui tient la même guirlande de perle qu'elle. Que fait Éros sur un socle ? Est-il présenté en statue de culte ? Cela serait surprenant, sachant qu'aucune source, ni littéraire, ni archéologique, ni même iconographie, n'a jamais suggéré que le dieu aurait pu avoir ce genre de statues, semblant plutôt s'incarner dans des pierres brutes<sup>527</sup>. La femme assise sur un autel face au dieu présente, en tous cas, un vêtement et une parure que nous avons décrit comme costume rituel féminin, dans notre travail de première année de Master. La nature du rituel en question reste impossible à deviner, en l'état, bien qu'il pourrait lui aussi avoir une nature initiatique, suggérée par le revers de cette amphore à col, que A. D. Trendall décrit d'une manière qui peut laisser penser qu'il est quasiment identique à celui de l'autre amphore à col du peintre de Leyde (Fig. 70).

Une autre scène dionysiaque pose question, et sa construction est entièrement différente des précédentes. Pan est assis, ithyphallique et vieillissant, en-haut, dans le champ, levant un bras vers un autel. À ses côtés, une ménade au thyrses s'incline vers l'autel de manière peu naturelle, puisqu'elle est totalement hiératique, mais son corps est axé vers la droite, comme si elle tombait vers l'avant, ou était entraînée vers l'autel par une force invisible. Est-ce réellement une volonté du peintre, ou est-ce un amateurisme dans la représentation – peut-être car il s'agit d'un élément de l'image peint par un apprenti, qui a mal pris en compte la courbe du cratère ? Le même sort est réservé à l'autel, lui aussi tanguant vers la droite. Seuls ces éléments vacillent, ce qui pose vraiment question. La scène en elle-même pourrait représenter Éros en guide, peut-être de nouveau dans un contexte initiatique, peut-être, aussi, eschatologique. En effet, il vole offrir une guirlande de perles vers une femme assise, à droite de l'autel, qui lui attrape le bras. Par cette action, on peut imaginer qu'il l'invite à prendre place parmi les compagnons de Dionysos, de l'autre côté de l'autel, et que la

---

<sup>527</sup> C'est le cas dans le sanctuaire thespien du dieu (Pausanias 9, 27, 1), et il est possible qu'un autre culte lithique à Éros se soit trouvé à Vélia (CASSIMATIS, 2014, p. 72-75)

manière dont elle touche le dieu indique qu'elle s'apprête à le suivre. Si tant est que cette hypothèse est plausible, Éros serait alors, de nouveau, dans le rôle de l'intermédiaire, messenger passant entre les mondes humains et divins pour mieux les unir.

Ajoutons à cela qu'un cratère en cloche du peintre de Creusa (Fig. 21), que nous avons déjà rangé dans les scènes de rencontre au loutéron, est placé dans une atmosphère dionysiaque par la présence d'un buste de satyre, en haut de la vasque. Est-il convoqué dans la scène par l'utilisation du miroir au-dessus du loutéron ? Étant donné l'état très fragmentaire de cette image, ainsi que le manque de données de comparaison, il est trop complexe de l'interpréter.

## **5. Les scènes mythologiques**

### **a. Éros et les amours mythologiques**

Quatre scènes lucaniennes<sup>528</sup> et quatre scènes campaniennes<sup>529</sup> présentent Éros au centre de scènes liées à des épisodes amoureux de la mythologie grecque – auquel cas il est bon de noter que certaines de ces scènes d'« amours » sont, ainsi, ce que nous appellerions aujourd'hui des scènes de violence. Notons que les mythes représentés sont tous des mythes relevant de la même culture hellène, voire, plus précisément, athénienne. En effet, aucune des scènes relevées ne fait apparaître Éros dans un temps relevant d'une scène mythologique qui appartiendrait à une culture italique ou étrusque. Il est cependant possible que, parmi des scènes rituelles ou de rencontres « anonymes » – surtout lorsque le costume porté par un ou plusieurs personnage est indigène<sup>530</sup> – se trouvent des temps de séduction se rattachant à des mythes locaux, que nous n'avons donc pas pu reconnaître.

Les images campaniennes représentent par deux fois des scènes liées aux amours d'Hélène (Fig. 62, Fig. 63). Sur une situle, le prince troyen vient en armes et en nudité héroïque, avec un cheval, à la rencontre d'Hélène, qui dévoile son visage gracieusement (Fig. 62). Entre les deux personnages est peint un beau et grand thymiatéron en rehaut blanc, qui pourrait convoquer la présence d'Aphrodite. C'est elle, en effet, qui orchestre en tous points cet amour, d'autant plus que la scène en question pourrait représenter le temps du mythe où Pâris enlève Hélène à son *oikos*. La présence d'Aphrodite est également convoquée par le miroir en rehaut blanc, en haut de la scène.

---

528 Fig. 17, Fig. 18, Fig. 19, Fig. 25

529 Fig. 62, Fig. 63, Fig. 65, Fig. 86

530 Un commentaire plus élaboré sera fait à ce propos dans la dernière partie du chapitre suivant.

Tout cela fait que la femme nue et parée, au visage de trois-quarts, assistant à la scène en réalisant un visage d'*anakaleipsis*, pourrait bien être la déesse elle-même, d'autant plus qu'elle pose un bras de manière nonchalante sur les ailes d'Éros. Il serait alors présenté comme le fils de la déesse, et non comme un dieu indépendant. En jouant avec un chien qui poursuit une oie, Éros pourrait, ici, personnifier autant les jeux de la séduction que le jeu des dieux dans leurs actions sur les mortels. Ce jeu pourrait également le placer dans le monde de l'enfance, et ainsi, appuyer sa place dans l'image par rapport à celle d'Aphrodite. En effet, les petits chiens sont, dans l'iconographie de l'enfance attique, les « compagnons de jeu favoris des bambins »<sup>531</sup>. Cependant, du au fait qu'Aphrodite ne soit habituellement pas peinte nue sur les images vasculaires, à moins que la scène figure sa naissance, et au fait que Pâris ne soit généralement pas associé au cheval, H. Cassimatis propose de réinterpréter ce vase comme une scène d'inspiration italique, représentant un mythe inconnu<sup>532</sup>. En effet, on pourra ajouter à cette lecture le fait que le cheval est non seulement un symbole aristocratique grec, mais aussi une part clé de l'économie de certaines régions italiques, comme la Daunie<sup>533</sup>. Cela peut ainsi faire de lui le symbole d'une élite locale. L'autre vase campanien relevant des amours d'Hélène la représente au sol, repoussant le bras de Ménélas, son mari trompé, qui s'apprête à la violenter avec un poignard, alors qu'un jeune soldat en arme interpelle l'Atride calmement. Cette scène est le résultat direct de ses amours avec Pâris, qu'Aphrodite avait orchestrés. La déesse continuerait également d'être présente dans cette image, puisqu'elle pourrait bien être la femme manipulant un iynx : c'est cette action, en effet, qui renouvellerai les charmes d'Hélène sur Ménélas, et ferait renaître son désir, de sorte à ce qu'il stoppe son geste, et épargne sa femme<sup>534</sup>. C'est alors Éros lui-même qui personnifie le désir qui pousse Ménélas à épargner Hélène, en venant, très littéralement, stopper le mouvement de son bras, et ainsi empêcher l'arme de toucher Hélène.

Une scène d'un cratère campanien figure ce que A. D. Trendall décrit être l'enlèvement d'Orithye par Borée. La princesse athénienne est projetée au sol par l'homme au costume étranger, dans un mouvement qui découvre sa poitrine – ce qui est un geste pouvant invoquer la pitié<sup>535</sup>. En effet, ici, Borée n'est pas un dieu ailé, mais un simple homme portant un costume phrygien. Cependant, bien que cette scène pourrait alors ne pas être mythologique, cela n'exclut pas qu'il puisse être le dieu : les Phrygiens vivent au Nord de la Grèce continentale, et Borée est un vent du Nord. Un tel choix dans l'iconographie pourrait être idéologique, en rapportant un discours grec sur leurs ennemis, en Italie du Sud, un espace qui ne connaît pas de conflits avec les phrygiens.

531 JACQUET-RIMASSA, 2014, p. 368

532 CASSIMATIS, 2014, p.417

533 BOTTINI, 2017, p. 81

534 Euripide, *Andromaque*, 628-631

535 GHERCHANOC, 2023, p. 638

Dans cette scène, également, une femme (ou deux?) manipule un iynx. Éros surgit derrière l'épaule de celle qui est assise, qui pourrait être Aphrodite, mais ni le mouvement du dieu ni son rôle n'est clair.

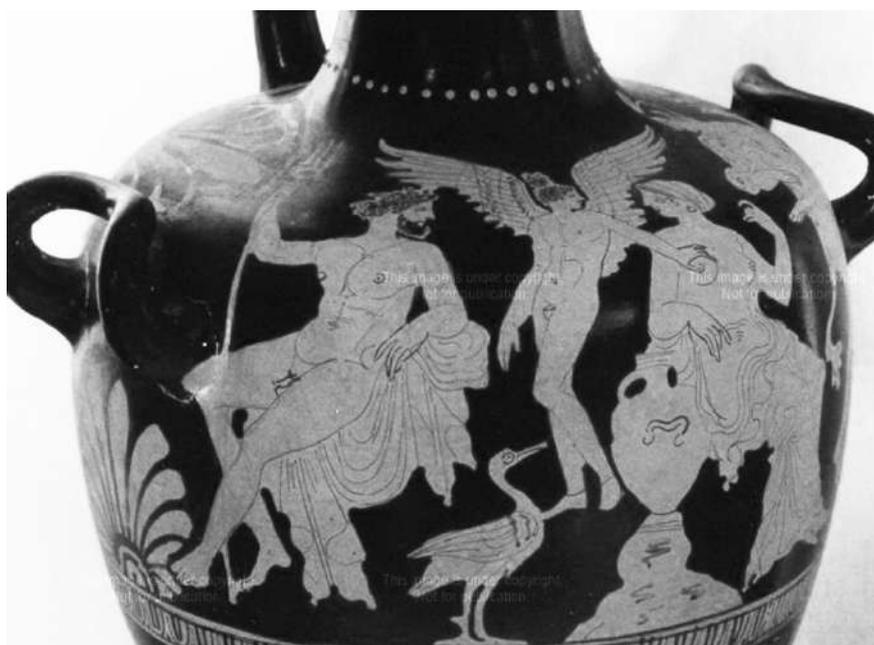
La tendance à représenter des amours issus de la culture mythologique hellène est la même dans les scènes lucaniennes. On retrouve une représentation de l'enlèvement d'Europe par Zeus, en taureau (Fig. 18). Ce mythe hellène a une portée identitaire, tout comme celui des amours d'Hippodamie et de Pélops, ancêtre des Atrides (Fig. 17). Ces deux mythes pourraient en effet être lu dans le cadre du tout début du IV<sup>e</sup> siècle, date de leur fabrication. Dans les deux scènes, Éros vole au-dessus de la scène et tient de ses deux mains une bandelette (Fig. 18) ou une ceinture (Fig. 17). Au sein de ces deux images, ces objets semblent avoir une fonction similaire, liée à la célébration victorieuse d'une union. Celle-ci ne s'inscrit pas, de manière claire, dans un contexte mythologique sur l'hydrie du peintre de Policoro (Fig. 17). Il est alors possible que l'union qui y est peinte ne soit pas celles de Pélops et d'Hippodamie, mais d'un couple d'anonymes<sup>536</sup>. Cependant, l'amphore de forme panathénaïque qui, quant à elle, figure sans aucun doute l'enlèvement d'Europe par Zeus, est réalisée par le même peintre, ce qui peut laisser penser que ces deux vases ont bel et bien, tous deux, un thème mythologique.

De plus, deux scènes lucaniennes illustrent une rencontre – ou une union ? – entre Poséidon et Amymone (Fig. 19, Fig. 25). Elles sont construites de manière similaire, mais présentent des différences notables. L'image sur le lebes gamikos (Fig. 19), le vêtement d'Amymone est un riche drapé, à la grecque, et elle semble tenir un lécythe, ou une hydrie dépeinte de manière surprenante, peut-être à cause d'un raccourci. Elle est face à un Poséidon nu et barbu, qui se penche légèrement vers elle. A leur droite, une femme enveloppée dans un himation, les cheveux pris dans un cécryphale, les regarde. Éros, représenté avec des rondeurs enfantines marquées, se tient dans le col de l'himation et place ses bras sur les épaules de l'anonyme. La scène du cratère place également Amymone face à Poséidon, cependant ce dernier est imberbe, porte une couronne de lauriers, et vient lui tenir la main (ou le bras ?). De plus, Amymone semble tenir une hydrie, et elle porte un bandeau et une tunique talaire, ceinturée à la taille, décorée d'un bandeau central. Une anonyme regarde aussi la scène, cependant, elle s'en échappe dans un mouvement de course bi-directionnelle. Sa tête est nue et elle tient une couronne, mais elle porte un vêtement similaire à celui d'Amymone, et tient également une hydrie. Éros vole en haut de la scène, entre l'anonyme et Poséidon.

---

<sup>536</sup> C'est l'hypothèse que développe H. Cassimatis (CASSIMATIS, 2014, p. 199)

Plusieurs choses peuvent être dites de ces deux vases. D'une part, le thème représenté figure au répertoire des peintres de vases attiques à figure rouge depuis la fin du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., d'abord dans une course « de séduction » entre les deux personnages, puis, dès la seconde moitié du Ve siècle av. J.-C., avec une iconographie plus calme, où les deux personnages, statiques, se tiennent face à face, souvent entourés d'un ou plusieurs satyres<sup>537</sup>. Éros peut parfois être un acteur de ces scènes, il y touchera alors bien souvent Amymone, parfois même sa poitrine nue (Fig. annexe 27). C'est sans aucun doute un Éros incarnant l'union des deux personnages, réelle ou à venir, qui est représenté.



*Fig. annexe 27 : Hydrie attique du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.*

*MET, New York, 06.1021.184*

*D'après © Beazley archives n°9393*

Une anonyme peut parfois fuir la scène dans un mouvement bi-directionnel, ou regarder la scène. Parfois ces deux anonymes figurent dans une même image. Ce changement d'iconographie pourrait, peut-être, être dû à la représentation d'un drame satyrique, joué à l'occasion d'une mise en scène de l'*Amymone* d'Eschyle par son fils Euphorion<sup>538</sup>. Le fait est que le thème est alors de moins en moins représenté par un Poséidon poursuivant une Amymone en fuite, et que c'est cette nouvelle iconographie qui est retrouvée sur les deux images lucaniennes du corpus, la seule différence étant qu'Éros n'y est pas vraiment proche d'Amymone, surtout sur l'image du lebes gamikos du groupe

<sup>537</sup> METZGER, 1951, p. 303

<sup>538</sup> NIKOLAIDOU-ARAMPATZI 2023

Via Dante, où son action et son regard se portent sur l'anonyme. L'identité de cette dernière pose alors question – et ce même dans les images attiques. A-t-on affaire à Aphrodite, comme le suppose le catalogue de Beazley, et comme pourrait l'appuyer la proximité de cette femme avec Éros, sur le lebes gamikos lucanien ? Cela n'est pas à exclure. Cependant, il ne fait pas de doute qu'entre le type de la femme qui observe calmement, et celui de la femme en fuite bi-directionnelle, il ne s'agit pas du même personnage – pourquoi, en effet, « Aphrodite » fuierait-elle à la vue d'une union, en acte ou à venir ? Au regard des deux images du corpus, l'idée que l'observatrice puisse être la déesse semble supportée, puisque sur le lebes gamikos la présente dans une grande familiarité avec un Éros enfantin, pourquoi pas, alors, dépeint comme fils d'Aphrodite. L'autre femme, en revanche, a une identité plus complexe à comprendre : s'agit-elle d'une passante, ou d'une personnification de Lerne ou de ses sources ? Sur une hydrie attique conservée à Saint-Pétersbourg, on la voit réaliser un mouvement d'*anakaleipsis* sur l'épaule de son vêtement (Fig. annexe 28), un geste de grâce et de séduction qui s'inscrit dans l'atmosphère générale de la scène. Se pourrait-il, alors, que l'on puisse voir en cette figure une seconde Amymone, représentée dans un autre temps de son mythe – la fuite du satyre, ou peut-être de Poséidon, dans une iconographie qui était celle représentée entre la fin du VIe et le milieu du Ve siècle av. J.-C. ? En effet, la céramique grecque peut avoir une temporalité aspective. Sur le cratère lucanien du campus (Fig. 25), nous n'excluons pas cette hypothèse, puisque, comme Amymone, elle tient une hydrie. Elle n'est cependant pas convaincante, puisque les deux femmes ne portent pas exactement la même parure, ni la même coiffure. Au regard de la scène initiatique masculine qui se trouve au revers de ce cratère, l'union entre Poséidon et une mortelle peut cependant prendre une autre dimension, plus symbolique. La spectatrice, qu'elle soit en fuite ou en position d'observation, pourrait ainsi être, dans les céramiques lucaniennes, une figure représentant sous les traits d'une jeune femme type, toute anonyme du monde réel. En cela, elle est adjacente aux modèles d'Initiés masculins, sur lesquels nous reviendrons dans le prochain chapitre. Éros, dans ces scènes, guide les regards de ces femmes vers la scène d'union entre Poséidon et Amymone, contrairement aux scènes attiques, où le dieu ailé a tendance à être placé entre les deux personnages principaux, de sorte à personnifier sinon leur union, alors le désir. Son rôle est différent de l'Éros grec – ce qui n'est plus à prouver depuis le travail de H. Cassimatis<sup>539</sup> – et il apparaît comme une figure qui vient diriger le regard, avant tout celui de l'anonyme, vers Amymone et Poséidon. Encourage-t-il alors les mortelles à prendre part elles aussi à une union qui les élèverait ?

---

539 CASSIMATIS, 2014

Sur les images luconiennes, on remarquera que l'approche amoureuse d'un dieu n'est plus pensée comme une poursuite ou une agression, comme c'est le cas dans la production attique du Ve siècle av. J.-C. (Fig. annexe 29), mais bien comme « une entreprise de séduction où les deux protagonistes, le mortel et le dieu, étaient consentants ». Cela peut s'expliquer dans l'optique d'une symbolique funéraire, qui représenterait la mort comme une union avec le divin, transformant le sens principal du mythe afin de lui permettre de répondre aux préoccupations eschatologiques de la céramique italiote<sup>540</sup>.



*Fig. annexe 28 : Hydrie attique du IVe siècle av. J.-C.*

*St. Petersburg,, Musée de l'Hermitage B4125*

*D'après © Beazley archives n°7018*



*Fig. annexe 29 : Cratère attique*

*Peintre d'Achille, vers 460 av. J.-C.*

*St. Petersburg,, Musée de l'Hermitage B191*

*D'après © Antichnoe nasledie v iskusstve*

*Zapadnoi Evropy. Katalog vystavki. s. 34—35*

*cat. n° 28.*

## **b. Éros, compagnon de personnages mythologiques**

Par cinq fois dans le corpus, Éros accompagne des scènes mythologiques diverses. Triplé, il intervient au sein d'un riche programme autour du mythe d'Io (Fig. 65). Les deux autres scènes de cette série semblent liées au mythe du jugement de Pâris. On retrouve en effet le mythe lui-même illustré sur un vase campanien (Fig. 107). Éros s'y présente comme le compagnon d'Aphrodite, assise sur une kliné et levant un miroir – confirmant bien l'association présente entre la déesse et cet objet dans nos images. Éros est à ses côtés représenté sous des traits enfantins, et il bande un arc. Ce

<sup>540</sup> AELLEN, 1994, p. 181

fait, rare et presque unique dans nos recherches, est intéressant, puisqu'il le place sans aucun doute comme puissance d'action du désir, subordonné à Aphrodite. C'est la manière la plus commune de penser le dieu, mais aussi la plus rare en imagerie italote. A. D. Trendall note également qu'un autre couvercle de lékanis (Fig. 129) pourrait représenter un jugement de Pâris. Nous ne suivons pas son interprétation, étant donné que ni Athéna ni Héra n'apparaît sur cette image, imprégnée autant d'une atmosphère érotique que dionysiaque. Éros y est d'ailleurs représenté d'une manière plus habituelle, comme dieu éphèbe et indépendant, intermédiaire de rituels. Le personnage au bonnet phrygien, qui tient une coiffe (mitra?) et offre une boîte au-dessus d'un pilier, pourrait être Pâris, comme le suggère A. D. Trendall, comme il pourrait ne pas l'être. Il est possible également qu'il s'agisse d'une scène de culte dionysiaque, à la signification obscure, ce pourquoi on l'avait classé plus haut dans les rituels dionysiaques indéterminés. Le fait est que, même s'il s'agissait de Pâris, il semblerait que cette scène convoquerait un autre temps du mythe que celui où il vient offrir la pomme dorée à la plus belle des déesses.

En effet, l'image d'un lécythe aryballisque lucanien pourrait représenter un autre temps du mythe du jugement de Pâris que celui du choix de la plus belle des déesses. Au centre de cette image, une femme vêtue d'une magnifique parure et de riches étoffes ornées trône, sur un siège aux pieds sculptés. L'assise est entourée de palmettes, et son architecture est surmontée de petites sphinges. Elle laisse tomber sa tête sur le côté, et touche le voile qu'elle porte dans ses cheveux pour l'écarter de son visage, figé dans une expression peinée, endeuillée, que même A. D. Trendall appelle « sorrowful ». Face à elle, une femme s'avance, et dépose de deux doigts une offrande depuis une phiale, qu'elle tient, face à un thymiatérion, à droite de la femme centrale, qui ne peut qu'être une déesse. Éros a une position intéressante, à gauche de l'image, puisqu'il pose gracieusement les pieds sur deux petits rochers, tient un bras sur sa hanche, et un autre sur son épaule. Le mouvement bi-directionnel de son corps le fait détourner le regard de la scène. S'agit-il d'une Aphrodite endeuillée, dont la peine et si grande que ni le petit dieu ni l'offrande que la femme vient lui apporter ne viennent l'en soulager ?

C'est en regardant le contexte de découverte de ce vase qu'on peut mieux le comprendre. Il vient de Paestum – bien que la cité ait ses propres ateliers de production, bien actifs vers 350-340 av. J.-C., date de création de ce vase<sup>541</sup>. Cette « cité des déesses »<sup>542</sup> laissait en effet une large place aux cultes de divinités féminines, parmi lesquelles Héra et Aphrodite. La femme du lécythe aryballisque lucanien est certainement l'une de ces deux déesses. S'il s'agit d'Aphrodite, cette

<sup>541</sup> Nous aurons l'occasion de revenir, rapidement, sur les dynamiques d'échanges entre les zones de production dans le dernier chapitre de la partie suivante de ce mémoire.

<sup>542</sup> On reprend ici l'expression utilisée dans le titre de l'exposition temporaire portant sur la ville de Paestum, exposée au musée national des Antiquités des Pays-Bas entre avril et août 2024.

image pourrait se placer dans un programme autour des Adonies, qui semblent avoir été célébrées à Paestum<sup>543</sup>. Leur finalité eschatologique ne semble, en effet, pas avoir échappé aux paestans, qui étaient friands de ce type de significations dans leurs rituels, comme en témoigne leurs images. Les sphinges ornant le trône de la déesse pourraient aller en ce sens. Cependant, il pourrait également s'agir d'Héra. Non seulement reine des dieux est celle qui porte le plus souvent le voile, elle est aussi celle qui, à Paestum, reçoit dans son temple des statuettes en terre cuite représentant une femme portant un polos et un voile, des vêtements à la grecque, et trônant sur un siège orné de sphinges sur l'assise (voir les Fig. annexe 30 et 31). La manière dont la figure féminine de ce vase et son siège ressemblent en tous points à cette iconographie, populaire sur près de deux siècles dans la coroplathie paestane, ne semble pas être un hasard.



*Fig. annexe 30 : Statuette en terre cuite du type de la déesse trônante, en provenance de l'Héraïon del Sele. Première moitié du Ve siècle av. J.-C.*

© E. Bilbao-Zubiri, 2024



*Fig. annexe 31 : Statuette en terre cuite du type de la déesse trônante, en provenance du sanctuaire urbain méridional paestan. Première moitié du Ve siècle av. J.-C.*

© E. Bilbao-Zubiri, 2024

<sup>543</sup> Dans le troisième chapitre, sous-partie b., de la seconde partie de notre mémoire de première année de Master, nous avons proposé une étude des « xylophones » de l'imagerie paestane. Nous avons alors suggéré de, plutôt, les lire comme des échelles, des signes iconiques reliés à Aphrodite *Ourania* et aux célébrations des Adonies. De par le lien des échelles avec les célébrations des Adonies dans l'iconographie attique, nous avons proposé une relecture du programme d'un des vases du corpus, connu comme étant une représentation de Danaé recevant la pluie d'or (*RVP* 3/595, Hambourg coll. Turner), mais qui, en fait, se lirait de manière bien plus cohérente et logique comme une célébration des Adonies. Il indiquerait alors que ces scènes n'étaient pas seulement connues, mais aussi célébrées à Paestum, du moins dans certains cercles.

La communication « Images en série: la coroplastie moulée comme outil de cohésion sociale dans les *poleis* italiotes » d'E. Bilbao-Zubiri à l'occasion de la Troisième Rencontre des Jeunes chercheurs sur l'Italie préromaine, qui s'est tenue à Tours en avril 2024, autour du thème « Images et Usages » a pu révéler que ces statuettes étaient principalement trouvées dans l'Héraïon paestan – bien que pas exclusivement. Elle a aussi pu expliquer que cette iconographie apparaissait dans la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., mais se maintenait, sans trop de changements, au cours de l'occupation lucanienne de Paestum, tout au long du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Est-ce, ainsi, le vase d'une personne de l'élite lucanienne vivant à Paestum, qui a effectué une commande dans, peut-être, un atelier lucanien, qu'il ou elle connaissait ? Le choix du sujet et sa représentation, très riche et ornée, laisse en effet penser que le peintre du Primato a ici peint la scène en pleine connaissance des iconographies de Paestum, tant en céramiques qu'en terre cuite.

Dans un tel contexte, Éros pourrait s'en aller après être venu annoncer à Héra la victoire d'Aphrodite dans le jugement de Pâris – et donc, par la même occasion, la défaite de la reine des dieux. Cela expliquerait aussi bien la posture et le visage endeuillés de la déesse que l'hypothèse d'une Aphrodite pleurant son défunt amant. On trouverait également du sens dans la position bi-directionnelle d'Éros, portant son regard au loin plutôt que sur la scène, peut-être par peur ou par politesse, ou sinon, pour signifier la rapidité de son passage auprès d'Héra.

Là où Éros est compagnon d'Aphrodite, il se fait réel accompagnateur, subordonné à la déesse et incarnant sa force d'action. Il pourrait aussi en être le messager.

## **6. Les scènes diverses où intervient Éros, seul**

Fait que nous n'avions pas eu l'occasion de constater dans notre travail de première année de Master sur les images d'Éros dans la production paestane, le dieu est très souvent représenté seul. Il figure alors dans des environnements et des contextes divers, mais codifiés. Ce type d'iconographie représente en effet trente-cinq vases du corpus, soit près d'un quart. Vingt-neuf d'entre eux sont campaniens, et ils représentent à eux seuls plus de trente pourcents des céramiques campaniennes de ce travail. Leur part est non-négligeable, et il va donc de soi que cette iconographie, vraisemblablement populaire, avait une signification et des enjeux qui lui étaient propres. On essaiera alors de les déchiffrer, à travers cette mise en série, bien que cela soit rendu complexe par, justement, le fait qu'Éros apparaisse en dehors de temps humains ou divin, et soit alors seul sujet d'une image.

### a. Destinataire ou héraut de rituels ?

Quatorze de ces images semblent faire inclure Éros dans un rôle clé de rituels<sup>544</sup>. Cinq d'entre elles sont lucaniennes, neuf sont campaniennes. Elles ont toutes pour point commun de représenter un Éros seul dans un cadre rituel, tenant un objet, le plus souvent une phiale, mais alors seulement sur des images campaniennes<sup>545</sup>. La présence d'autels sur cinq images (Fig. 40, Fig. 101, Fig. 110, Fig. 115) ou d'un thymiatérion sur l'une d'entre elles (Fig. 36) confirme la portée rituelle de ces scènes. Les éléments végétaux et minéraux, tenus (Fig. 24, Fig. 36, Fig. 40, Fig. 66, Fig. 88) ou dans le champ (Fig. 36, Fig. 37, Fig. 80, Fig. 87, Fig. 115), placent bel et bien Éros dans l'environnement naturel qui semble caractériser un type de rituels auquel renvoie ces scènes. Notons que l'olpe du peintre de l'homme fou (Fig. 87) fait figurer comme élément végétal une grappe de raisin, en haut de la scène, dans le chemin vers lequel Éros se dirige dans sa course, et qu'une amphore de forme panathénaïque du peintre du Primato (Fig. 36) a, en plus d'une grappe de raisin dans le champ, un décor de feuilles de vignes, sur le haut du col. Certaines des scènes de cette série placent une fenêtre dans le champ (Fig. 88, Fig. 115), pouvant alors suggérer une application de ce thème à des scènes en lien avec la mort.

Parmi ces images, on retrouve deux principales modalités de représentation : Éros est, le plus souvent, debout, et court vers un côté de l'image, où se trouve parfois l'autel. Dans la majeure partie de ces images néanmoins, aucun élément ne vient indiquer la direction ou la nature de cette course. On la comprendra donc par la mise en série, mais surtout par le regard porté sur le revers des vases : tous, quasiment, présentent un personnage semblant en communication avec l'Éros de la face principale. Alors, sur les images lucaniennes, un homme au narthex s'avance dans un environnement végétal (Fig. 40), un autre offre une couronne à un végétal (Fig. 37). Ces actions semblent convoquer la présence d'Éros. Sur les images campaniennes, une femme court pour le fuir (Fig. 88), sinon marche vers un autel, tenant une large grappe de raisin et une phiale (Fig. 115). Dans le cas où ces scènes figurent sur un vase avec une surface de décor limitée, comme l'olpe (Fig. 87), le dieu est le seul personnage du programme. Le rituel de cette image est-il suggéré par la grappe de raisin vers laquelle il s'avance, avec une bandelette ? Ce type d'image était-il assez populaire pour qu'il soit lisible des Anciens même sans la représentation de l'anonyme effectuant le rituel – qui n'est, alors, par défaut, pas le sujet principal de ces programmes : c'est Éros dans son rôle d'intermédiaire, messenger d'un rituel, qui importe le plus dans ces programmes – ou cette popularité a-t-elle justement donné lieu à la création d'images types, reprenant le modèle

<sup>544</sup> Fig. 23, Fig. 24, Fig. 37, Fig. 40, Fig. 60, Fig. 66, Fig. 80, Fig. 87, Fig. 88, Fig. 110, Fig. 111, Fig. 115

<sup>545</sup> Fig. 60, Fig. 66, Fig. 80, Fig. 110, Fig. 111

notamment pour des raisons ornementales, plus que pour des raisons symboliques ? Rien n'indique qu'Éros participe ici à un rituel lui étant destiné, du moins pas dans le cadre d'un culte qui lui est propre. Les signes dionysiaques, ainsi que la manière dont aucun revers ne semble représenter le même type de scène<sup>546</sup>. Le monde végétal a, néanmoins, une place très importante dans ces images. Éros y est peut-être, alors, l'intermédiaire d'un type de rituel lié à un autre dieu, dont l'univers se rattacherait à la végétation et au mouvement tumultueux : Dionysos ? La présence de la grappe de raisin vient renforcer cette idée. La manière dont Éros court, parfois en direction opposée à celle de la scène, pourrait également suggérer ce fait. Il pourrait en effet être représenté quittant la scène en direction d'une autre divinité, ou, plus généralement, de la sphère des Immortels, en tant que réel intermédiaire, voire messenger, entre humains et dieux. En cela, il prendrait le rôle d'héraut de rituels, allant d'un espace à un autre pour assurer la communication entre Mortels et Immortels.

Plus rarement, Éros est représenté accroupi en manipulant une phiale, souvent remplie d'œufs (Fig. 60, Fig. 66, Fig. 110, Fig. 111). Bien que le dieu soit statique, ces images semblent être une variante du même programme. Évoquant une atmosphère plus calme, elles semblent traduire, un autre rôle d'Éros au sein de rituels. Il est également possible qu'elles renvoient à un temps rituel différent des précédents, puisque, en effet, les revers de ces scènes illustrent aussi des activités plus calmes que celles présentes sur les vases où Éros court. S'y voient un visage de femme, portant un regard sur le dieu (Fig. 60) et un jeune homme enveloppé dans un himation, tenant un bâton, offrant un œuf à une stèle, sans même que sa main ne sorte de son manteau (Fig. 66). Sur les coupes (Fig. 110, Fig. 111), la partie du programme qui se trouvait face à celle où intervient Éros est perdue. Cependant, il s'y voit encore un petit oiseau (Fig. 110), et ce qui a une chance (très incertaine) d'être la queue d'un oiseau (Fig. 111). Cet animal est aussi tenu par Éros sur une image lucanienne de cette série, où Éros est cette fois-ci en course (Fig. 23). Cela pourrait appuyer l'idée que les oiseaux ont, non seulement, une place cruciale dans les rituels liés à Éros, qui pourrait être liée à leur rôle d'offrande ou de messenger.

Dans ces images, Éros semble toujours recevoir un rituel se déroulant soit hors champ, soit sur l'autre face. Il n'est pas celui qui réalise le rituel. Cela se constate, par exemple, sur un lebes gamikos du peintre de Caivano (Fig. 80). Sur ce vase, Éros est agenouillé sur un rocher, il lève un miroir face à lui, mais ne s'y regarde pas, et il manipule une phiale de manière à la placer juste en dessous d'une rangée de « boulettes »<sup>547</sup>. Ces dernières « tombent » du haut de l'image, de part et

546 Parmi ceux connus. En effet, deux d'entre eux (Fig. 23, Fig. 24) n'ont pas été décrits par Trendall, et nous n'en avons pas trouvé de photographie

547 On commentera le fait que ce décor rappelle les brochettes de fruits tenues par les personnages paestans. Leur rôle étant, selon H. Cassimatis, d'ouvrir l'image vers un « au-delà dans l'espace », à portée rituelle ou funéraire (CASSIMATIS, 2012, p. 78). On peut supposer ici que ce décor ait une fonction similaire, d'autant plus que cela semble suggéré par le contexte.

d'autre du dieu, et semblent se poser sur les pistils des fleurs d'Astéas qui encadrent la scène. Cette image répond en tous points à celle du revers, que la notice du British Museum décrit comme quasiment identique, avec pour seule différence qu'une femme, cette fois, se trouve à la place d'Éros. On ne sait malheureusement pas si elle son regard porte sur le miroir ou non. Ce détail pourrait en effet préciser le sens de cette image, d'une manière qui pourrait la placer comme la figure invoquant le dieu, et Éros comme son répondant<sup>548</sup>. Il est néanmoins clair sur cette image qu'Éros reçoit un rituel, qui, en l'occurrence, semble être réalisé par la femme au revers. La manière dont leurs deux images se superposent, d'une certaine manière, est très intéressante : il ne s'agit pas d'une identification au dieu ni d'une initiation où, à la manière des images à thèmes dionysiaques, le ou la mortel prend les traits du dieu ou de ses compagnes. En effet, rien dans cette images, ni dans aucune connue, ne suggère que le personnage féminin devienne Éros. Cette superposition vient plutôt souligner la proximité entre le dieu et les mortels qui l'invoquent, et renforcer sa position d'intermédiaire divin privilégié par les humains – surtout les femmes.

Ajoutons que, sur deux images de cette série qui diffèrent légèrement des autres – Éros avance calmement, mais ne court pas (Fig. 36), ou Éros court bien vers un autel, mais il est vêtu sur le bas du corps (Fi. 101)– le personnage au revers est la déesse Niké. Elle peut alors être suspendue, à droite d'une colonne ionique. Un oiseau – perdrix ? colombe ? – se pose sur sa main. Il fait certainement le lien avec Éros, au revers (Fig. 36). Sur un cratère campanien, la déesse vole en mouvement bi-directionnel au-dessus d'une boîte, fermée, et elle tient un œuf de chaque main (Fig. 101). Le programme de ce vase de banquet n'est pas clair, notamment par la manière dont l'image d'Éros semble se superposer avec celle du citoyen, puisqu'il est vêtu et tient un bâton. La scène mélange également fleurs d'Astéas, à connotation érotique, feuilles de vigne, et phiales vues de face.

Dans les images de cette série, Éros apparaît ainsi comme le héraut de rituels, qu'ils viennent récupérer auprès des mortels. Ces rituels semblent liés à une ou plusieurs autres divinités lorsqu'il court, contrairement à lorsqu'il manipule une phiale remplie d'œufs, accroupi. Ces dernières scènes semblent en effet placer Éros comme le récepteur plus que le messager des rites effectués par les personnages des revers.

---

548 Aucune photo du revers de ce vase n'a pu être trouvée pour illustrer ce mémoire.

## **b. Éros, sa majesté du rocher**

Sur deux scènes lucaniennes<sup>549</sup> et onze scènes campaniennes<sup>550</sup>, Éros figure, seul, trônant sur un rocher. Dans toutes ces scènes, il est assis, et il tient toujours un objet. Cette figuration semble faire office d'image type du dieu, trônant dans l'environnement qui est le sien. Elles sont évidemment à lire en lien avec l'image du revers, bien que le dieu ne vienne pas interagir avec le hors champ de manière aussi évidente que sur les images de la série précédente. Deux scènes campaniennes sont construites de manière identique, à la différence du fait qu'Éros trône sur un végétal (Fig. 84) ou sur un drapé (Fig. 89). Comme on le voit bien sur une péliké campanienne qui ajoute à ce type de scènes de nombreux éléments spatialisateurs relevant du temps rituel (Fig. 117), ces programmes semblent avoir un lien plus ou moins souligné avec un potentiel culte à Éros.

Bien que nous ne les ayons pas isolées au sein d'une série leur étant dédiée, certaines images rattachées à ce type avaient été aperçues dans nos recherches sur le corpus paestan. Elles semblaient alors toujours avoir une portée rituelle majeure, et elles étaient souvent associées à des revers présentant des scènes rituelles féminines au loutéon. Dans la production paestane, ces vases faisaient parfois intervenir, parmi les mortelles, un second Éros, alors souvent enfantin<sup>551</sup>. Une construction identique est retrouvée sur deux pélikés campaniennes du peintre de la feuille de lierre (Fig. 117, Fig. 118). Cela est d'autant plus intéressant lorsqu'on prend en compte le fait que l'image de la grande feuille de lierre surgissant d'une phiale, typique et quasiment exclusive au peintre de la feuille de lierre, est retrouvée sur des images de production paestane. Quels étaient les liens entre ce peintre et ceux des ateliers paestans, et qui est à l'origine de ce motif ? Comment s'est-il diffusé ? De plus, dans cette série, on constate une tendance campanienne à la représentation, au revers, d'une femme seule, figurant dans la même position qu'Éros – auquel cas, on renverra aux conclusions tirées dans la sous-partie précédente à propos de la manière dont ces programmes semblent indiquer une proximité entre le dieu et celles qui l'invoquent. Ces femmes peuvent avoir le corps placé en mouvement bi-directionnel (Fig. 116), ce qui montre bien le lien entre les deux faces. Deux images présentent, au revers, un jeune homme enveloppé dans un himation (Fig. 120, Fig. 121). Ce modèle peut alors être parsemé d'éléments dionysiaques : ces jeunes hommes sont-ils des Initiés bacchiques ? Dans ce cas, de quelle manière intervient Éros sur leur parcours, depuis l'autre face<sup>552</sup> ?

---

549 Fig. 41, Fig. 44

550 Fig. 61, Fig. 78, Fig. 79, Fig. 80, Fig. 116, Fig. 117, Fig. 118, Fig. 120, Fig. 121

551 A ce sujet, on renvoie aux recherches de H. Cassimatis (CASSIMATIS, 2014), qui souligne comment certains vases italiotes présentent dans un même programme une double nature d'un Éros pourtant dieu unique.

552 Nous reviendrons sur ce point dans la première partie du chapitre suivant de cette partie du mémoire

Notons cependant qu'aucun de ces types ne figure sur nos deux exemples lucaniens. L'un d'entre eux, peint sur un lécythe, n'a pas de revers (Fig. 44). La scène, figurant Éros sur le rocher jouant avec un oiseau, pourrait alors présenter le dieu en sa qualité de divinité incarnant la beauté, en lien avec la destination du support – un vase servant à contenir des huiles parfumées destinées aux soins des corps et à la séduction. L'autre scène, figurant sur un lebes gamikos (Fig. 41), place au revers une femme assise, sur aucun support, entre une fenêtre et un végétal haut. Un oiseau se pose sur sa main. Ce dernier a une taille et une livrée qui rappellent ceux du torcol fourmilier (*jynx torquilla*)<sup>553</sup>. La répétition du motif de l'oiseau sur ces scènes interroge : est-il, lui aussi, à rattacher à la beauté, ou, sert-il à communiquer, à convoquer Éros ? Ce lebes gamikos pourrait également s'inscrire dans un programme de célébration du mariage comme étape de la vie féminine dont Éros vient célébrer la victoire, en tenant ces longues palmes de roseaux, de manière équivoque à une célébration de la vie sur la mort, suggérée par la présence de la fenêtre auprès de la femme<sup>554</sup>.

### **c. Éros aurige**

Comme nous l'avions noté dans la partie précédente, Éros conduit un bige sur deux images. Il est tiré par des chevaux sur le cratère en cloche du peintre du visage blanc (Fig. 97), et par des panthères sur une hydrie du groupe de l'enfant trouvé (Fig. 96). Ces deux vases campaniens sont uniques dans notre corpus, et ne trouvent pas d'équivalent non plus dans l'étude sur le corpus paestan que nous avons menée dans le cadre du mémoire de première année de Master. Difficile, alors, de supposer leur signification, et de tirer plus d'informations d'elles, d'autant plus que leurs éléments spatialisateurs n'indiquent pas d'espace clair : le cratère en cloche ne présente que des feuilles de lierres sur le haut de l'image, tandis que l'hydrie place dans le champ des guirlandes de perles, une fenêtre, et un « bômos » cubique. Le rituel semble avoir une place dans ces images, plus particulièrement un rituel relevant d'une atmosphère dionysiaque. En effet, les feuilles de lierre du cratère (Fig. 97) comme les panthères de l'hydrie (Fig. 96) se rattachent sans doute au monde de Dionysos. De plus, une autre image du corpus présente une course de bige à portée dionysiaque : une hydrie du peintre des Danaïdes (Fig. 104) illustre en effet un bige de panthère, guidé par une ménade, sur un sol rocailleux – peut-être celui de la montagne, espace reculé de la cité où se développe le ménadisme<sup>555</sup>.

Cependant, impossible de donner plus de sens à ces images sans rentrer dans une interprétation plus incertaine de ces scènes. Le thème dionysiaque identifié, nous pouvons

<sup>553</sup> Nous ferons quelques remarques à propos des représentations de cet oiseau sur les céramiques italiotes et leur importance sémiotique dans la deuxième partie du chapitre suivant.

<sup>554</sup> C'est l'interprétation qu'en donne H. Cassimatis (CASSIMATIS, 2014, p. 151-152)

<sup>555</sup> Euripide, *Bacchantes*, v. 752

cependant les mettre en regard avec les préoccupations rituelles, et surtout eschatologiques de ces images. En effet, dans des sources iconographiques plus tardives, datant de l'époque romaine, des Amours ailés se lient avec les mondes de l'enfance, du dionysisme et de la mort. On voit dans ces images une évolution logique de la figure de l'Éros italiote, dont les latins ont emprunté certains aspects, convoqués dans des figures de petits génies ailés<sup>556</sup>. Souvent, ils seront des auriges au sein de courses de bige, et l'un peut chuter en fin de course - illustrant la mort de l'enfant, dans une représentation métaphorique d'une course vers la vie prenant fin de manière complètement abrupte. Leur fonction peut également être apotropaïque. Les images d'Éros aurige de la céramique campanienne étaient-elles connues des Romains, et ont-elles inspirées ces iconographies ? En effet, les Amours de l'iconographie romaine semblent généralement inspirés de bien des manières par la tradition vasculaire italiote des représentations d'Éros - bien que là ne soit pas l'objet de cette étude - il n'est donc pas illogique de penser que ces images d'Éros aurige auraient pu avoir une signification eschatologique similaire. Notons cependant que les Amours romains sont, généralement, de petits génies à l'apparence de bambins, contrairement à l'Éros italiote. Au contraire, ce dernier apparaît le plus souvent en l'image, au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., comme un dieu crucial du panthéon, tant Grec qu'Italique en d'Italie du Sud. Cette vision du dieu pourrait conférer à ces images une puissance rituelle et eschatologique, que celles des Amours ne connaissent pas.

#### **d. Divers**

Plusieurs images où Éros est seul sur une face sont complexes à classer, car le dieu y adopte diverses poses et divers attributs, ne trouvant bien souvent pas d'équivalent dans la série. De plus, les revers associés sortent du monde humain, ou sont absents. Bien qu'on puisse dégager le thème de certaines images, la plupart d'entre elles reste alors insaisissables.

La majeure partie des scènes de cette série fait intervenir, au revers, un seul personnage mythologique (Fig. 20), mystérieux (Fig. 99) ou rattaché à la sphère de Dionysos (Fig. 67, Fig. 93, Fig. 106).

Sur un skyphos lucanien (Fig. 20), Éros est en effet associé à la nymphe Aura, nommée par une inscription, placée sur son voile. La manière dont le vent gonfle doucement le voile d'Aura renvoie à sa qualité de déesse de la brise, vent léger qui guide les navires et les mène à bon port – la

<sup>556</sup> J'avais pu montrer cela à l'occasion d'une présentation orale non-publiée, portant sur le thème des Amours sur les sarcophages païens et paléochrétiens. À ce jour, ce thème précis ne comporte malheureusement que peu – voire pas – de bibliographie. On renverra cependant à R. TURCAN, 1966 : *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris, E. de Boccard, qui a consacré quelques parties de son ouvrage à la question de l'iconographie des génies ailés sur ces sarcophages, et y indique bien leur portée dionysiaque et eschatologique.

Titanide peut alors symboliser le « bon vent » qui rafraîchit l'île des Bienheureux<sup>557</sup>. Elle se trouve assise sur un rocher dans la mer. Éros, quant à lui, ne semble pas avoir de lien direct avec cette scène, alors qu'il avance, bâton et miroir à la main. Que font ces scènes associées, et surtout, que font-elles sur un skyphos, vase de boisson au banquet ? *A priori*, le lien n'est pas évident<sup>558</sup>. H. Cassimatis le met pourtant parfaitement en valeur en revenant sur des versions plus tardives du mythe d'Aura, qui font d'elle plus qu'une simple Titanide personnifiant la brise. Aura est en effet, pour Nonnos de Panopolis<sup>559</sup>, une chasseresse fière de sa virginité, qui raille Éros après avoir rêvé qu'il la domptait. Il participe alors, avec Artémis, à organiser le viol d'Aura par Dionysos comme cruelle punition, pour l'orgueil qu'Aura a eu en se moquant de son pouvoir. De plus, Artémis aurait voulu la transformer en rocher. Tous les éléments de ce mythe, dont les éléments sont en place dans l'imaginaire grec bien avant la version de Nonnos de Panopolis<sup>560</sup>, se rassemblent sur ce vase. Le rocher, qui vient autant symboliser le monde sauvage où Aura évolue, que la manière dont Dionysos l'a attirée et enivrée, ainsi que ce en quoi elle aurait pu être transformée. Les protagonistes, Éros et Aura, sont représentés, et Dionysos est convoqué par le vin contenu dans le skyphos qui sert de support à cette image. Il s'agit d'un réel programme jouant des « trois dimensions de l'image »<sup>561</sup>. De plus, sur cette image, « Éros ne se contente pas d'apparaître il propose une vision » par la « puissance évocatrice du miroir », qui vient ici révéler à Aura son sort, non pas sa beauté<sup>562</sup>.

Parmi les scènes au revers dionysiaque, deux d'entre elles font intervenir des ménades, que l'on reconnaît par le port du thyrsos (Fig. 67, Fig. 106). Celle du lebes gamikos du groupe de la tête au pilos (Fig. 67) n'est pas visible sur les photographies du vase, mais A. D. Trendall la décrit comme étant « drapée ». Porte-t-elle un vêtement de type chiton, ou est-elle enveloppée dans un himation ? Cela changerait en effet beaucoup le sens de l'image. Dans un mouvement de bond ou de danse, Éros avance vers la gauche de l'image. Cette position pourrait l'inscrire dans une atmosphère dionysiaque<sup>563</sup>. Sur un skyphos en provenance d'Avella, on peut voir que la ménade en chiton avance auprès d'un oiseau (pigeon ramier ?) en vol, avec, à la main, une ceinture. L'animal semble ici agir dans son rôle d'intercesseur dionysiaque<sup>564</sup>. Penché en avant, un pied sur un

---

557 AELLEN, 1994, p. 107

558 AELLEN, 1994, p. 107-108, par exemple, ne commente que la face où figure Aura, dans laquelle il voit une personnification de la brise qui se place hors de tout temps mythologique. Il note que cette conclusion est surprenante, du fait que les « personnifications » qu'il identifie semblent, le reste du temps, toujours liées à un contexte mythologique.

559 Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, 48, 217-978

560 CASSIMATIS, 2014, p. 201

561 JACQUET-RIMASSA, 2022. À savoir, le support, le programme iconographique, et la réception de l'objet par son utilisation.

562 CASSIMATIS, 2014, p. 202

563 Voir dans la sous partie a. de la première partie de ce chapitre la discussion sur le rapprochement entre le bond et la danse de la *sikinnis*, et la renaissance.

564 F. LANGLADE, dans un article à paraître, montre en effet à quel point l'oiseau est un animal occupant une place privilégiée dans le bestiaire dionysiaque, en tant qu'intercesseur.

« rocher » en pointillés, Éros lève un bras et place sa main de manière à inviter l'oiseau à s'y poser, ou, comme si l'oiseau venait de s'en envoler. Il s'agit là d'une scène à portée rituelle et dionysiaque, dans laquelle Éros s'inscrit une fois de plus comme acteur principal, avec l'oiseau pour messager. Enfin, sur un cratère du groupe des cheveux noirs, Éros est accroupi sur une ligne de pointillés, et tend une main en avant, vers le revers, où une panthère avance. Cet animal sauvage est symboliquement associé à Dionysos, qui peut, dans certains thiasos, s'en servir comme de monture.

Le lebes gamikos figurant un « personnage mystérieux » est surprenant. Il n'associe pas Éros à un personnage ou un contexte dionysiaque, puisque aucun décor ne figure autour du dieu, et que le revers représente un buste de femme parée, mais il fait d'Éros lui-même un personnage dionysiaque : le dieu ailé avance, thyrses à la main. Le thyrsos est un « attribut de Dionysos, mais il est aussi une marque d'appartenance dionysiaque qui permet aux proches du dieu de se reconnaître pour s'associer dans une même communauté »<sup>565</sup>. Que le dieu le manipule est, ainsi, un indice crucial quant à l'importance d'Éros dans les cultes bachiques<sup>566</sup>. Le revers n'est pas bien plus clair, non plus : s'agit-il d'une femme mortelle, auquel cas, est-elle une mariée, une Initiée, ou les deux à la fois ? Ou, s'agit-il d'Aphrodite ? Une association entre Aphrodite et un Éros dionysiaque, visiblement indépendant d'elle – d'autant plus qu'il n'est ici pas un enfant – serait en effet très intéressant, renforçant le rôle d'intermédiaire et d'unificateur des espaces d'Aphrodite et de Dionysos.

Enfin, deux hydries et un lécythe aryballisque présentent Éros sur une face, et une anse sur l'autre. Cet Éros seul est, ainsi, le seul élément figuré de leur programme décoratif. Sur la panse du lécythe aryballisque, on le retrouve en train de marcher vers la droite, en mouvement bi-directionnel alors qu'il appuie son bras sur un pilier drapé, et regarde vers la gauche (Fig. 68). Sans plus de détail, impossible de deviner l'espace auquel renvoie cet élément – la maisonnée, l'espace de culte, ou l'espace funéraire ? Les deux hydries, du peintre des hydries de Naples, présentent Éros paré, debout et penché en avant, un pied sur un végétal stylisés, entre deux larges fleurs d'Astéas (Fig. 94, Fig. 95). Les attributs et la position d'Éros sont cependant différents : sur une image, son dos et il tient un tympanon (Fig. 94), sur l'autre, il est vraiment penché en avant, il tient une bandelette en rehaut blanc, et lève une main dans laquelle semble être posé un oiseau en rehaut blanc, dont la peinture est très abîmée (Fig. 95). La première image s'inscrit ainsi dans un registre dionysiaque, tandis que le contexte de la seconde se rattache à des unités iconiques aux sens multiples. Comme nous l'avons vu, la bandelette renvoie à un temps rituel ; l'oiseau se rattache

---

<sup>565</sup> JACQUET-RIMASSA, 1998, p. 29

<sup>566</sup> Nous reviendrons sur ce point dans la suite de ce travail.

aussi bien à la beauté et à l'érotisme qu'au monde naturel et sauvage, et il peut être aussi bien un cadeau dans la séduction qu'un intermédiaire de Dionysos.

\*\*\*

En somme, les types de scènes où Éros intervient en imagerie lucanienne et campanienne peuvent se répartir en six grandes catégories – scènes de séduction, scènes rituelles, scènes de rencontre, scènes dionysiaques, scènes mythologiques, et, scènes où Éros est seul – dans lesquelles nous avons identifié des sous-types généraux, et évalué leur popularité dans le corpus (Fig. annexe 32). En Lucanie comme en Campanie, les productions vasculaires apprécient placer Éros dans un champ rituel. Les deux zones le convoquent moins souvent au sein d'images mythologiques – ce qui s'explique par le fait que ces images sont tout simplement moins fréquentes en Italie du Sud, qu'Éros y intervienne ou non (Fig. annexe 33 et 34). Au sein des sous-types de scènes, les disparités sont plus notables. Par exemple, les poursuites sont rares en Campanie, alors qu'elles représentent 11 scènes du corpus lucanien. À l'inverse, les scènes où Éros intervient comme un intermédiaire de la séduction civique humaine sont presque absentes du corpus lucanien.

Cette étude montre bien que les images dans lesquelles Éros évolue appartiennent à des types diversifiés. Elles l'éloignent du simple rôle de dieu du désir et de l'union, mais qui ne l'en séparent pas pour autant. On observe que les scènes rituelles forment la majorité du corpus lucanien, et que les scènes où Éros est représenté seul sur une face du vase forment la majorité du corpus campanien (Fig. annexe 33 et 35). Cependant, par l'étude des sous-catégories dans les types de scènes rituelles, il est clair que ces images sont, dans une grande majorité des cas, également rituelles : Éros, au lieu de prendre part à un rituel au milieu de mortels, agit seulement depuis un espace isolé, qui vise soit à le mettre en valeur, soit à symboliser un espace divin ou intermédiaire.

\*\*\*

TYPE DE SCENE		NOMBRE D'IMAGES	
Scènes de séduction	Poursuites	8	13
	Séductions civiques	5	
Scènes rituelles	Les femmes et Eros	16	40
	Thème funéraire	12	
	Indéterminé	12	
Scènes de rencontre	Avec les humains	8	16
	Au loutéron	8	
Scènes dionysiaques	Le symposion	3	15
	Fêtes et spectacles	3	
	Les initiations	5	
	Indéterminé	4	
Scènes mythologiques	Amours mythologiques	8	12
	Eros accompagnateur	4	
Eros "seul"	Destinataire ou héraut de rituels	14	37
	Au rocher	13	
	Aurige	2	
	Divers	8	

*Fig. annexe 32 : Tableau récapitulatif des types et sous-types de scènes identifiés dans le corpus.*

TYPE DE SCENE		TOTAL CAMPANIE	
Scènes de séduction	Poursuites	3	7
	Séductions civiques	4	
Scènes rituelles	Les femmes et Eros	9	24
	Thème funéraire	6	
	Indéterminé	9	
Scènes de rencontre	Avec les humains	4	11
	Au loutéron	7	
Scènes dionysiaques	Le symposion	3	13
	Fêtes et spectacles	2	
	Les initiations	4	
	Indéterminé	4	
Scènes mythologiques	Amours mythologiques	4	7
	Eros accompagnateur	3	
Eros "seul"	Destinataire ou héraut de rituels	9	29
	Au rocher	11	
	Aurige	2	
	Divers	7	

*Fig. annexe 33 : Tableau récapitulatif des types et sous-types de scènes identifiés dans le corpus campanien.*

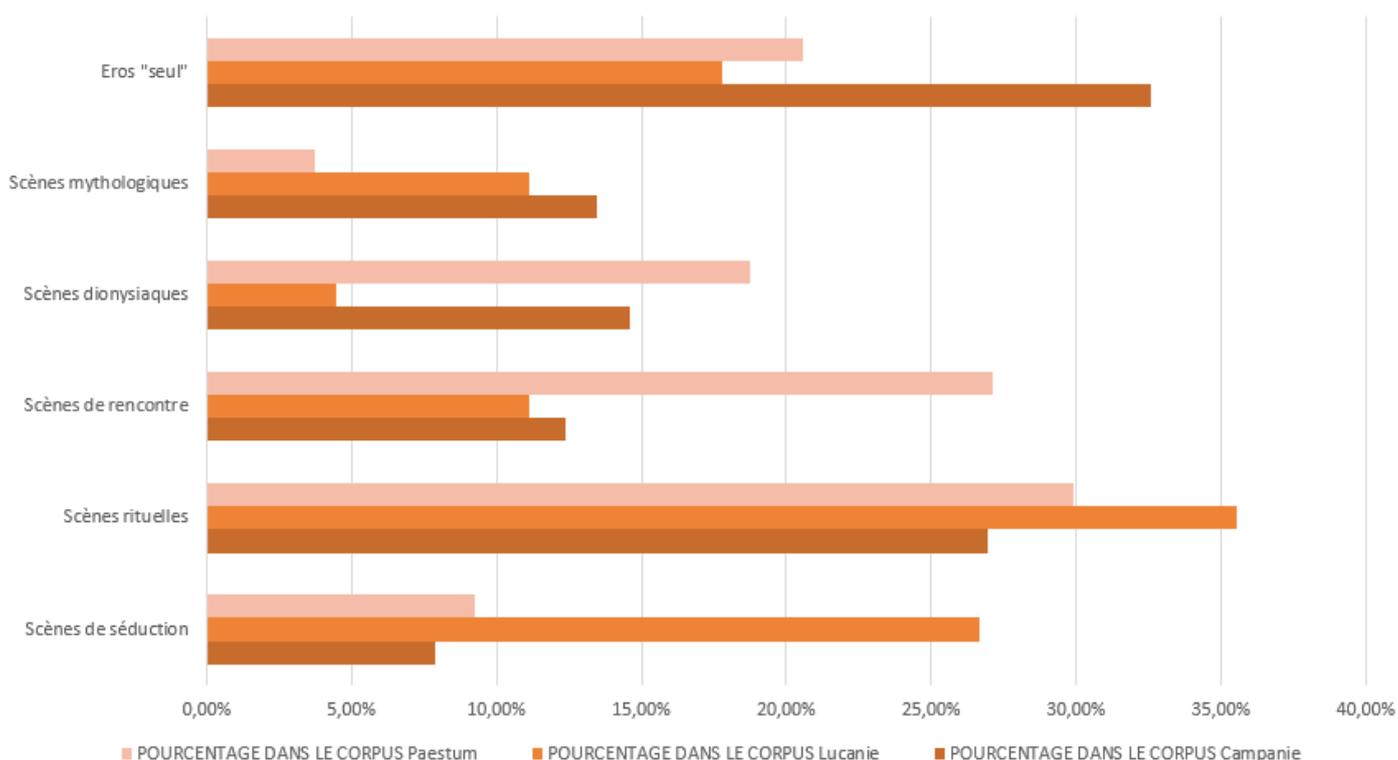
TYPE DE SCENE		TOTAL LUCANIE	
Scènes de séduction	Poursuites	11	12
	Séductions civiques	1	
Scènes rituelles	Les femmes et Eros	7	16
	Thème funéraire	6	
	Indéterminé	3	
Scènes de rencontre	Avec les humains	4	5
	Au loutéron	1	
Scènes dionysiaques	Fêtes et spectacles	1	2
	Les initiations	1	
Scènes mythologiques	Amours mythologiques	4	5
	Eros accompagnateur	1	
Eros "seul"	Destinataire ou héraut de rituels	5	8
	Au rocher	2	
	Divers	1	

*Fig. annexe 34 : Tableau récapitulatif des types et sous-types de scènes identifiés dans le corpus lucanien.*

TYPE DE SCENE	POURCENTAGE DANS LE CORPUS		
	Campanie	Lucanie	Paestum
Scènes de séduction	7.87 %	<b>13.33 %</b>	9.26 %
Scènes rituelles	26.97 %	<b>35.56 %</b>	29.91 %
Scènes de rencontre	12.36 %	11.11 %	<b>27.1 %</b>
Scènes dionysiaques	14.61 %	4.44 %	<b>18.76 %</b>
Scènes mythologiques	<b>13.48 %</b>	11.11 %	3.74 %
Eros "seul"	<b>32.58 %</b>	17.78 %	20.56 %

*Fig. annexe 35 : Tableau comparatif de l'importance de chaque type de scène au sein de chaque centre de production étudié, réalisé à partir de nos relevés.*

### Répartition des types de scènes où Éros intervient, par zone de production



*Fig. annexe 33 : Graphique comparatif mettant en valeur les différences et les similarités de la part de chaque type de scène entre les corpus de chaque centre de production étudié.*

En mettant en regard les résultats des catégorisations par série des interventions d'Éros en production lucanienne, campanienne, mais également paestane, à partir des résultats de notre travail de première année de Master<sup>567</sup>, il est possible de remarquer des tendances considérables (Fig. annexe 36) : Éros intervient au sein de séductions bien plus souvent en Lucanie que dans les autres productions – ce qui s'explique par l'influence des modèles d'ateliers grecs, aux débuts de la production lucanienne, comme on l'a vu dans la sous partie sur les « poursuite » – mais bien moins souvent dans un milieu dionysiaque qu'ailleurs. C'est à Paestum que le dieu s'associe le plus souvent à l'environnement de Dionysos et de ses compagnons, bien qu'une même tendance s'observe aussi dans la production campanienne : quel est le centre de production qui popularise ces images<sup>568</sup> ? On pourra également remarquer à qu'Éros s'associe beaucoup plus à des thèmes mythologiques en Lucanie et en Campanie qu'à Paestum, où nous avons d'ailleurs vu que, parmi le peu d'images mythologiques de notre corpus, la plupart d'entre elles renvoyaient en fait à des initiations ou des Apothéoses mythologiques, reflétant alors des préoccupations profondément rituelles. Quant aux scènes faisant intervenir Jason, Médée et les argonautes qu'on avait trouvées à Paestum, aucune renvoyant à ce thème n'a été aperçue cette année. On note néanmoins que les temps mythologiques associés à Éros et représentés sur la céramique lucanienne et la céramique campanienne sont également différents : des préférences et des visions locales sont bel et bien visibles.

---

567 Notons cependant que nous avons recompté et reclassé les données du corpus paestan de manière à ce que les séries thématiques soient moins poreuses que celles que nous avons données l'an dernier, sans pour autant les rendre hermétiques. Un tel procédé ne saurait pas prendre en compte les nuances de l'iconographie italiote, ni les siècles qui nous en séparent, et rendent leur lecture complexe, même après une mise en série. De plus, il nous serait impossible d'ignorer la portée rituelle de certaines scènes qui relèvent pourtant sans aucun doute du thème de la rencontre, surtout dans le corpus paestan.

568 Impossible pour nous de répondre à cette question à ce jour, étant donné que nous n'avons pas encore étudié le corpus Apulien, qui est le plus riche de la zone.

## Chapitre 2 : Éros, son entourage

Éros est, en Italie du Sud, un intermédiaire. De fait, il est un dieu qui est pensé au sein d'un entourage, sans lequel il lui serait impossible d'unir, donc agir. Même lorsqu'il est représenté seul, il se place au sein d'un environnement rituel qui suppose un dédicant ou un destinataire, souvent présent au revers de l'image. Ainsi, ce chapitre a pour objectif d'identifier les principaux acteurs des scènes où Éros intervient, afin de mieux comprendre les contextes d'actions et les natures du dieu ailé, dans les productions céramiques d'ateliers campanien et lucanien.

### 1/ Un vase, deux faces : Éros, les groupes de jeunes hommes

Ce travail se préoccupe d'un objet d'étude : les céramiques de productions campanienne et lucanienne, et, plus largement, italiotes. Ce sont des objets utilitaires, avant tout, et leur valeur décorative intervient seulement dans un second temps<sup>569</sup>. Leur image « doit être pensée comme l'élément d'un tout permettant d'appréhender et de comprendre le fonctionnement mental des anciens Grecs »<sup>570</sup>. En effet, il n'est pas pensable de n'étudier « que le vase, ou que l'image », le chercheur se devant toujours « de les associer dans un dialogue qui induit la réception du vase et son décor dans la société qui les produit »<sup>571</sup>. L'étude des céramiques n'est possible qu'à travers la prise en compte des trois dimensions de l'image<sup>572</sup>. Une telle approche est nécessaire pour pouvoir étudier la céramique dans un contexte anthropologique<sup>573</sup>. Ainsi, nous proposons dans cette partie de faire tourner nos vases afin d'en observer les revers, afin de mieux comprendre les programmes dans lesquels figure Éros, et surtout, les contextes d'utilisations des vases en question.

De fait, il a été possible de rassembler trente-cinq des vases du corpus de ce mémoire, présentant tous ce que nous appellerons une « scène initiatique » au revers<sup>574</sup>. Cela représente près de 40 % des céramiques lucaniennes de cette étude et près de 14 % de celles produites dans les ateliers campaniens. Est définie de la sorte toute image qui illustre seulement un échange solennel entre au moins deux personnages statiques, masculins. Elles se répètent énormément sur les

569 JACQUET-RIMASSA, 2022, p. 1

570 *Ibid.*, p. 11

571 *Ibid.* p. 2

572 « À savoir la prise en compte du support, surface plane qui reçoit un décor, d'autre part l'image, son lexique iconique et ses syntaxes visuelles, et enfin le dialogue, voire les dialogues qui en émanent. » *Ibid.*, p. 3

573 *Ibid.*, p. 12

574 Fig. 1, Fig. 3, Fig. 4, Fig. 5, Fig. 6, Fig. 8, Fig. 9, Fig. 10, Fig. 11, Fig. 12, Fig. 13, Fig. 15, Fig. 18, Fig. 22, Fig. 25, Fig. 29, Fig. 30, Fig. 46, Fig. 47, Fig. 49, Fig. 64, Fig. 70, Fig. 71, Fig. 81, Fig. 85, Fig. 86, Fig. 97

« revers »<sup>575</sup> de céramiques italiotes, et A. D. Trendall a pu, dans ses travaux, catégoriser par types les personnages qui y apparaissent, selon leur costume, leurs parures, et leurs caractéristiques physiques. Cependant, bien que l'aspect répétitif de ce type de scène suggère sans aucun doute une qualité de modèle décoratif populaire, partagé par de nombreux ateliers, ces images méritent tout de même qu'on leur accorde de l'attention, car elles présentent des enjeux iconographiques considérables. En effet, l'étude des bustes féminins se révèle riche, et permet de comprendre ce motif au-delà de sa portée décorative<sup>576</sup> : pendant décoratif féminin aux scènes initiatiques, masculines, on imagine aisément qu'une étude plus poussée de ce thème pourrait également donner lieu à de riches conclusions. Il est vrai que, malgré le fait que ces scènes initiatiques soient souvent construites sur un même modèle, aucune d'entre elles n'est parfaitement identique pour autant, et les différences plus ou moins importantes entre chacune de ces scènes révèle des sens différents. Cette idée a été élaborée et mise en valeur par P. Jacquet-Rimassa à l'occasion d'une communication scientifique intitulée « Cherchez le citoyen... ce héros », donnée à l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès au cours du séminaire du CRATA de 2023, sur le thème « Représentations et Sociétés ». Elle avait notamment pu remarquer que le bâton, signe visuel de l'appartenance à la communauté civique, était un signe clé de ces images, dont le sens s'expliquait par son placement : en le tenant vers un personnage, un autre l'invite à rejoindre la citoyenneté. L'habillement, ou plutôt le dés-habillement, renvoie également à un passage d'un statut à un autre. Ces signes traduisent une représentation de la temporalité dans la citoyenneté : un personnage de ces images n'est pas encore citoyen, et il s'apprête à le devenir. Ces types des rencontres initiatiques ont-ils le même sens en Italie du Sud ?

Au sein des deux productions, les programmes peuvent lier un changement d'état féminin sur un côté, où Éros intervient, à un changement d'état masculin, comme par exemple sur un *lebes gamikos* du peintre de Parrish (Fig. 64) où la femme sort de son statut mortel par la manière dont elle vole sur le dos d'un cygne, ce qui la rapproche d'Aphrodite comme de la mort, le cygne étant un animal à porté funéraire en imagerie italiote<sup>577</sup>. Au dos, deux jeunes hommes dénudés et porteurs d'un bâton entourent un personnage (masculin ? féminin ?) enveloppé dans son himation : entre-t-il vers l'espace de la citoyenneté, et la femme dans le mariage ? L'espace extérieur convoqué par la présence du rocher sur lequel est assis le jeune homme de droite pourrait permettre une autre

---

575 Cette terme est utilisé de manière complémentaire avec celui de « face principale » afin de mieux distinguer la face où Éros apparaît, principale pour cette étude donc, de celle où il est absent. Il n'est justement pas question de sous entendre que les revers sont secondaires.

576 C'est ce qu'ont montré les recherches de E. Valesca-Bignoumba au sein du projet de recherche *AcuTe*, présentée à l'occasion de la Troisième Journée d'Études des Jeunes Chercheurs sur l'Italie Pré-romaine (2024).

577 CASSIMATIS, 2012, p. 76

lecture, puisqu'il sort en effet la scène du cadre de la cité, peut-être funéraire, comme sur la face où intervient Éros.

Dans le cas de la production lucanienne, on imagine que, au moins au début de la production, le sens de ces scènes est partagé avec celui qu'elles avaient en Grèce continentale, de même qu'on a pu observer que le rôle d'Éros dans le début de la production lucanienne renvoie à celui qu'il avait sur la production Attique contemporaine – un poursuivant par sa qualité de dieu du désir. Alors, on constate que les scènes initiatiques masculines ont pour acteur des personnages enveloppés dans leur himation, face à des personnages dénudés, détenteurs d'un bâton. Le moins vêtu est ainsi le plus jeune, en phase de rejoindre le statut de citoyen partagé par ceux qui l'entourent. On voit un bel exemple de ce type d'image sur des cratères en cloche du peintre de Pisticci (Fig. 4, Fig. 6) ou du peintre d'Amykos (Fig. 9, Fig. 10), mais également sur des cratères campaniens, en particulier dans les débuts de cette production (Fig. 46, Fig. 47, Fig. 49). Le fait que ces images figurent sur des cratères est parlant : il s'agit du vase central du symposion, dans lequel le vin était mélangé à l'eau afin de devenir une boisson civique et civilisatrice. Le banqueteur y contemple alors sa propre image, passée ou à venir, et elle se revêt d'un sens identitaire et civilisateur appuyé par le vase qui en porte l'illustration. Des variations apparaissent cependant, puisque des images où tous les hommes sont des éphèbes à la palestra, espace convoqué par les strigiles qu'ils tiennent tous (Fig. 18). Cela figure au revers d'une représentation de l'enlèvement d'Europe : le programme entier a ainsi une portée érotique, et cet échange entre jeunes hommes a pour but principal d'être vu, apprécié et convoité par les banqueteurs. Se conjuguent ainsi l'ivresse du vin à l'ivresse du désir, auquel se rattache, ici, Éros.

Les images initiatiques campaniennes sont généralement plus diverses que les images lucaniennes. Elles s'éloignent parfois du modèle usuel, en appliquant l'appliquant à des rencontres entre un ou plusieurs hommes et une ou plusieurs femmes (Fig. 51, Fig. 55, Fig. 124), sans pour autant que l'image ne semble avoir une portée érotique. Est-ce là une interaction suggérant un statut sociétal de la femme différent de celui de la femme grecque, sous une influence italique ? Ou, l'image s'applique-t-elle à un autre champ initiatique, non pas sociétal, mais religieux, en lien avec les cultes à mystères, bien ancrés en Italie du Sud ? Le Pythagorisme était en effet bien ancré en Italie du Sud, en particulier dans la Tarente d'Archytas, mais, en Campanie, le dionysisme avait une importance encore plus grande<sup>578</sup>. Ces images pourraient en effet renvoyer à des initiations bachiques plus que civiques, comme le montre l'exemple d'un cratère en cloche du peintre d'Ixion

---

578 DEWAILLY, 1983, p. 278

figurant l'enlèvement d'Orithye par Borée, qui présente, au revers, une scène initiatique entre trois jeunes hommes (Fig. 86). Deux d'entre eux sont parés ont des traits de satyre (oreilles chevalines, nez épaté), et ils réalisent un échange rituel à gauche d'une colonne, l'un dévêtu, l'autre enveloppé dans son himation. À droite de la colonne, un jeune homme humain leur tend une phiale. Les fenêtres du champ inscrivent sans aucun doute l'image dans une sphère funéraire, ainsi, en lien avec les cultes initiatiques bachiques italiotes, dans lesquels la mort est un passage d'un état à un autre – dionysiaque – et non une fin en soi. La portée rituelle de ces images est supportée par le fait que, certains des revers de scènes où Éros est héraut d'un rituel<sup>579</sup>, un jeune homme seul enveloppé dans son himation, dans une attitude et/ou un costume identique à celui des scènes initiatiques : ce modèle s'applique ainsi à des scènes rituelles en Campanie, ce qui implique que certaines des scènes initiatiques à proprement parler sont elles aussi liées à un rituel d'ordre culturel, plus qu'à un rituel d'ordre sociétal. En effet, la religiosité des Italiques est différente de celles de Grecs, et ne semble pas relever de phénomènes communautaires à grandes échelles, puisque « aucune figure divine à qui l'ensemble de la communauté se serait identifiée, et à laquelle on aurait donc attribué le droit de posséder une « maison » – un *naos* –, aussi reconnaissable que prestigieuse, n'émerge particulièrement », et la religion se lie avant tout à des espaces domestiques et résidentiels : bien que certainement importante, elle ne semble pas être un marque identitaire et politique, contrairement à celle des Grecs et de leurs colonies en Italie du Sud<sup>580</sup>. Ces scènes rituelles pourraient ainsi, selon le niveau d'hellénisation de leur peintre, avoir une portée identitaire bien moins importante qu'en Grèce, et renvoyer avant tout à un rituel initiatique d'ordre culturel, peut-être d'ordre dionysiaque et funéraire.

Malgré leur importante valeur symbolique, ces scènes ne font jamais intervenir directement Éros, ni une autre divinité. Elles s'inscrivent donc au cœur de rituels purement humains, dont le but ne semble pas être de rentrer en contact avec la sphère divine, mais de changer d'état. Éros n'est néanmoins pas absent de ces images, puisqu'il figure sur le revers de tous les programmes de ce corpus : d'une manière ou d'une autre, les scènes où il intervient se lient dans la majorité des cas dans un programme à portée initiatique. Que cela soit par la communication d'un mortel avec Éros, son enlèvement par un immortel, ou quelque scène dionysiaque, les programmes renvoient en effet à un changement d'état, sociétal ou religieux.

---

579 Chapitre précédent, partie 6 sous partie b.

580 BOTTINI, 2017

## 2/ Les êtres ailés : dynamiques d'une « famille » iconographique au sein des vases du corpus

### a. Éros et Niké : victoires en image ?

Éros et Niké sont des puissances divines dont le nom est identique au substantif indiquant leur champ d'action principal – désir et victoire. Ils sont également, tout deux des personnages ailés de l'imaginaire grec, ainsi que des dieux porteurs de victoire<sup>581</sup>. Que Niké agisse en cette qualité ne surprendra aucunement, puisqu'il s'agit de son rôle principal, cependant, Éros Nikephoros, lui, est un concept plus inédit, bien qu'il soit présent dans le monde grec au moins à la fin du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.. En effet, *nikêphoros* est une épithète qui est donnée au dieu sur une plaque en marbre inscrite, offerte dans le Sarapeion A de la cité de Délos entre 225 et 175 av. J.-C, et produite localement<sup>582</sup>. Pourquoi Éros, qui ne semble pas être directement en lien avec les batailles, mais bien avec l'amour, est-il pensé comme « porteur de victoire » ? Il est vrai que le dieu ailé, parfois pensé comme un enfant capricieux, n'est pas étranger à la violence. Il est ainsi qualifié, par Hésiode, de lysimèlès, « briseur de membres »<sup>583</sup>. La violence d'Éros dans les thèmes amoureux est également bien perçue en imagerie, comme nous l'avons relevé avec le thème des poursuites amoureuses. Éros y est en effet toujours celui qui poursuit les jeunes femmes et les poussent à la fuite. Ce dieu n'est donc pas un intervenant dans les batailles au même titre que Niké, mais il n'est pas pour autant étranger au champ de la violence, loin de là, d'où l'appellation de *nikêphoros*. Si Éros apporte la victoire, c'est bien sûr dans la conquête amoureuse, alors que Niké l'apporte principalement sur le champ de bataille.

Cependant, dans le chapitre précédent, nous avons bien constaté à quel point Éros s'associe, avant tout, à des rituels en Italie du Sud, plus qu'à la séduction. Au fur et à mesure que la céramique italiote se détache des modèles d'ateliers grecs, Éros sort en effet du domaine de la séduction à proprement parler. Pour autant, sa qualité de *nikephoros* continue d'être présente sur les images italiotes, alors qu'il apporte couronnes et consécration dans des cérémonies initiatiques : il apporte la victoire dans un parcours d'initiation ponctué d'épreuves et d'expériences fortes. Cette épithète peut ainsi se lire dans plusieurs contextes d'intervention du dieu.

Au sein du corpus, Éros est associé quatre fois à Niké sur le programme décoratif d'un même vase (Fig. 36, Fig. 38, Fig. 101, Fig. 107). Chaque dieu occupe alors une face différente, à

581 RICIS, 202/0123

582 *Ibid.*

583 Hésiode, *Théogonie*, v. 121

part pour un programme de jugement de Pâris, où Niké interagit avec Héra (Fig. 107). Cela est surprenant, étant donné que la déesse n'est pas celle que Pâris désigne comme étant la plus belle. La couronne qu'elle tend à l'épouse de Zeus vient-elle appuyer son statut de déesse royale plus que lui conférer la victoire ? Aussi, on pourrait poser la question du rôle d'Éros, archer, sur cette image : est-ce son action qui est décisive pour la victoire d'Aphrodite, presque volée à Héra qui s'apprêtait à la recevoir ? Dans les autres images, on se demande si Éros figure comme porteur de victoire, lui aussi, mais alors toujours dans un autre champ que celui touché par Niké, étant donné que les objets qu'ils manipulent sont différents. Ou, est-il un intermédiaire, venant depuis le monde humain chercher Niké dans l'espace divin ? Il est complexe de trancher, mais il semble que deux des images de cette série se rattachent à cette dernière hypothèse (Fig. 36, Fig. 101). En effet, soit Niké interagit avec un oiseau, animal lié à Aphrodite et à Éros (Fig. 36), soit les deux dieux s'affairent chacun sur une face du vase autour d'un autel (Fig. 101), peut-être, alors, le même, mais dans un temps ou un espace rituel différent. Ces iconographies semblent suggérer une communication entre les deux dieux, autour d'espaces mortels et divins.

Un cratère campanien du peintre de Frignano forme un cas très particulier, puisque Éros y est vêtu (Fig. 101). Cette surprenante exception pourrait souligner la nature à part d'un Éros lié à la victoire, tout comme cela pourrait suggérer qu'il s'agisse d'un autre génie ailé – on serait alors bien dans l'embarras pour l'identifier, d'autant plus qu'il pourrait ne pas être grec. Sur un cratère lucanien (Fig. 38), on remarque une dynamique parlante dans l'association des deux divinités ailées à des contextes différents : Niké intervient auprès d'Héraclès, personnifiant sa victoire à venir sur le centaure Nessos, alors qu'Éros joue autour d'un satyre et d'un jeune homme allongé comme un banqueteur, sur le modèle dionysiaque. Ici, Éros s'associe à une scène mêlant sphère citoyenne et sphère dionysiaque, et ne prend pas part à une activité qui le placerait comme *nikephoros*. Au contraire, plus qu'apporter une victoire, il semble, par le biais du jeu, s'associer autant à l'univers ludique qu'à l'univers du hasard. On pourrait lire dans ce programme l'éloge d'une élite grecque en Lucanie, à travers la mise en valeur de ses activités privilégiées : le théâtre, le banquet, mais aussi le combat. Héraclès peut en effet être perçu comme un modèle pour les anciens Grecs, en tant que figure civilisatrice, parfois imparfaite, mais accédant néanmoins à une Apothéose par ses exploits. Son combat avec Nessos peut alors, sur ce vase, avoir une double lecture, tant comme représentation scénique, qu'en tant que modèle idéalisé du combat du citoyen contre les Barbares. De même, le jeune banqueteur vient se confondre avec Dionysos dans ce programme : le citoyen voit son statut s'élever alors qu'il assiste à des représentations théâtrales, et qu'il participe à des banquets. Cette iconographie est d'autant plus intéressante qu'elle se place sur une nestoris, une typologie italique de vase pouvant être exposés lors de banquets : chaque invité peut se voir en ce

personnage, citoyen au repos, ainsi qu'en Héraclès, citoyen au combat. Cependant, la forme italique de ce vase interroge : est-ce là un objet commandé par un non-grec, cherchant à se rattacher à cette culture ?

Ainsi, par son association avec Niké sur le programme de certains vases, Éros pourrait apparaître comme *nikephoros*, dans un champ complémentaire à celui couvert par la déesse. Il peut également être un intermédiaire interagissant avec Niké, ou un dieu à part entière convoquant un temps citoyen ludique, complémentaire à celui de la victoire guerrière. Il serait intéressant de regarder dans quels contextes Niké apparaît détachée d'Éros, afin de regarder dans quelle mesure ils diffèrent des champs d'action du dieu, pour mieux comprendre ce qui fait qu'un peintre italiote choisissait de représenter un dieu ailé plutôt qu'un autre – y-a-t'il une problématique genrée, où Éros apparaît plus auprès de femmes et Niké plus auprès d'hommes, ou l'inverse ?

### **b. Un séjour ornithologique en céramique italote : à la recherche du torcol fourmilier**

Le relevé des unités iconiques réalisé dans la première partie de ce travail a permis de constater que, parmi les personnages ailés, ce sont les oiseaux qui sont le plus souvent présents aux côtés d'Éros, sans concours. Ces animaux, à la portée tant érotique qu'augurale, interviennent la plupart du temps en imagerie comme intercesseurs<sup>584</sup>. L'espèce la plus représentée est la « colombe », oiseau domestique lié à la sphère d'Aphrodite<sup>585</sup>. Le dieu entretient une familiarité notoire avec les oiseaux, qui se posent sur lui, ou qu'il poursuit, sans pour autant que l'oiseau ne s'envole pour le fuir (Fig. 128).

Les oiseaux de la céramique grecque et italote peuvent être représentés dans une réelle volonté de naturalisme, au point où l'on arrive à reconnaître certaines des espèces représentées. Lorsqu'elle est reconnue, l'espèce peut alors aider à comprendre le sens du programme iconographique. Par exemple lécythe lucanien du peintre de Primato semble figurer un rossignol philomèle (*luscinia megarhynchos*) (Fig. 44). L'identification de cette espèce, bien qu'elle ne puisse être certaine, permettrait d'appuyer un programme visant à présenter Éros comme un dieu maître de la beauté, mais également de le rapprocher symboliquement de l'environnement de la prairie, dans lequel cet oiseau au beau chant évolue. Ainsi, on voit que, lorsqu'il est possible d'identifier l'espèce à laquelle appartient un oiseau représenté en iconographie vasculaire, cela peut participer à mieux comprendre le programme du vase sur lequel il apparaît. Il est donc intéressant de partir dans une

---

584 LANGLADE, à paraître.

585 À ce propos, on peut consulter le paragraphe « Colombes » de la sous partie c. de la partie une du chapitre trois de la partie précédente de ce travail.

escapade ornithologique autour d'oiseaux que l'on sait reconnaître en image, comme l'ont fait V. Pirenne-Delforge pour les colombes<sup>586</sup>, ou encore H. Cassimatis pour les cygnes<sup>587</sup>, montrant ainsi les qualités sémiotiques qui leurs sont associées. Nous proposons alors de se suivre, rapidement, les traces d'un oiseau peu étudié et surtout peu identifié<sup>588</sup> que l'on a pu voir apparaître douze fois au sein de notre corpus de première année de Master<sup>589</sup> : le torcol fourmilier (*jynx torquilla*).



*Fig. annexe 37 : Un torcol fourmilier, photographié dans le parc ornithologique du Teich.*

© Y. Cambon, 2017

Parmi les nombreux oiseaux aperçus<sup>590</sup>, le torcol est, dans ce corpus, un grand absent. Cet oiseau, connu des anciens Grecs sous le nom de ἰνυξ – comme la roue magique, à laquelle il pouvait être accroché vivant<sup>591</sup> – était désigné comme un « oiseau de la mania » (μαϊνὰς ὄρνις) dans la quatrième pythique de Pindare. Il a pour particularité d'avoir un chant aux notes répétitives, typique des pics, aiguës, entre le rire et la plainte. Cependant, contrairement à la majorité des pics, il ne tambourine pas, puisqu'il s'installe dans des trous déjà creusés dans l'écorce d'arbres. Il est bien audible dans les sous-bois et en basse et moyenne montagne, surtout en période de reproduction.

586 PIRENNE-DELFORGE, 2013, p. 415-417

587 CASSIMATIS, 2012, p. 76

588 H. Cassimatis note systématiquement qu'il s'agit d'un oiseau au plumage pointillé, et ainsi, le distingue des colombes et des autres oiseaux, cependant, elle ne l'identifie pas.

589 Ils sont douze des vingt-deux oiseaux du corpus de notre précédente, soit plus de la moitié. Certains des oiseaux restant pourraient être des torcols, plutôt que des colombes, mais sans certitude. En effet, en re-consultant les images du corpus, on a pu remarquer que plusieurs oiseaux blancs adoptaient la pose et/ou la livrée du torcol : c'est un oiseau qui peut apparaître en rehaut blanc, pas pour signifier sa couleur, mais bien son importance dans l'image.

590 On les identifie et en discute dans la première partie de ce travail, chapitre 3 partie 1 sous-partie c.

591 Pindare, *Pythiques* IV, 214-219

Son nom en grec ancien est lié au verbe ἰύζω, qui signifie « pousser des cris aigus et plaintifs », ou « se lamenter »<sup>592</sup>, ce qui montre que les anciens Grecs trouvaient que son chant rappelait des lamentations, stridentes<sup>593</sup>. Le torcol a également une origine mythologique en lien avec l'aspect plaintif de son chant. Héra aurait, en effet, transformé en ce petit oiseau la nymphe Iynx, fille d'Écho ou de Peitho, selon les traditions, pour avoir osé séduire Zeus<sup>594</sup>. M. Detienne voit cette punition mythique comme complémentaire à celle d'Ixion, qui est quant à lui puni en étant attaché à une roue, et condamné à tourner pour l'éternité dans le Tartare, pour s'en être pris à Héra par désir<sup>595</sup>. En effet, tous deux ont commis un crime de nature amoureuse similaire, en tentant de séduire un dieu du couple royal, et ont écopé d'une punition presque identique : Iynx, en devenant un torcol fourmilier, devient également objet à être attachée à une roue, et Ixion, en tournant sur une roue, prend symboliquement la place du torcol sur le iynx. La caractéristique la plus notoire du torcol fourmilier reste cependant la manière dont il agite et tord frénétiquement son cou - ce qui lui vaut son nom commun dans de nombreuses langues, y compris le français. Un tel comportement de la part de ce petit pic peut être observé lors de parades nuptiales, ou, lorsqu'on le manipule et qu'il se sent, alors, en danger. La chercheuse H. Böhr l'identifie de manière très convaincante dans la céramique grecque et italienne<sup>596</sup>.

Cet oiseau figure sur maintes céramiques de la production paestane, et, plus rarement sur une poignée d'images campaniennes où Éros ne figure pas<sup>597</sup>. Fait intéressant, il n'est jamais figuré attaché à un iynx. Ces roues ne sont, d'ailleurs, jamais représentées avec un oiseau accroché sur elles, sur la céramique italienne. Cela ne signifie pas pour autant que ce type de rituel n'était pas présent en Italie du Sud, ni qu'il n'inclut d'aucune manière des oiseaux. En effet, en iconographie italienne, le iynx est utilisé par des femmes ou, le plus souvent, par Éros. C'est ce même dieu qui, dans des images apuliennes et paestanes, peut être représenté posant, au sol, des petits pièges à oiseau : les colombes sont des oiseaux domestiques, qui (encore aujourd'hui) n'existent que peu à l'état sauvage, et elles se déplacent peu à même le sol, dans la nature. On imagine donc mal ce piège être posé pour attraper des colombes. Le torcol, au contraire, est un petit oiseau sauvage, qui passe le plus clair de son temps au sol, dans les lisières – c'est là qu'il y mange les fourmis, qui constituent la plus grande part de son alimentation. On peut donc mettre en lien ces images de pose de piège avec une présence, suggérée, du torcol fourmilier. Alors, il est également possible de les

592 Le Bailly en donne ces définitions.

593 Aristote, *Historia animalium*, 504 a 11

594 Schol. Pindare, *Pythiques* IV.56a Drachmann ; schol. Lycophron, *Alexandra* 310

595 DETIENNE, 2007, p. 126-128

596 BÖHR, 1997

597 Les remarques de ce paragraphe sont tirées de recherches personnelles, basées sur la création d'une petite série de vases parmi ceux accessibles sur les bases de données en ligne. Elle pourrait, dans le futur, être approfondie. Le sujet semble, en effet, plus riche qu'il peut paraître l'être à première vue.

rapprocher de l'utilisation de ces oiseaux dans des rituels magiques, impliquant le iynx, dont l'utilisation est bien connue en imagerie italote. Une image d'un lécythe apulien montre en tous cas à quel point la capture du torcol, Éros, et la manipulation du iynx sont tous les trois liés (Fig. annexe 38). Le dieu avance, au sein d'un riche décor floral, avec dans une main un beau iynx ouvragé, dont les quartiers sont bien visibles, qu'il tient par les cordelettes. Dans son autre main, il tient par le cou un torcol, et non pas une colombe : l'oiseau est petit, sa livrée est décorée de pointillés, et son œil présente une stylisation similaire à celle que l'on retrouve sur les petits torcols de la céramique apulienne. Surtout, il lève la tête de manière caractéristique à l'iconographie du torcol fourmilier<sup>598</sup>. Le torcol n'est pas, ici, cloué au iynx mis en mouvement, mais, la présence de ces deux éléments au sein d'une même image suggère ce rituel, d'autant plus que le torcol n'est pas en vol, mais capturé par Éros.

De manière générale, le torcol fourmilier semble être, presque toujours sur les images paestanes, le sujet de sa propre représentation. Il est soit seul, avec un programme iconographique lui étant consacré, ou sous une structure architecturale au-dessus de laquelle Éros et une femme procèdent à un rituel, soit dans son interaction avec un jeune homme, dont il fait la même taille. Il peut aussi interagir avec des fleurs dans le décor. Il est également nécessaire d'ajouter qu'une majorité des sirènes de l'imagerie paestane a un corps de torcol fourmilier (Fig. annexe 39) : est-ce un cas témoignant de la popularité du motif, ou est-ce une association voulue, qui placerait le torcol en lien avec la sphère eschatologique à laquelle se lie la sirène ?

---

598 BÖHR, 1997, p. 112



*Fig. annexe 38 : Lécythe apulien*  
 Louvre K 213. Groupe des alabastres, v. 330 av. J.-C.  
 (RVA II, Apulien tardif, 35)



*Fig. annexe 39 : Détail du col d'une amphore à col paestane de Python.*  
 Louvre K 301. Vers 360-350 av. J.-C.  
 RVP, n°2/355

*On voit sur cette image que la peau du torse de femme de la sirène est plus claire que la livrée de son corps d'oiseau : est-ce là un indice indiquant un plumage marron, couleur de celui du torcol ? Les motifs typiques et particuliers du plumage vont également en ce sens. De la part de Python, on s'attend à un choix volontaire.*

Dans les images où le torcol est présenté de manière différente, il est souvent aux-côtés d'Éros. Cet oiseau est-il, plus qu'un autre, son compagnon privilégié ? Cela semble visible dans les images paestanes, où, à plusieurs reprises, l'oiseau figure – et de taille importante ! – comme spectateur privilégié de rituels menés par Éros, qui peut parfois se quadrupler au sein d'un même programme (Annexe 8, planche IV). Il est également présent sur des images types, où de jeunes gens flottent sur le couvercle d'une lékanis ou le corps d'une coupe, et ils semblent y remplacer Éros, qui figure souvent dans ce type de compositions à Paestum, mais jamais face à un torcol fourmilier<sup>599</sup>.



*Fig. annexe 40 : Couvercle de lékanis*

*Louvre K 573.2*

*Atelier d'Astéas et de Python, v. 370 av. J.-C. (RVP 2/634)*



*Fig. annexe 41 : Couvercle de lékanis,*

*Cabinet des médailles, De Ridder.975*

*IVe siècle av. J.-C.*

La grande rareté du torcol fourmilier au sein des images du corpus de ce mémoire, et, également, de manière générale sur les images campaniennes et lucaniennes, est ainsi surprenante. En effet, seule une images lucanienne pourrait faire figurer un torcol fourmilier, alors posé sur la main d'une femme (Fig. 41). La taille comme les motifs de la livrée de cet oiseau sont similaires. H. Böhrlé soutient également cette théorie<sup>600</sup>. De plus, le vase s'inscrit dans un programme de victoire féminine dans une double lecture autour du mariage et de la mort<sup>601</sup>. Il pourrait ainsi sans aucun

<sup>599</sup> On renverra ici aux images relevées l'an dernier, dans mon corpus de première année de Master

<sup>600</sup> BÖHR, 1997, p.114

<sup>601</sup> Nous renverrons ici à l'interprétation d'H. Cassimatis (CASSIMATIS, 2014), basée sur l'association entre la forme du lebes et la face présentant Éros, tenant devant lui des grandes palmes de roseaux, pouvant être un signe honorant la femme dans son nouveau statut. Nous ajoutons à cette interprétation l'idée d'une potentielle double lecture avec la mort, suggérée par la fenêtre placée à côté de la femme, ainsi que la manière dont les végétaux peuvent symboliser l'au-delà en iconographie. A cela s'ajoute la manière dont H. Cassimatis souligne, dans une autre partie de son travail, que la plupart des lebetes gamikoi italiotes semblent être pensés dans une double finalité, pour servir au mariage et dans la mort

doute laisser une place à un tel oiseau, dans le cadre de la séduction féminine. Voir en cet animal la présence d'Éros incarnée dans le monde mortel ne ferait que peu de sens, puisque toutes nos recherches suggèrent qu'Éros est bien un dieu qui apparaît sans problème auprès des mortels – fait assez rare pour être souligné. On pourrait alors soit lire sa présence comme celle d'un messager privilégié d'Éros, ou, destiné au dieu, soit comme présence symbolique du iynx et de ses rituels magiques amoureux. Un oiseau quasiment identique figure, de la même manière, se posant sur la main d'une femme, face à son visage, sur un lécythe aryballisque du peintre de Roccanova (Fig. annexe 43). Sa livrée, décorée de pointillés, la position désaxée de son cou, ainsi que le décor en rond autour de son œil permettraient de le reconnaître, bien qu'il soit peint avec beaucoup plus d'approximations que sur la plupart des céramiques paestanes. Le torcol pourrait également, à la manière d'Éros, mettre en valeur la beauté des femmes dans les images lucaniennes, puisque, dans les exemples connus de cette iconographie, les femmes tiennent cet oiseau proche de leur visage. Une telle action a pour conséquence de diriger le regard du spectateur vers ces visages, par la même occasion embellis par cette iconographie, or, cet outil visuel passe habituellement par une figuration d'Éros, et non d'un torcol<sup>602</sup>. L'oiseau, dans le rôle qu'il occupe au sein de ces images, se substitue à la présence d'Éros, et vient agir de la même manière que le dieu.



*Fig. annexe 42 : Lécythe aryballisque lucanien,  
Copenhague, Musée Thorvaldsen H 632  
Fin du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. (LCS 1020)*



*Fig. annexe 43 : Lécythe aryballisque lucanien,  
Paris, Musée du Louvre K 59  
Troisième quart du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.*

602 LISSARRAGUE, 2011, p. 16

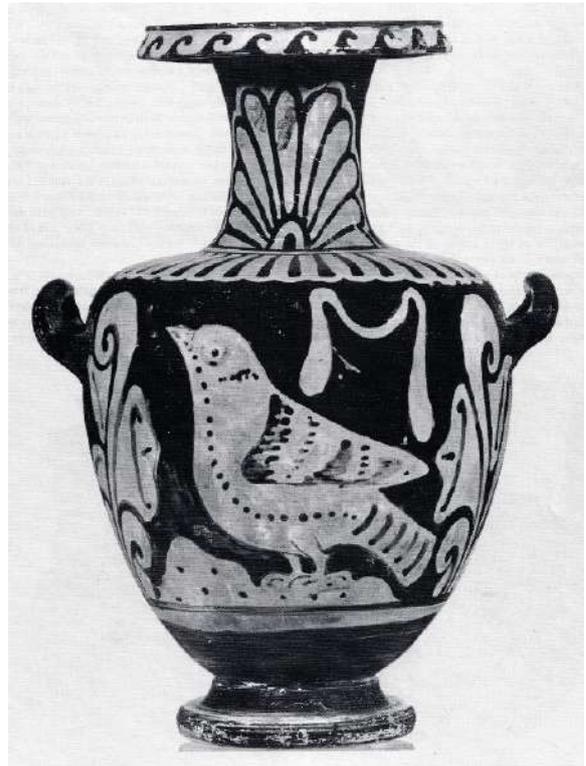
En Campanie, peu d'images de torcols ont été recensées, mais on y constate une tendance similaire : l'oiseau n'apparaît pas aux côtés d'Éros, mais il s'inscrit à la même place que le dieu, dans *son* milieu. En effet, nous avons vu comment Éros se lie au rocher dans la céramique italote, et comme l'iconographie d'Éros trônant, ou simplement évoluant, sur de la roche est populaire, renvoyant à la manière même de penser Éros dans la région. Cela peut, d'après H. Cassimatis, être lié à la potentielle présence d'un culte lithique au dieu à Vélicia, une quarantaine de kilomètres au Sud de la cité de Paestum, vers le centre de la Campanie. Or, en Campanie, le torcol se présente, dans la plupart du peu d'images rencontrées, sur un rocher, à la manière d'Éros (Fig. annexe 45). Une bandelette est placée dans le champ, l'environnement dépeint sur cette hydrie est alors indéniablement rituel. Sur un tel vase, manipulé par des femmes et visible lorsqu'elles vont récupérer de l'eau à la fontaine, mais également souvent retrouvé dans des tombes, quelle est la portée de cette image ? Comme Éros, le torcol se lie-t-il autant à la séduction qu'au rituel, voire à la mort ? En effet, de manière surprenante, on peut le trouver acteur principal d'une scène rituelle, portant un asticot (?)<sup>603</sup> à un petit autel décoré d'œufs (Fig. annexe 44). Ce travail ne se donne pas pour objectif d'explicitier les tenants et aboutissants de ces images, puisqu'elles ne font pas intervenir Éros, mais, il est nécessaire de les interroger, étant donné la place que prenait cet oiseau sur la céramique paestane figurant le dieu, et son absence dans nos recherches cette année. En effet, il semble que ces images campaniennes puissent faire intervenir le torcol fourmilier comme un « remplacement », sinon une « extension » d'Éros. Il est vrai que d'autres personnages, notamment de l'univers dionysiaque, interviennent autour d'autels et sur des rochers. Cependant, le lien clair qui unit Éros et le torcol fourmilier fait qu'il est plus logique de voir, ici, un rapprochement entre l'oiseau et Éros, plus qu'avec un quelconque autre milieu, d'autant plus que les torcols ne semblent pas être présents en milieu dionysiaque<sup>604</sup>, et, au contraire, semblent entretenir une proximité privilégiée avec Éros.

603 C'est ce qu'indique la notice, et c'est un type d'image qu'on avait pu retrouvé dans plusieurs scènes paestanes, notamment lorsqu'il s'agissait de canards ou d'oies. Cependant, les torcols se nourrissent principalement de fourmis, fait dont certains anciens Grecs avaient connaissance (Dionysios, *De avibus*, VI 19). Il est possible que le peintre, artisan et non pas ornithologue, n'ait pas eu connaissance de ce fait, mais il est également possible que la ligne partant de son bec soit la langue de l'oiseau. En effet, le torcol fourmilier est, malgré son apparence de passereau, un pic. Il possède donc leur longue langue caractéristique, qu'il sort à volonté pour se nourrir.

604 En effet, F. Langlade remarque que « deux espèces de volatiles se détachent [dans la sphère dionysiaque] : le palmipède et le columbidé. Généralement, il s'agit soit d'un cygne soit d'une colombe. » (LANGLADE, à paraître), mais n'identifie aucun torcol fourmilier dans ses relevés.



*Fig. annexe 44 : Lécythe aryballisque campanien  
Paris, Cabinet des médailles. De Ridder. 1040bis  
IV<sup>e</sup> siècle av. J-C.*

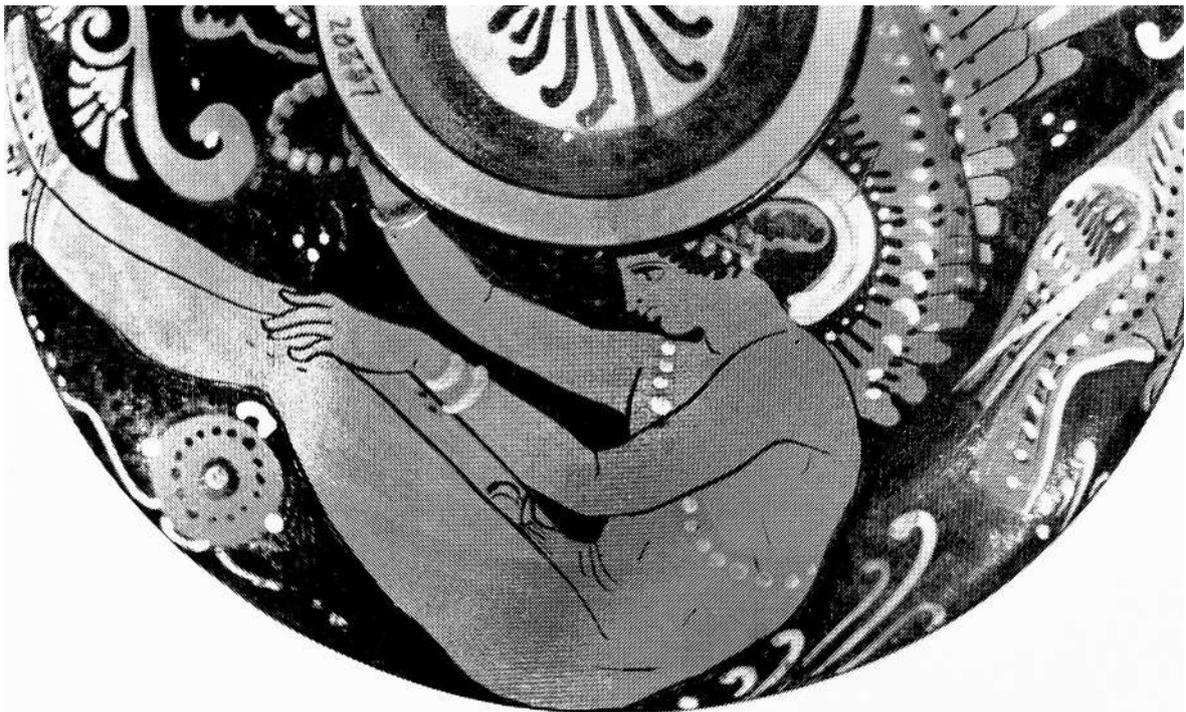


*Fig. annexe 45 : Hydrie campanienne  
Collection privée allemande  
D'après © H. Böhr 1997*

De plus, après avoir noté une relation particulière entre Éros et les torcols fourmiliers, et montré que les sirènes de l'imagerie paestane ont tendance à emprunter le corps de cet oiseau, nous pourrions mettre en perspective ces deux faits en posant une question, en fait, tellement évidente : Éros a-t-il parfois des ailes de torcol, et si c'est le cas, à quelle occurrence ? Un relevé de ce fait sur les différentes aires productions italiotes pourrait bien en révéler plus sur le lien qui unit le dieu à cet oiseau, et aider à identifier la popularité locale ou générale de cette association. Cependant, on peut déjà avancer qu'Éros semble adopter des ailes similaires à celles du torcol dans la quasi-intégralité du corpus paestan. Elles ont alors pour caractéristiques notables une partie noire sur le haut, et des points sur toute la longueur de chaque plume, parfois détaillés de sorte à reprendre parfaitement la stylisation de celles du torcol fourmilier. Cependant, une telle figuration des ailes d'Éros ne se constate pas en Lucanie – cependant, on notera que nos deux « torcols » lucaniens n'ont pas de pointillés sur leurs ailes non plus... – et est choisie de manière sporadique en Campanie, sur seulement 13 % des images du corpus<sup>605</sup>. Néanmoins, on notera que parfois, des torcols de la céramique campanienne n'ont de partie noire peinte sur leurs ailes, seulement des

<sup>605</sup> Fig. 54, Fig. 55, Fig. 63, Fig. 70, Fig. 71, Fig. 73, Fig. 77, Fig. 94, Fig. 95, Fig. 96, Fig. 102, Fig. 109

pointillés. Sur un tel modèle, peut-on considérer que les images campaniennes où les ailes d'Éros sont décorées de pointillés sur toute leur longueur<sup>606</sup> sont inspirées de celles du torcol ? Parfois, le haut de l'aile du dieu est bien décoré d'une forme noire, mais ne présente pas de pointillés. Étant donné que cela s'observe surtout sur les images de la fin de la production campanienne, il est possible d'imaginer qu'il s'agisse d'un indice montrant que le motif de l'aile de torcol a fini par être adopté. Son sens originel aurait alors certainement été perdu : les points caractéristiques de la livrée de cet oiseau sont oubliés, prêter à Éros ses ailes n'est donc pas une volonté de ces images. Elles adoptent simplement un type popularisé de la représentation des ailes du dieu. Cela ne semble pas parfaitement convaincant, mais pourtant, pas impossible. Les ailes du dieu sont en effet souvent unives en Campanie. Les plumes peuvent être détaillées, mais elles ne présentent que peu souvent la partie noire – mais, même dans la majeure partie de ces cas, elle ne ressemble pas plus à celle du torcol qu'à celle qui décore les ailes de certains autres oiseaux. Les pointillés sont tout aussi rares. Il semblerait donc qu'Éros soit, parfois, représenté avec des ailes de torcol fourmilier, surtout au sein de la production paestane (Fig. annexe 46 et 47), traduisant son lien très privilégié avec cet oiseau.



*Fig. annexe 46 : Lékanis en provenance de C. Licinella (1967, T. 6)  
Paestum 20337. Peintre de Naples 2585. Troisième quart du IV<sup>e</sup> siècle. RVP, n° 3/398*

<sup>606</sup> Fig. 50, Fig. 61, Fig. 89, Fig. 90



*Fig. annexe 47 : Coupe sans pied*

*Francfort β 593. Groupe d'Astéas. Troisième quart du IVe siècle av. J.-C. RVP, n° 2/224*

On peut ainsi se demander si le torcol intervient en imagerie italote en tant que symbole du pouvoir d'Éros, en tant que signe de sa présence rituelle, ou en tant que compagnon à part entière du dieu, capable, peut-être d'échanger sa place avec celle du dieu. En effet, la manière dont Éros semble si souvent adopter ses ailes dans la production paestane est troublante, d'autant plus que c'est le centre de production où les torcols abondent en images. C'est une nouvelle occasion d'interroger les nombreux particularismes iconographiques d'Éros en imagerie paestane, alors certainement liés aux cultes du sanctuaire de Santa Venera<sup>607</sup>, ou des oiseaux ont d'ailleurs été retrouvés parmi les offrandes<sup>608</sup>. Une étude plus poussée permettrait de mieux comprendre la dynamique qui unit Éros au torcol, cependant, nous avons pu montrer de manière inédite que ce lien existe bel et bien. Cela mériterait maintenant qu'on s'y penche plus en profondeur, notamment afin d'identifier s'il s'agit d'une tendance particulièrement paestane, ou non, ainsi que pour mieux comprendre ses enjeux.

<sup>607</sup> À ce propos, on renverra à la première partie du troisième chapitre de la seconde partie de mon travail de première année de Master.

<sup>608</sup> GRÜNER, 2010, p. 27

### 3/ Regards de femmes, regard de déesse

#### a. Les femmes en buste : spectatrices actives ou passives ?

Parmi les personnages qui accompagnent Éros, une catégorie se démarque : celle des femmes en buste. Sauf une exception<sup>609</sup>, ces femmes se présentent de profil sur douze vases du corpus campanien<sup>610</sup>. Elles se placent sous les anses des vases sur plus de la moitié des programmes de la série<sup>611</sup>. Elles se retrouvent également seules, le buste occupant tout un revers de vase (Fig. 60, Fig. 119), sur les cols des deux amphores à col du peintre de Leyde (Fig. 70, Fig. 71), ou, au sein même de la scène d'une lékanis (Fig. 108). Toujours, leur regard se porte vers la scène principale, ce qui leur confère un rôle de « spectatrice ». Nous les nommerons de la sorte car le terme de « spectateur » est associé à la vision, passive, portée sur un pôle « acteur », lui, actif<sup>612</sup>. Le spectateur est censé être séparé du pôle acteur, bien qu'il ne le soit pas toujours, dans les conceptions gréco-romaines du sujet<sup>613</sup>. Cette tension est intéressante, puisque, en effet, nos « spectatrices » semblent incluses aux scènes par le regard qu'elles y portent. Ce dernier vient parfois croiser celui des « acteurs » : n'est-ce pas, alors, une indication de leur place à part entière dans les scènes ? En effet, la spectatrice de la lékanis du peintre CA (Fig. 108) est pleinement intégrée à la scène non seulement par le regard qu'elle échange avec Éros, mais surtout par le plat d'offrandes que tend le dieu ailé vers elle. Une telle composition l'inclue pleinement à la scène. Peut-on encore parler de « spectatrice » alors qu'elle est celle qu'Éros interpelle ? Le statut de ces femmes en buste pose question. Bien qu'elles n'agissent pas dans les scènes, elles y prennent part par le regard qu'elles posent sur elles, d'autant plus lorsqu'il croise celui des acteurs.

L'identité de ces spectatrices est, également, peu claire. Leur grande taille, conjuguée à la présence d'Éros, pourrait renvoyer à une représentation de déesse : Aphrodite, ou peut-être Héra ? En effet, les deux déesses se partagent la scène cultuelle d'Italie du Sud<sup>614</sup>, où elles bénéficient d'un sanctuaire dans plusieurs cités – c'est le cas à Paestum. De plus, elles agissent toutes deux auprès des femmes, notamment dans le temps fort de leur vie qu'est le mariage. Or, la plupart des

---

609 Sur la Fig. 105, la femme en buste est présentée de face. Il ne s'agit pas là de la seule particularité de cette femme : elle constitue un hapax dans le corpus par la manière dont son vêtement recouvre presque tout son visage, ainsi que par son placement, dans une fenêtre.

610 Fig. 59, Fig. 60, Fig. 70, Fig. 71, Fig. 82, Fig. 83, Fig. 92, Fig. 103, Fig. 108, Fig. 119, Fig. 125, Fig. 127

611 Fig. 59, Fig. 82, Fig. 83, Fig. 92, Fig. 103, Fig. 125, Fig. 127

612 VALETTE *in*. VALETTE et WYLER, 2023, p. 5-6

613 *Ibid.*, p. 6

614 C'est ce qu'à montré l'exposition « PAESTUM : Stad van godinnen » du musée archéologique national des Pays-Bas.

programmes de cette série font intervenir des femmes, ce qui pourrait laisser penser que ces personnages renvoient à la présence des déesses en image. Leur position en dans ces programmes renverrait ainsi à la présence d'Aphrodite et/ou d'Héra dans les événements marquant de la vie des femmes, qu'elles patronnent et guident. Cependant bien que cette lecture soit logique, rien dans ces bustes de femmes ne caractérise particulièrement ni Aphrodite ni Héra, d'autant plus que ces bustes de femmes se multiplient comme un motif avant tout décoratif au cours du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>615</sup>. Ces spectatrices pourraient, en effet, être aussi bien des mortelles que des déesses. L'image d'une mortelle pourrait, même, se superposer à celle de la déesse. Puisque, en image, les Initiés se parent des traits de Dionysos pour signifier l'entrée dans une nouvelle étape de leur vie et illustrer leur nouveau statut<sup>616</sup>, l'idée qu'une superposition de nature similaire ait lieu entre les *Gynai* et Aphrodite, ou Héra, n'est pas invraisemblable. Il est également possible d'imaginer que l'identité de ces spectatrices n'étant pas particularisée par des traits ou des parures, mais qu'elle soit donnée par le programme du vase, voire, par son spectateur : ce modèle « dépersonnalisé » pourrait lui permettre de décider de l'identité de ces spectatrices. De la même manière que les scènes mythologiques hellènes n'étaient pas lues de la même manière par les Grecs et les Italiques, ces personnages étaient, certainement, lus de diverses manières en fonction des regards qui se posaient sur le vase, et de leurs contextes d'utilisation. Il est alors possible d'imaginer que, dans des céramiques destinées à l'exportation vers les centres italiques, la simplicité du modèle ait permis de laisser la clientèle de choisir l'identité des spectatrices, selon la fonction du vase et la popularité de traditions italiques ou grecques.

Sous les anses – la place occupée le plus souvent par les spectatrices – se développent habituellement des décors de palmettes pour remplir et décorer un espace vide. Il est ainsi possible que ces images n'aient pas un sens clé dans les programmes, comme les palmettes, et ce en particulier sur des vases de peintres travaillant des sujets décoratifs et simples. Cependant, c'est seulement en connaissance la volonté des peintres qu'il serait possible de comprendre la portée symbolique ou décorative de ces femmes en buste, qui dépend de chaque vase sur lesquels elles figurent. Il faut aussi penser au fait que, au fur et à mesure que ce modèle se popularise, de plus en plus de peintres devaient le placer de manière décorative, tout en comprenant, néanmoins, l'enjeu de ce regard entre divin et humain porté sur les scènes. La présence des « spectatrices » n'était peut-être pas un enjeu clé des images, cependant, elle n'est pas négligeable pour autant.

---

615 C'est ce qu'ont montré les recherches de E. Valesca-Bignoumba au sein du projet de recherche AcuTe, présentée à l'occasion de la Troisième Journée d'Études des Jeunes Chercheurs sur l'Italie Pré-romaine (2024).

616 Voir la sous partie 4. c du chapitre précédent

## **b. Miroiter Éros : l'αὐτοψία des femmes italiotes**

Le miroir est un objet qui réapparaît très fréquemment dans les images du corpus. Il est deux fois dans le champ<sup>617</sup>, Éros le manipule six fois<sup>618</sup>, une fois un jeune homme l'offre à une femme<sup>619</sup> (Fig. 9), et, dans vingt-huit images, une femme le tient, dans divers contextes<sup>620</sup>. La fréquence de cet objet est conséquente, puisque aucun autre objet tenu n'apparaît dans plus de 27 % des images du corpus, comme le miroir.

Contrairement à ce qui avait pu être étudié lors de mon travail de première année de mémoire, cet objet féminin n'est pas manipulé par des hommes autour d'Éros. En effet, comme l'avait également souligné H. Cassimatis<sup>621</sup>, cet objet est très souvent manipulé autour d'Éros par des hommes comme des femmes, que ce soit dans des scènes dionysiaques, funéraires, ou rituelles de la céramique paestane. Le fait que ces images aient été absentes de notre étude, cette année, pose question<sup>622</sup>. Par l'objectif même de cette étude, qui est d'étudier Éros, il est impossible, ici, de juger à quoi est due cette différence. Le miroir des productions campanienne et lucanienne serait-il moins associé aux hommes qu'il l'est dans la production paestane et apulienne<sup>623</sup>, ou Éros serait-il, simplement, absent de potentielles scènes où un homme manipule cet objet ? Le fait est que, dans les productions céramiques lucanienne et campanienne, Éros apparaît bien souvent auprès de femmes au miroir. Seules trois de ces scènes évoquent un environnement dionysiaque<sup>624</sup> – mais pas vraisemblablement initiatique – quatre un temps funéraire<sup>625</sup>, et trois rentrent dans le cadre plus traditionnel de la séduction (Fig. 14, Fig. 59, Fig. 74)<sup>626</sup>. Les autres se rattachent à un temps proprement rituel, ou de rencontre, où l'atmosphère peut sous-entendre un rituel : quels sont les enjeux de ces rites, et s'inscrivent-ils dans une unité, ou une diversité ? Nous proposons, dans les tableaux suivants (Fig. annexe 48 et 49) un relevé prenant en compte des caractéristiques que nous

---

617 Fig. 63, Fig. 131

618 Fig. 20, Fig. 21, Fig. 35, Fig. 104, Fig. 115, Fig. 123

619 Cette image ne sera pas plus commentée ici, car elle rentre simplement dans le code grec de la représentation de cour amoureuse, où les hommes peuvent parfois tenir des miroirs qu'ils les offrent aux femmes, qu'ils cherchent à séduire par ce cadeau. (FRONTISI-DUCROUX, 1997, p. 54-55).

620 Fig. 2, Fig. 7, Fig. 8, Fig. 14, Fig. 19, Fig. 21, Fig. 26, Fig. 28, Fig. 31, Fig. 33, Fig. 43, Fig. 51, Fig. 59, Fig. 69, Fig. 72, Fig. 73, Fig. 74, Fig. 75, Fig. 88, Fig. 91, Fig. 105, Fig. 113, Fig. 114, Fig. 116, Fig. 123, Fig. 124, Fig. 127, Fig. 129

621 CASSIMATIS, 2003, p. 49

622 Bien que le corpus ne soit pas exhaustif, il comprend tout de même assez de vases pour une étude représentatives des contextes de figurations d'Éros en Lucanie et en Campanie. Ainsi, des images proches de celles de la céramique paestane existent peut-être, mais elles seraient rares.

623 CASSIMATIS, 1998

624 Fig. 21, Fig. 33, Fig. 129

625 Fig. 8, Fig. 33, Fig. 72, Fig. 125

626 Des commentaires plus poussés sur ces scènes pourront être retrouvés dans la chapitre précédente de cette partie du travail.

avons jugés clés pour comprendre les enjeux de la manipulation du miroir et le rôle que joue Éros, dans seize images ni dionysiaques, ni funéraires, ni liées directement à un contexte de séduction, de cette série<sup>627</sup>. Sont présents dans toutes ces images Éros et une « femme au miroir ».

Eros		Vase concernés	TOTAL
Direction du regard	Vers le miroir	Fig. 2, Fig. 51, Fig. 114	3
	Vers la femme	Fig. 7, Fig. 91, Fig. 116, Fig. 124	4
	A travers le miroir, vers la femme	Fig. 19, Fig. 43, Fig. 88, Fig. 113, Fig. 127	5
	Vers une autre femme	Fig. 26, Fig. 69, Fig. 73	3
Action d'Eros	Reçoit une offrande	Fig. 26	1
	Manipule une offrande	Fig. 2, Fig. 43, Fig. 69, Fig. 73, Fig. 88, Fig. 105, Fig. 113, Fig. 114, Fig. 116	9
	Autre	Fig. 7, Fig. 19, Fig. 51, Fig. 91, Fig. 124	5
Position d'Eros	Assis	Fig. 19, Fig. 26, Fig. 51, Fig. 114, Fig. 116, Fig. 127	6
	Debout	Fig. 2, Fig. 7, Fig. 28, Fig. 43, Fig. 51, Fig. 73, Fig. 91, Fig. 105, Fig. 113, Fig. 124, Fig. 127	11
	Poursuit	Fig. 88	1

*Fig. annexe 48 : Tableau récapitulatif des éléments clés caractérisant Éros dans les images de la série*

La femme au miroir		Vases concernés	TOTAL
Direction du regard	Vers le miroir	Fig. 7, Fig. 26, Fig. 51, Fig. 88, Fig. 91, Fig. 105, Fig. 124	7
	Vers Eros	Fig. 2, Fig. 19, Fig. 28, Fig. 69, Fig. 73, Fig. 114, Fig. 116	7
	A travers le miroir, vers Eros	Fig. 26, Fig. 43, Fig. 113, Fig. 115, Fig. 127	5
Position du miroir	Devant le visage	Fig. 7, Fig. 26, Fig. 28, Fig. 43, Fig. 88, Fig. 91, Fig. 124, Fig. 127	8
	Derrière le visage	Fig. 69, Fig. 73, Fig. 114, Fig. 115	4
	Tenu devant le torse	Fig. 2, Fig. 19, Fig. 51, Fig. 105, Fig. 113, Fig. 116	6
Position de la femme	Assise	Fig. 7, Fig. 28, Fig. 43, Fig. 73, Fig. 91, Fig. 116, Fig. 124	7
	Debout	Fig. 2, Fig. 19, Fig. 26, Fig. 51, Fig. 69, Fig. 105, Fig. 113, Fig. 114, Fig. 127	9
	Fuit	Fig. 88	1

*Fig. annexe 49 : Tableau récapitulatif des éléments clés caractérisant la femme au miroir dans les images de la série*



*Fig. annexe 50 : Hydrie lucanienne  
British Museum, 1867,0508.1128.  
Peintre de Pisticci, vers 440-420 av. J.-C.  
LCS n° 1/16*

<sup>627</sup> Fig. 2, Fig. 7, Fig. 19, Fig. 26, Fig. 28, Fig. 43, Fig. 51, Fig. 69, Fig. 73, Fig. 88, Fig. 91, Fig. 105, Fig. 113, Fig. 114, Fig. 116, Fig. 127. La Fig. 31, bien qu'elle réponde à ces critères, a été écartée de par son état trop fragmentaire ; la Fig. 75 a été écartée car la manipulation du miroir semble intervenir dans un autre contexte, où Éros est dédoublé, mais mis à part de la partie de la scène où la femme utilise un miroir face à un jeune homme au pilos ; la Fig. 123 a aussi été écartée car deux femmes manipulent un miroir, elle ne correspond alors pas au schéma étudié (elle sera néanmoins étudiée dans la suite de cette sous-partie)

Comme le montrent ces tableaux, porter une attention aux regards intra-iconiques est crucial. En effet, l'œil associé à une gestuelle – en l'occurrence la manipulation du miroir – est un syntagme porteur de sens en imagerie<sup>628</sup>. Les regards, échangés, fuis, ou manqués, entre les personnages d'une même image peuvent, ainsi, non seulement porter un sens, mais des émotions dans l'image<sup>629</sup>. Il faut alors, dans la mesure du possible<sup>630</sup> penser à porter notre regard vers celui des personnages des céramiques, d'autant plus lorsqu'on étudie le miroir (*katoptron*), objet par excellence du regard, dont l'étymologie même se trouve dans le verbe *κατόψομαι*, « examiner, observer, remarquer »<sup>631</sup>.

Les rituels autour du regard sont multiples dans les cultes des Anciens Grecs. Une hydrie du peintre de Pistici (Fig. annexe 50) montre à quel point cela est vrai. Le miroir y dépasse son rôle premier – celui d'objet de toilette et de beauté – sans pour autant se rattacher à un cadre dionysiaque, puisque la scène fait intervenir trois humaines en intérieur. Sur l'image de cette hydrie, à première vue assez simple, une femme en himation regarde deux autres femmes s'échanger une bandelette, au-dessus d'un calathos. La spectatrice lève un miroir vers cette scène, mais ne le regarde pas. Au-dessus de la figure centrale, l'inscription *ΑΥΤΟΠΙΣΙΑ* rend explicite le thème de cette image. Ce nom signifie l'action de « se voir, se regarder de ses propres yeux », mais aussi de « voir des visions et les faire surgir par des procédés magiques »<sup>632</sup>. Cela pourrait alors évoquer un regard vers le miroir magique, renvoyant à un rite catoptrique. Comme le souligne très justement H. Cassimatis, le maniement du miroir peut en effet évoquer, dans bien des scènes de l'iconographie vasculaire italienne, la catoptricie, « qui semble avoir été une pratique courante, d'après les imageries »<sup>633</sup>. Sous cette appellation se rassemblent toutes les pratiques de « divinations pratiquées au moyen d'un miroir » ou « tout autre objet qui présente une surface polie et réfléchissant la lumière » dans lesquels « les personnages, objets ou événements cachés qui forment l'objet de la consultation apparaissent dans un miroir aux yeux du consultant », où, alors, « la révélation est procurée, au moyen de signes ou de paroles, par des êtres surnaturels [...] dont l'apparition dans le miroir est sollicitée par des rites magiques ou religieux »<sup>634</sup>. Cette action, explicitée par une inscription centrale à la composition de l'image, est-elle à mettre en lien avec un

---

628 JACQUET-RIMASSA, 2013, p. 30

629 À ce propos, voir l'article *Ibid.*

630 La qualité de certaines images des corpus d'étude (*CVA, LCS, RVP...*) n'est parfois pas assez bonne, même après des corrections de contraste et de luminosité, pour pouvoir distinguer les yeux des personnages et les subtilités de leurs regards.

631 Définitions du dictionnaire d'Anatole Bailly

632 *Ibid.*, p. 164

633 CASSIMATIS, 2014, p. 162

634 DELATTE, 1932, p. 7-8

rituel catoptromantique, ou initiatique ? Invite-t-on le personnage à se révéler à lui-même, ou, à plonger son regard dans le miroir et à partager des visions ?

La complexité de l'utilisation des miroirs en imagerie italote se révèle bien par cette inscription. Le miroir n'est donc pas tenu, ici et sur de nombreuses autres images féminines, comme un élément de toilette, où la femme se regarderait au sein de l'*oikos* : elle n'y porte aucun regard. L'inscription suggère que ce miroir sert à percevoir un au-delà dans l'image, qu'il s'agisse d'une vision ou d'un changement d'état révélé par la vue. L'échange autour du calathos ayant lieu sur cette hydrie est-il une vision créée par la manipulation du miroir<sup>635</sup> ? Ou, une vision est-elle seulement suggérée par l'inscription, associée au miroir, restant invisible pour le spectateur de l'image vasculaire ? En effet, il est bon de noter que les visions reçues par la manipulation du miroir, réelles ou magiques, ne sont jamais perceptibles sur le support du miroir lui-même, qui reste toujours, sauf rares exceptions, un disque sans reflets : le spectateur extra-iconique de ces scènes ne partage pas le regard du personnage réalisant le rituel catoptromantique, mais, la vision obtenue peut lui être révélée dans un autre temps de l'image<sup>636</sup>. Le fait est que l'inscription présente sur cette hydrie du peintre de Pisticci vient renforcer « la signification du miroir, l'importance de son utilisation, confirmant qu'il est plus qu'un attribut de la frivolité »<sup>637</sup>

Ainsi, on peut interroger les manières dont les femmes manipulent leurs miroirs dans cette série, afin de comprendre le rôle que joue Éros dans ces scènes, et évaluer la probabilité de notre hypothèse : ces objets seraient utilisés dans le cadre de rituels féminins visant à invoquer Éros. L'importance du regard rendue, maintenant, plus qu'explicite, revenons aux tableaux présentés plus haut (Fig. annexe 48 et 49). L'*αὐτοψία* n'est pas seulement suggérée par le miroir, elle relève avant tout du regard du personnage – en l'absence d'inscription. C'est donc ce regard qui a été étudié dans les images de cette série. Cependant, lorsque le regard d'un personnage se porte sur un autre, en passant à travers – ou par l'intermédiaire ? – du miroir, s'agit-il encore d'*αὐτοψία* ? Il en est en effet difficile d'imaginer que l'imagier italote ait pensé ces images de sorte à ce que le regard s'arrête sur la surface du miroir et ne se pose que par hasard sur le corps – et bien souvent, le visage, voire le regard même – de l'autre personnage. De plus, dans certaines images le regard d'Éros et de la femme au miroir se croisent en passant par le miroir. L'objet est alors tenu entre les deux personnages. Impossible d'ignorer la volonté du peintre : ce n'est pas une *αὐτοψία*, mais une « *allopsia* » d'ordre catoptromantique.

<sup>635</sup> Comme on a pu le dire précédemment, le calathos est lui aussi un élément de l'image italote aux sens multiples, pouvant autant renvoyer à l'*oikos* qu'à un milieu rituel avant tout funéraire.

<sup>636</sup> CASSIMATIS, 2014, p. 162

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 165

En effet, le miroir semble ainsi avoir pour rôle de mettre en communication directe Éros et la jeune femme. Il est possible d'imaginer que la présence d'Éros soit invoquée par la catoptromancie, dans ces situations. En effet, ce sont les femmes qui manipulent les miroirs, alors qu'Éros, souvent debout et en mouvement, vient à leur rencontre. Dans les cas où le regard des femmes au miroir se porte sur Éros directement, sans l'intermédiaire du miroir, il est possible d'imaginer qu'il s'agisse d'un temps plus avancé du rituel, où l'Apparition du dieu est passée, il serait désormais présent dans l'espace cultuel, prêt à répondre à la requête de la femme. C'est d'autant plus possible lorsque les regards du dieu et de la femme se croisent sans passer par le miroir, qui n'est alors souvent plus devant le visage, mais placé un peu plus bas, vers le torse, comme si la femme venait de le baisser. Notons également que, fait qui aurait pu être surprenant dans le cas d'autres dieux, Éros est plus souvent debout face à une femme assise qu'assis face à une femme debout. Ce cas qui existe cependant, dans des scènes qui suggèrent fortement un culte à Éros de par l'attitude du dieu, comme le montre le relevé. La position assise est en effet celle de supériorité dans l'iconographie grecque et italote, ainsi, celle qu'on attendrait du dieu face au mortel<sup>638</sup>. Dans le cas d'Éros, qui apparaît plus souvent comme un intermédiaire que comme figure divine recevant un culte, se trouver au même niveau dans l'image que les mortels est commun. On trouve en effet plusieurs images, dans cette série, où le dieu et la femme sont tous deux debout. La position assise de la mortelle face à celle, debout, d'Éros ne signifie pas sa supériorité sur le dieu, mais bien le mouvement du dieu contre sa propre immobilité : Éros voyage vers et en dehors d'un espace où l'humain est, quant à lui, ancré.

*Quid* des images où Éros est celui qui utilise le miroir ? Dans la petite série des six images où le dieu manipule un miroir, la moitié présente Éros portant l'objet vers son visage (Fig. 20, Fig. 35, Fig. 123). Son regard semble alors toujours plonger vers le disque, comme s'il était celui qui réalisait le rituel catoptromantique. Sur le skyphos lucanien de cette série (Fig. 20), il convoque en effet une vision du futur de la Titanide Aura par la manipulation du miroir<sup>639</sup>. De plus, Éros est un dieu qui peut être représenté comme celui qui observe la surface réfléchie, dans d'autres exemples d'images de rituels catoptromantiques<sup>640</sup>. On peut, de cette manière, voir un Éros qui propose une vision à un personnage, par le miroir qu'il a habilement manipulé. Sur un cratère lucanien (Fig. 35), la femme à l'ombrelle qu'il approche, sous une structure architecturale, pourrait être une mortelle d'un certain statut, à qui Éros proposerait une vision par le biais du miroir. Cette dernière serait

638 CASSIMATIS, 2014, p. 457

639 Une explication plus poussée du programme de ce vase se trouve en partie 6 d. du chapitre précédent.

640 DELATTE, 1932, p. 186

l'image au revers du vase. Cette poursuite entre un satyre et une ménade, tous deux portant une torche, pourrait signifier la future Apothéose dionysiaque de la femme recevant, d'Éros, le miroir. Il pourrait également s'agir d'un programme mythologique, à l'instar de celui du skyphos d'Aura (Fig. 20). Sans inscriptions, l'identité des personnages nous échapperait. L'image de la lécythe aryballisque funéraire campanienne (Fig. 123) est cependant plus difficile à lire, même à la lumière de ces deux images lucaniennes, car Éros n'y est pas le seul personnage au miroir – deux autres femmes en tiennent un – et que la scène, plus complexe, semble se développer en deux temps sur une même face. Elle ferait peut-être intervenir deux mêmes personnages dans des temps rituels différents<sup>641</sup>. Dans l'autre moitié des images de cette série, Éros tient le miroir auprès d'un loutérion, sans pour autant s'en servir (Fig. 21, Fig. 104), ou, il lève l'objet vers son visage, mais s'en détourne (Fig. 115). Autour du loutérion, la présence du miroir pourrait indiquer un temps, passé ou à venir, du rituel catoptromantique, qui se combine parfois à des pratiques hydromantiques, par l'immersion de l'objet dans l'eau d'une source ou d'un bassin<sup>642</sup>.

#### **4/ Éros et la Guerrière : étude de cas d'une oenochoé campanienne aux signes italiques**

Une oenochoé campanienne conservée à Naples (Fig. 132) présente un hapax des plus surprenants : Éros, en rehaut blanc, guide la lance d'une grande guerrière qui tient, avec violence, la tête d'un personnage au sol, vaincu. Un amas de roche est au sol, sous les pieds de la Guerrière. À première vue, un tel personnage féminin pourrait faire penser à Athéna. Or, la Guerrière de l'oenoché de Naples ne possède aucun des attributs de la déesse. Bien qu'elle porte un vêtement de tradition grecque, similaire au péplos, sa coiffe et ses bijoux renvoient à une autre tradition, plus

641 La femme réalisant le geste d'*anakaleipsis* tient le même objet que celle qui est assise, enveloppée dans un himation, au-dessus du loutérion, et celle qui était assise sur un tabouret face à elle tient le même végétal et porte les mêmes vêtements que celle qui est alors debout face à la femme assise au-dessus du loutérion. La femme qui réalisait le geste d'*anakaleipsis* a-t-elle changé de statut, par la manipulation des miroirs que tiennent Éros et la femme assise face à elle ? Ou la femme au-dessus du loutérion est-elle un personnage unique et à part, comme le suggère sa taille dans l'image ? La place d'Éros dans cette image pose également question, puisqu'il est totalement encadré, dans le dos de la femme assise sur un tabouret et sous les jambes de celle assise au-dessus du loutérion. Étant donné que son action – lever un miroir vers la femme réalisant le geste d'*anakaleipsis* – est la même que celle réalisée par la femme assise sur le tabouret, juste devant lui, on peut se demander la raison de sa présence dans cette image. Est-il une vision convoquée par la manipulation d'une des deux femmes autour de lui, faisant apparaître celui qui est invoqué par le rituel ? Sa présence dans le rituel catoptromantique permet-elle le potentiel changement d'état de la femme réalisant le geste d'*anakaleipsis* ? De plus, ce rituel se développe dans un cadre funéraire suggéré par la fenêtre et – en assumant que le vase a été réalisé ou acheté en vue d'une inhumation et non pas réutilisé – le contexte archéologique de ce vase. L'une des femmes pourrait ainsi être la défunte, et l'on retrouverait Éros pour la qualité de dieu psychopompe qu'il peut prendre en Italie du Sud.

642 DELATTE, 1932, p. 135-139

locale. En effet, le *saccos* qui couvre sa tête et enveloppe son chignon est porté dans les costumes mixtes, mêlant traditions grecque et italique<sup>643</sup>. Cette guerrière ne porte ni le casque ni le *gorgoneion*, qui caractérisent habituellement Athéna sur la céramique grecque. Or, sur un vase du corpus (Fig. 107), Athéna apparaît au sein d'un jugement de Pâris, et son équipement guerrier n'est pas celui qui se retrouve traditionnellement sur la céramique grecque. Elle porte une lance, un bouclier, et le *gorgoneion* est simplement dépeint comme un plastron et rehaussé de blanc. Aucun casque n'est ni porté, ni tenu par la déesse, et le *gorgoneion* ne se distingue pas clairement d'un simple plastron. Ce sont cet équipement guerrier et un lourd manteau qui, dans ce contexte mythologique, permettent de l'identifier et de la distinguer des autres déesses. En comparant cette Athéna à la Guerrière de l'oenoché de Naples, on constate que, bien qu'aucune ne réponde strictement au modèle Grec, elles ne semblent pas partager les mêmes unités iconiques pour autant. Cependant, la Guerrière reste une divinité : une Mortelle a peu de chance de figurer de la sorte dans un décor guerrier. Impossible, néanmoins, de nommer cette Guerrière au costume mixte.

Qu'en est-il de l'ennemi, à terre ? Son costume rappelle celui que portent les Perses et les étrangers d'Orient sur la céramique grecque (Fig. annexe 52). La stylisation du vêtement porté sous la tunique est en effet similaire à celle que portent les personnages orientaux, et elle se distingue des costumes des guerriers Grecs et Italiques. En effet, bien qu'aucun costume italique traditionnel (Fig. annexe 53) n'apparaisse au sein du corpus, il est possible de relever deux programmes où des personnages sont vêtus dans la tradition samnite. L'un d'entre eux est une scène de symposion, où un échanton porte la tunique ceinturée samnite (Fig. 112). On pourra noter la manière dont les banqueteurs pourraient, aussi, porter un costume samnite, sinon, mixte, puisque sous leurs manteaux se dévoile une tunique, et non un chiton ou un torse nu. Les guerriers d'une hydrie du peintre de Boston Ready (Fig. 122) semblent, quant à eux, tous porter la tunique ceinturée samnite, et leurs têtes sont ornées du casque à panache et à plumes. Ces éléments sont caractéristiques du costume samnite<sup>644</sup>. La cuirasse à trois cercles, typique et reconnaissable comme l'élément le plus caractéristique du costume guerrier samnite, n'est, en effet, pas un signe nécessaire pour signifier l'appartenance du personnage à la communauté samnite. Un cratère campanien du troisième quart du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. (Fig. annexe 51) montre cela. Au sein de cette scène de libation, les personnages portent tous un vêtement qui s'inscrit dans les codes samnites bien que les guerriers ne portent pas la cuirasse à trois cercles. Leur habillement et leur armement est, on le voit, quasiment identique à celui des guerriers de l'hydrie du peintre de Boston Ready, et bien différent de celui de l'ennemi de la guerrière de l'oenoché de Naples (Fig. 132).

---

643 DEWAILLY, 1982, p. 587

644 *Ibid.*, p. 589



*Fig. annexe 51 : Cratère campanien*

*Louvre K261*

*Peintre de la libation, vers 350-325 av. J.-C.*

*LCS n° 3/299*

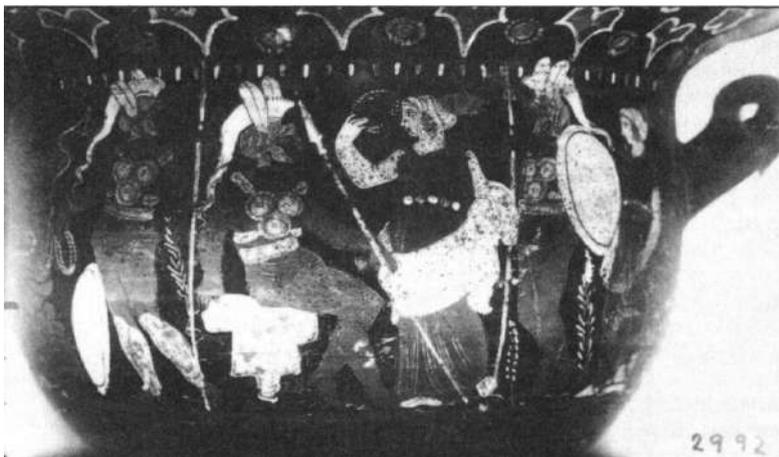


*Fig. annexe 52 : Péliké attique*

*Staatliche Kunstsammlungen ZV2987*

*Groupe « G », IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.*

*D'après © Beazley archives n°230273*



*Fig. annexe 53 : Cratère en cloche campanien*

*Naples 871. Vers 330 av. J.-C.*

*LCS, 4/1*

Ainsi, cette oenochoé semble faire intervenir une Guerrière gréco-italique, vainquant un ennemi d'Orient. Or, les Perses n'ont pas attaqué les cités italiotes et italiques : pourquoi ce vase met-il en scène la défaite d'un ennemi qui, dans la réalité, n'est pas une menace ? Deux hypothèses principales peuvent être proposées. D'une part, il est possible d'imaginer que ce programme s'inscrit dans la tradition grecque afin de se rapprocher de la culture hellène, devenue distante en Italie du Sud<sup>645</sup>, surtout dans la toute fin du IV<sup>e</sup> siècle. Représenter la victoire contre l'ennemi de longue date des Grecs permet de se rattacher la *koiné* – les ennemis des amis ne sont-ils pas nos propres ennemis ? – ou du moins, son passé glorieux. En effet, il est également envisageable que ce programme superpose la tradition guerrière grecque au contexte militaire de l'Italie du Sud, et tout particulièrement de la Campanie, à la fin du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.. En proie aux Guerres samnites, la péninsule italique est en effet en conflit depuis les années 340 av. J.-C.. Elle est divisée entre les cités de l'alliance romaine et celles de l'alliance samnite. En 315 av. J.-C., cette dernière vainc l'alliance romaine à la bataille de Lautulae, ce qui permet aux Samnites d'isoler la Campanie du Latium. Dans un tel contexte militaire, le programme de l'oenoché à la Guerrière semble refléter tant un message identitaire de victoire sur l'ennemi, qu'une volonté de se rattacher à un passé et à un imaginaire issu de la culture hellène.

Enfin, c'est le rôle d'Éros qui pose question. Que fait-il en chef militaire, guidant le mouvement de la lance de la Guerrière, alors qu'on aurait plutôt attendu Niké à cette place ? Comme nous l'avions noté au début du chapitre, Éros peut aussi être porteur de victoire et associé à la violence. Pour autant, ni les victoires consacrées par Éros ni la violence à laquelle il se rattache n'ont un caractère particulièrement guerrier. Cet aspect de la victoire est, ainsi, bel et bien celui qui, habituellement, est lié à Niké. Éros pourrait alors être représenté ici comme force d'action, qui crée le mouvement<sup>646</sup>. Malgré tout, étant donné que nous ne saurions identifier ni la Guerrière ni son ennemi, il faut envisager le fait que ce personnage ailé pourrait, lui aussi, ne pas être Éros – et ainsi ne pas être identifiable, non plus. En effet, ce compagnon de la Guerrière pourrait être le dieu, tout comme il pourrait en être un autre. Si la Guerrière est une divinité locale, il est en effet possible que le personnage ailé soit l'un de ses compagnons, dont nous ne connaissons l'identité.

Ainsi, l'étude de ce vase montre que les thèmes italiques sont bien présents dans la toute fin de la production campanienne. Les programmes restent liés à un imaginaire grec, cependant, leurs

645 Aristoxénès de Tarente, cité par Athénée, *Deipn.*, XIV, 31 (632a) parle d'une fête annuelle à Paestum, où les Grecs se remémoraient avec tristesse leurs origines, qu'ils célébraient bien qu'ils s'en soient éloignés de par la domination de la cité par l'élite lucanienne. Nous avons néanmoins pu montrer que ce passage ne traduisait pas une réalité archéologique dans la cité, où le passage sous une domination lucanienne n'a pas créé de rupture dans l'utilisation ni des bâtiments ni des mythes, des rituels et même de noms Grecs.

646 C'est une conception du dieu qui sera développée dans la partie suivante.

sens s'en éloignent, ce qui complique, voire rend impossible leur bonne compréhension dans le cas d'un *unicum*. Aussi, le personnage ailé semble se détacher du champ d'action d'Éros, et pourrait être un autre dieu. On notera qu'un autre vase à thème guerrier et italique (Fig. 122) présente des figures ailées qui ne seraient pas Éros, mais, en l'occurrence, les *eidola* des soldats défunts. Il serait ainsi possible de se demander si les images italiennes des ateliers campaniennes sont restées imperméables à la popularité d'Éros, pourtant notable sur les autres types productions. En effet, les images présentées par M. Dewailly, par exemple, ne font pas intervenir le dieu<sup>647</sup>. On notera néanmoins que, leur thème étant celui des départs et des retours de guerriers, l'absence du dieu est peut être spécifique à ce *topos* – que nous n'avons rencontré dans aucune des images du corpus – plutôt que généralisée aux images de rites italiennes. Cependant, cela soulève la question du lien entre la présence abondante d'Éros et de l'influence des traditions grecques sur un territoire : bien que le dieu ne soit pas l'Éros grec<sup>648</sup>, sa popularité ne dépend-t-elle pas de liens à un fond mythologique, social et religieux Grec ?

---

647 DEWAILLY, 1982

648 CASSIMATIS, 2014

**TROISIÈME PARTIE :**  
**Agir sur les corps et incarner**  
**l'action – concevoir Éros dans**  
**le Sud-Ouest de l'Italie**

« Le corps permet [...] de penser l'individu et plus largement une société ; et à l'individu comme à une société de se penser ou encore de se représenter », écrivent F. Gherchanoc et V. Huet à propos du corps dans l'Antiquité grecque et romaine<sup>649</sup>. Le corps antique constitue, en effet, un large objet d'étude puisqu'il rassemble les univers du vêtement, de la parure, du mouvement et des standards de beauté, entre autres. En prenant en compte tous ces critères, le corps « constitue une forme de représentation sociale ».<sup>650</sup>

Les céramiques sont illustrées par des images ayant pour finalité de « donne[r ...] en spectacle et met[tre] en scène » l'imaginaire et les idéaux des sociétés grecques<sup>651</sup>. Les corps qu'elles « mettent en scène », donc, sont doublement intéressants à étudier dans un cadre socio-anthropologique : la représentation sociale qu'est le corps passe par des modèles qui ne traduisent pas la réalité, mais des temps et des personnages issus d'un imaginaire italo-antique. Le filtre est donc double – conception du corps, et mise en image du corps. Ainsi, la dernière partie de cette étude aura pour objectif de présenter plusieurs des problématiques de l'étude du corps d'Éros. Ce corps, instable et changeant, est-il celui d'une figure unique ou multiple ? Quelles conceptions d'Éros se trouvent dans les iconographies campaniennes et lucaniennes ? Sur quels corps le dieu agit-il, et comment ? Une fois le corps d'Éros appréhendé, il s'agira de regarder comment Éros cohabite dans des multiplicités parfois opposées. Le second chapitre mettra alors en valeur des problématiques régionales, en cherchant une piste de réponse dans la fragmentation d'un Éros italo-antique, qui fluctue en fonction de localités et de leurs influences : dans quelle mesure les peintres italo-antiques, par leur manière de mettre en image le corps d'Éros, s'ancrent-ils dans des différentes traditions iconographiques ? Y-a-t'il un Éros italo-antique ?

\*\*\*

---

649 GHERCHANOC, HUET, 2015, p. 127

650 *Ibid.*, p. 129

651 LISSARRAGUE, in BERARD et al. 1984, p. 17

# **Chapitre 1 : Iconographies : instabilités d'Éros**

L'étude des unités formelles associées à Éros a permis de mettre en lumière de très nombreuses tendances dans ses représentations<sup>652</sup>. De ces résultats, il avait été possible de conclure à l'hybridité d'Éros, et de le qualifier comme dieu jouant à changer de taille, d'âge, de genre, et de place dans chaque image. Les tendances dans sa représentation étaient en effet variées, et ne lui donnaient pas de place stable dans les images. Elles l'associaient à plusieurs mondes, dont celui de la beauté, qui prédomine. Nous avons conclu les résultats de ce relevé sur une interrogation : les objets de parure portés et tenus par Éros cristalliserait-ils les pouvoirs de la beauté par des unités formelles ? Avait aussi été soulevée la question de l'identité d' « Éros » : un personnage aussi multiple peut-il se cantonner à un seul nom ?

À partir de ces interrogations et du relevé d'unités formelles effectué dans la première partie du mémoire, ce chapitre a pour ambition de présenter les multiplicités d'Éros et de son pouvoir à travers ses iconographies.

## **1/ Un modèle inconstant**

Nous l'avons donc vu, s'il y a une constante dans les représentations d'Éros, c'est la tendance à modifier et à renouveler continuellement le modèle iconographique du dieu. Jamais barbu et toujours ailé, voilà bien les seules caractéristiques qui s'appliquent à chacune des cent-quarante-deux figurations d'Éros dans les corpus lucanien et campanien. Pour ce qui est de sa parure, des objets qu'il tient, de sa place, et même de sa taille dans l'image, le relevé des unités formelles effectué en première partie du travail a permis de montrer que bien que des tendances soient à noter, aucune n'est totalement stable, et aucune ne vient expliciter un rôle clair et défini au dieu. Se pose alors la question des enjeux et de la mesure des variations de l'image d'Éros.

### **a. La portée de l'instabilité dans l'imagerie italote d'Éros**

Avant de se pencher sur les très nombreuses variations d'unités formelles associées à Éros, notons bien que ce dieu est, en Italie du Sud, toujours jeune et ailé, et dans une écrasante majorité des représentations, nu. D'autres éléments de son image ont une certaine stabilité, puisque dans une

---

<sup>652</sup> Dans cinq catégories : son apparence physique générale, sa parure, les objets qu'il manipule, sa position dans l'espace, et ses mouvements. Voir le chapitre 1 de la première partie du mémoire

importante part des images du corpus campanien, il porte au moins un élément de parure. De plus, Éros est un dieu qui interagit avec au moins un personnage dans plus de la moitié des images du corpus. Relevons également que la plupart des scènes le font manipuler une unité formelle que nous avons rattachée au monde des parures. Pourtant, parmi elles, aucune n'est tenue dans une majorité absolue des images : même les couronnes ne sont pas manipulées plus d'une trentaine de fois – dans un corpus de plus de cent-trente images – alors qu'elles sont l'objet qu'Éros tient le plus souvent, *ex æquo* avec les éléments végétaux. Avant d'atteindre la limite dans l'identification des tendances sinon stables, au moins importantes, notons aussi qu'Éros est plus souvent statique qu'en mouvement – fait surprenant pour un dieu ailé. Éros aurait ainsi tendance à être représenté, en somme, comme un dieu ailé exclu de l'âge adulte, quasiment toujours nu et paré, qui manipule souvent des objets de parure, assis ou debout autour de personnages.

Bien que cette description englobe une partie non négligeable d'images du corpus, une majorité d'entre elles ne répond pas à ces critères. Est-il donc possible d'établir un modèle à partir d'une figure dont même les traits les plus fréquents ne couvrent pas une majorité de ses représentations ? En effet, malgré les tendances au niveau des objets tenus, de la parure ou du mouvement, aucun élément ne revient assez de fois pour assurer la théorisation d'un modèle stable pour Éros en Italie du Sud. Éros serait donc un dieu qui s'associe à des mondes, en particulier celui de la parure et du végétal, mais qui ne profiterait d'aucun attribut stable qui l'y associe tout en permettant de le reconnaître : les mêmes couronnes et bijoux sont en effet portés par des humains. De même, les unités formelles qu'Éros tient sont également des objets que les anonymes autour de lui peuvent manipuler, en particulier les couronnes. A priori, rien n'indiquerait donc un lien privilégié entre Éros et le fait de tenir une couronne. La manipulation de ces signes, ainsi que le port de parures ne viendraient donc pas identifier le personnage d'Éros, mais plutôt un temps, un lieu ou un événement spécifique – c'est-à-dire un rôle, plutôt qu'une identité unique. Ces différents temps d'action et rôles vont être étudiés dans la suite du chapitre. Il est vrai que, même si Éros est toujours jeune, cela n'est pas, non plus, un critère d'identification : comme nous l'avons vu dans le second chapitre de la première partie du travail, presque tous les hommes qui accompagnent Éros sont imberbes, et même la plupart des satyres autour du dieu le sont. De plus, tous les personnages masculins ailés aperçus sur la céramique campanienne et lucanienne étaient imberbes. Ses ailes sont donc, de fait, le seul élément stable permettant de distinguer Éros des personnages anonymes qui l'entourent. Est donc « Éros » le personnage masculin de la céramique italiote qui a des ailes.

Se pose néanmoins une question simple, mais à la réponse complexe : que vient justifier l'identification d'un personnage comme « Éros », sur la base d'un seul trait ? Certes, Éros est ailé, ce qui est évident tant par ses épithètes que par les représentations attiques où une inscription le désigne<sup>653</sup>, mais il n'est pas le seul dieu ailé du panthéon grec. Pothos et Himéros, deux autres génies ailés du cortège d'Aphrodite qui incarnent tous deux le désir amoureux<sup>654</sup>, peuvent être représentés avec les mêmes ailes et de la même manière qu'Éros sur la céramique attique : seule une inscription permet d'identifier avec certitude l'identité de l'un ou de l'autre génie ailé<sup>655</sup>. Thanatos, Hypnos et Phthonos sont eux aussi des dieux ailés : d'autant plus quand le programme est funéraire, comment justifier, alors, que le personnage ailé soit Éros plutôt qu'un autre ? *Quid* des images italiotes qui figurent un « Éros » dédoublé, ou des images surprenantes où son modèle diffère ? Peut-on dire que l'on a affaire à un seul et même personnage sur les cinq images concernées par un dédoublement d'Éros (Fig. 19, Fig. 59, Fig. 65, Fig. 104, Fig. 122) ? La question se pose encore plus face à une image comme celle de l'hydrie du peintre des Danaïdes conservée au British Museum (Fig. 104), où deux dieux ailés sont représentés de manière bien différente, l'un étant un jeune homme, l'autre un adolescent, qui lui semble subordonné. A-t-on affaire à un même dieu figuré plusieurs fois de manières différentes, et est-il toujours Éros ? De plus, aucune des céramiques du corpus n'est inscrite, donc il est impossible de garantir l'identité de chaque génie ailé. Faut-il alors reconnaître un seul personnage dédoublé, ou divers génies ailés dans ces images ? Dans ce cas, serait-ce même possible de reconnaître Éros ? Qui est « Éros », ou plutôt, qu'est-ce qu'« Éros » ?

## **b. Dieu multiple ou multiples dieux ?**

H. Cassimatis, dans ses premiers travaux sur l'iconographie italiote, ne nommait pas le dieu que nous étudions « Éros », et préférait employer le terme de « génie masculin ailé »<sup>656</sup>. Ce terme, plus général, englobe Éros, sans pour autant restreindre une identification à un seul personnage. Nombreux sont les génies, les *daimones*, qui font office de *metaxu* (intermédiaires) entre le mortel et l'immortel, et Éros fait bien partie de ce groupe<sup>657</sup>. Elle expliquait que nommer spontanément

<sup>653</sup> Éros est dans l'épigraphie *tanupterugôn*, « aux ailes étendues » (CPI I 171) ; ou encore *pteroenta*, « ailé » (IG II 3 .4 1396), et ses ailes sont aussi l'un de ses attributs en littérature : Anacréon mentionne explicitement ses ailes dorées (PMG frg. 379, cf. fig. 378) ; Euripide (*Hippolyte*, 1270-1275) et Aristoph. (*Oiseaux*, 574, 704) font aussi mention d'un dieu ailé. Quant aux inscriptions qui désignent Éros dans la céramique attique, voir la figure 10, planche VI des annexes, où une inscription « Éros » au-dessus d'une *kalos inscription* vient se placer entre deux figures ailées, l'une chevauchant deux biches, l'autre attachant à son pied levé une sandale.

<sup>654</sup> GRIMAL, 1951, p. 211 ; p. 391

<sup>655</sup> Voir les annexes 11 et 12, planche VII, l'une dépeignant un Himéros nommé jouant du iynx, l'autre un Pothos nommé (aux côtés d'un Éros nommé)

<sup>656</sup> Notamment CASSIMATIS, 1993

<sup>657</sup> Platon, *Symposion*, 202 d-e

chaque génie ailé Éros était une « extrapolation à partir de quelques scènes (et de l'iconographie attique) », qui avait pour risque de fausser le sens de scènes en présupposant l'identité de ce dieu : que ferait Éros, une personnification du désir amoureux, à côté de stèles et de *naïskoï*, associés au domaine de la mort<sup>658</sup> ?

Éros, étant un dieu du polythéisme grec, répond par logique aux règles du divin de la « religion grecque ». De fait, qu'il puisse « imiter le mercure pour se diviser en mille composants »<sup>659</sup> n'est pas une surprise, mais un attendu. L'étude des épithètes divines montre avec clarté à quel point le dieu grec est une construction sociale et religieuse, aussi multiple que le nombre de rites dans lequel chaque cité, voire chaque personne, est un facteur sur lequel son identité repose entièrement<sup>660</sup>. En effet, dans leurs cultes, les dieux grecs sont désignés par un nom, qui s'associe à une épiclèse. Elle permet de développer une identité du dieu. Cette épithète au nom est loin d'être choisie au hasard, puisqu'elle vient définir un pan de son identité ; elle appuie alors souvent sur le lieu d'invocation, un champ d'action, ou un attribut du dieu<sup>661</sup>. Cependant, aucune règle n'encadre la nature de ces épithètes, ni le nombre, théoriquement infini, qu'un « même dieu » pourrait recevoir : un « système » d'identités est associé à chaque dieu grec<sup>662</sup>. Le dieu local n'est pas le même que le dieu panhellénique, ce premier occupera une place plus grande dans la vie quotidienne que l'autre, mais tous deux cohabitent dans un même imaginaire grec, l'un n'étant pas « plus réel » ni plus important que l'autre<sup>663</sup>.

Puisqu'un nom de dieu grec rassemble plusieurs identités, sensibles à travers l'abondance des épiclèses divines, ne serait-il pas alors possible de remarquer cette conception du divin par les images ? Elles mettent en effet en scène l'imaginaire grec et itاليote, ce qui inclut leurs manières de concevoir le divin<sup>664</sup>. C'est ce que défend H. Cassimatis vingt années de recherches après ses premières conclusions sur les « génies ailés masculins » de la céramique itاليote, qu'elle nomme maintenant Éros<sup>665</sup>. Les variations de son image traduiraient alors « différents aspects d'Éros » créés par les peintres itاليotes, non pas différents génies<sup>666</sup>. Il faut en effet garder à l'esprit que les vases des corpus étudiés sont issus d'ateliers de tradition grecque, plus ou moins influencés par les rites et les codes itاليques selon l'identité du peintre, ou la zone de production ou de commande. L'Italie du

---

658 CASSIMATIS, 1993, p. 142

659 BRULE, 2007, p. 319

660 Voir à ce sujet, entre autres, BRULE, 2007 et BONNET, 2022

661 BONNET, 2022, p. 3

662 BRULE, 2007, p. 318

663 BONNET, 2022, p. 2

664 LISSARRAGUE, 1984, p. 17

665 CASSIMATIS, 2014

666 CASSIMATIS, 2014, p. 41

Sud est en effet une région où cohabitent des descendants de colons Grecs et des communautés Italiques. Bien qu'il serait déjà inexact de réduire Éros à la position de second d'Aphrodite dans sa conception athénienne – il suffit de se pencher sur la manière dont il est pensé dans le *Symposion* de Platon pour s'en rendre compte – il serait encore plus faux de présupposer que son identité est la même en Italie du Sud qu'à Athènes, ni que l'iconographie du dieu doit répondre aux mêmes enjeux<sup>667</sup>. Gardons également en tête que le polythéisme multiplie les identités d'un même dieu, de sorte que plusieurs de ses rôles cohabitent, mais aussi et surtout qu'un même dieu puisse différer selon qu'il soit rattaché à une cité ou à une autre : l'Éros des ateliers de Cumes diffère ainsi certainement de celui de la tradition des ateliers Tarentins, tout comme ces deux conceptions seront différentes de l'Éros Paestan. Chacun est ainsi unique, et à prendre comme un dieu à part entière, bien qu'il relève d'une même identité générale.

Il ne faut donc pas éviter de présupposer une présence d'Éros en image, mais bien éviter de présupposer les limites de ses champs d'interaction. Certes, les « Éros » italiotes ne sont pas nommés, alors utiliser le nom d'Éros est peut-être inexact : on sait en effet que Pothos, par exemple, peut intervenir sur la céramique italiote, nommé par une inscription (Fig. annexe 54). Pothos est la personnification du désir éprouvé envers un objet ou un être lointain. Cependant, sur le cratère figuré en annexe, Éros est également présent sur l'image – car qui d'autre que le dieu ailé « principal » pourrait être ce petit personnage ailé se tenant auprès d'Aphrodite et de son amant Adonis, sanctifiant l'union d'Europe à Zeus par la manipulation d'une phiale ? Pothos est, dans ce programme, un compagnon d'Aphrodite qui vient agir dans le monde humain, prenant en charge la qualité d'intermédiaire d'Éros, qui, lui, duplique l'action de Pothos depuis un espace divin qui suggère son antériorité et sa supériorité par rapport à son compagnon. Ou, la présence de Pothos – en sa qualité de personnification de désir de « ce qui est quelque part ailleurs et absent »<sup>668</sup> – vient-elle illustrer les sentiments personnels d'Europe<sup>669</sup> ; alors qu'Éros reste présent comme autant comme un dieu que comme une force d'action, symbolisant l'union d'Europe à Zeus ?

---

667 La démonstration de ce point est tout l'enjeu de CASSIMATIS, 2014

668 Platon, *Cratyle*, 420a (trad. L. Méridier, éd. Belles Lettres, 1931)

669 Pothos est, sur cette image, pensé par Ch. Aellen (1994, p. 156-157) comme une « personnification du microcosme » agissant sur le pathos d'un personnage du récit mythologique, son apparition serait ainsi « un moyen efficace de traduire des sentiments de courte ou de longue durée [...] » (p. 172) sur « un instant d'une durée infime » dans l'image, ce qui permet ainsi d'« accentue[r] la tension là où le mode de narration du peintre risquait de faire effet contraire » (p. 164) : Pothos est présent comme un « élément de mise en scène de type dramatique » plus que comme un personnage divin à l'action divine, agissant sur le mythe. Ce serait alors le rôle d'Éros qui, lui aussi, manipule une phiale dans un autre but – l'union.



*Fig. annexe 54 : Cratère en calice paestan  
Malibu, Musée J. Paul Getty. Astéas, vers 340 av. J.-C.  
CVA, USA 27, Malibu 4, pp. 45-47, pls. 231-234*

De plus, sur une péninsule où des cultes à Aphrodite sont bien ancrés et célébrés<sup>670</sup> et qui présente un nombre conséquent d'images d'un dieu ailé qui intervient dans le quotidien comme le rituel des mortels, serait-il si incorrect de choisir plus par logique que par dépit le nom d'« Éros » pour désigner les figures de « génies ailés masculins » ? En effet, même entre Éros, Himéros et Pothos, seul le premier reçoit un culte et a une existence tangible et connue dans le panthéon grec<sup>671</sup>. Adopter son nom plutôt que celui d'un autre génie ailé de l'entourage d'Aphrodite n'est donc pas un problème, mais bien une question de logique. De plus, Himéros et Pothos peuvent être pensés à juste titre comme des multiplications, voire des « Personnifications » d'Éros<sup>672</sup>, montrant bien qu'Éros est le principal génie ailé de l'entourage d'Aphrodite, dont les autres découlent – et non l'inverse. Ainsi, si Pothos est nommé sur le cratère d'Astéas, tandis qu'Éros ne l'est pas, c'est certainement car c'est le second qui s'incarne par défaut dans les personnages ailés.

Aussi, Ch. Aellen note que dans le cas de représentations de concepts qu'il identifie comme Personnifications italiotes, la ressemblance avec Éros cherche à « souligner le caractère concret » du du personnage. C'est, selon lui, le cas pour les représentations de Pothos sur l'image d'Astéas, mais également d'Hypnos et de Phthonos, qui peuvent emprunter l'apparence ou les attributs d'Éros<sup>673</sup>. Éros serait ainsi le modèle qui donne la légitimité d'action à des forces mineures du cercle d'Aphrodite, ce qui justifie de généraliser l'utilisation du nom de ce dieu lorsque les personnages ailés masculins, dont il est le modèle, ne sont pas nommés. En effet, « l'intérêt de ces figures [masculines et ailées dont l'identité se confond avec celle d'Éros] ne réside pas tant dans leur dénomination précise que dans le mélange qui s'opère entre elles », ces rapprochements étant « voulus et significatifs » afin de « faire sentir combien leur nature est proche de l'essence divine », convoquée par des signes renvoyant à Éros<sup>674</sup>. Contrairement au dieu, elles sont « exclusivement les exécutrices de la volonté et de l'essence divines »<sup>675</sup>, et n'ont pas la force d'action indépendante qui est celle d'Éros dans la plus importante majorité des images du corpus. Il n'y aurait donc pas lieu d'utiliser le nom de quelque autre dieu du Panthéon grec pour désigner celui qui inonde de sa présence les images italiotes : Éros y est bien l'acteur principal, et son pouvoir de *Megas Daimon* se décline au sein de divers types de scènes. Qu'il s'agisse d'Éros ou d'un autre dieu ailé, la présence du *Megas Daimon* semble ainsi toujours sous-jacente, ne justifiant pas d'utiliser de nom autre que celui d'Éros dans cette étude.

---

670 GRÜNER, 2010

671 P. Grimal mentionne bien que ces deux personnages sont des « abstraction[s] » qui ne possèdent ni mythe ni légende (GRIMAL, 1951, p. 211 ; p. 391)

672 LIMC, p. 851

673 AELLEN, 1994, p. 174

674 *Ibid.*, p. 175

675 *Ibid.*, p. 180

Les images du corpus présentent un grand intérêt iconographique dans la manière de penser Éros dans des rôles différents. Trois de ces cinq céramiques présentent Éros dédoublé sur une seule scène (Fig. 65, Fig. 104, Fig. 122). À part pour l'hydrie du peintre des Danaïdes (Fig. 104), ces Éros multipliés sont identiques en apparence et ne diffèrent que par leur action ou leur mouvement, ce qui n'est pas le cas des deux autres vases (Fig. 19, Fig. 59) où le dieu figure une fois sur l'image de la panse, une fois sur celle de l'épaule (Fig. 59), ou une fois sur chaque face (Fig. 19), avec une apparence qui diffère plus ou moins drastiquement. En effet, sur le lebes gamikos campanien, Éros apparaît une fois comme un bébé, tenu dans l'himation d'une femme, et une autre comme un jeune homme, assis majestueusement sur un rocher. L'hydrie du peintre de l'Éros agenouillé a une figuration d'Éros similaire à celle-ci sur l'épaule, tandis que, sur la panse, Éros est enfantin alors qu'il assiste à une scène de séduction, sous le regard d'une femme en buste – vient-elle convoquer la présence d'Aphrodite ? Selon H. Cassimatis, ces images montrent deux facettes d'un même Éros, cohabitant dans l'imaginaire et les cultes italiotes. L'un plus traditionnel, l'autre – le plus âgé et associé à la roche – indépendant d'Aphrodite et, selon la chercheuse, certainement celui qui aurait pu recevoir un culte à Vélie<sup>676</sup>. Cette même répartition des identités d'Éros se retrouve sur l'hydrie du peintre des Danaïdes (Fig. 104), où l'on note également que le jeune Éros semble subordonné au plus âgé, dont il se fait l'intermédiaire. En effet, le plus jeune est celui qui, en mouvement, « traverse » l'espace délimité par le loutéon pour rejoindre le plus âgé, qui est allongé dans des rochers, le bras sur une hydrie : l'eau et la roche, deux éléments qui semblent constamment associés à Éros lors de scènes convoquant un temps rituel, sont associés au dieu plus âgé, renforçant l'hypothèse d'H. Cassimatis.

Quant aux images où Éros se multiplie sans distinction particulière, en particulier d'âge (Fig. 65, Fig. 122), on peut en effet se demander s'il s'agit là du dieu répétant sa présence dans différents temps de l'image, ou s'il s'agit de différents génies ailés. En effet, les personnages ailés d'une hydrie du peintre de Boston Ready pourrait être tous deux des *eidola* plus qu'une représentation des deux principales identités d'Éros se faisant face à face. La manière dont ils se placent au-dessus d'une rangée de grappe de raisins, les séparant d'une scène militaire humaine présentant deux hommes à terre, pourrait en effet les situer dans l'espace de l'au-delà, d'autant plus que le vase a été retrouvé en contexte funéraire.

Il est ainsi bon de montrer que la multiplication d'Éros dans l'image a une portée bien plus large que la question de la reconnaissance d'un Éros, d'un Himéros ou d'un Pothos, qui n'est pas l'intérêt principal de notre réflexion pour les raisons que nous avons expliquées. Quant aux autres

---

676 CASSIMATIS, 2014, p. 416

instabilités de l'iconographie d'Éros, la problématique est la même : quels rôles et champs d'action du dieu viennent-elles traduire ? D'ores et déjà il est possible de dire que la parure et l'apparence d'Éros viendront traduire d'une part des temps et des situations différents, de l'autre des reflets des canons de la beauté italote<sup>677</sup>.

Les instabilités et la diversité des iconographies d'Éros dans l'imagerie de la céramique paestane viendraient en somme traduire l'identité multiple d'un dieu local : l'Éros italote. Qu'il soit grand ou petit, androgyne ou masculin, seul ou accompagné, volant ou assis ; rien ne laisse à priori penser que les différents signes de l'imagerie italote ne venaient traduire autre chose que les multiples rôles d'un dieu ailé au large champ d'intervention. « Éros » désigne donc une figure renvoyant à celle du *Megas Daimon* de Platon, impossible à enfermer dans un seul rôle<sup>678</sup>. Les différents temps d'actions et rôles du dieu vont être étudiés dans la suite du chapitre.

### **c. Éros, le *daimon* Éros**

Tout comme Éros, « *daimon* » est un concept complexe, caractérisé par ses multiplicités. Mot dont le Français ne peut proposer de traduction viable<sup>679</sup>, *daimon* est à la fois une pulsion divine externe<sup>680</sup>, un intermédiaire subordonné aux *theoi* agissant sur la sphère mortelle<sup>681</sup>, un guide interne de nature intermédiaire inspirant les Mortels à s'approcher de leur part divine<sup>682</sup>, que le *daimon* a lui-même perdue<sup>683</sup>. Cependant, toutes ces conceptions ne cohabitent pas dans la pensée d'un même auteur. Aussi, plusieurs conceptions de *daimon* peuvent cohabiter au sein de la pensée d'un même auteur – on pense là tout particulièrement à Platon, qui mentionne souvent *daimon*, sans pour autant que ce concept fasse l'objet d'une théorie unifiée et centrale dans un système doctrinal du penseur<sup>684</sup>. *Daimon* est cependant toujours une force divine, inférieure à celle de *theos*, qui agit sur

---

677 H. Cassimatis explique en effet que l'image du jeune garçon aux formes androgynes, dans laquelle Éros est à plusieurs occasions représenté (Voir le chapitre 1, partie 1 de la première partie du mémoire), est également utilisée pour représenter des jeunes hommes humains. Elle traduirait l'anatomie idéale de ces jeunes hommes, sur un modèle apulien (CASSIMATIS 2014, p. 42)

678 Platon, *Symposion*, 202c-203

679 Sous l'influence de la recherche contemporaine, notamment du travail de V. Pirenne-Delforge, présenté dans son séminaire « Dieux, *daimones*, héros », tenu au Collège de France entre février et avril 2019, on évitera de traduire *daimon*. Le terme de démon sera totalement écarté. Cependant, on ne le modifiera pas lorsqu'il apparaît dans les extraits cités dans cette partie

680 C'est le rôle de *daimon* qui ressort dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* lorsque le terme n'est pas utilisé comme synonyme de *theos*. À ce propos, voir DODDS, 1951 ; NILSSON, 1955 ; WILFORD, 1965

681 Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, 122-126

682 Héraclite, 119. À propos de ce fragment, voir l'interprétation de DARCUS, 1974

683 Empédocle, *Katharmoi*, B115.15 ; B117 ; B146

684 Voir TIMOTIN, 2012 sur la richesse philosophique des *daimones* dans l'œuvre de Platon et des platoniciens. Le concept de *daimon* chez Platon est néanmoins cohérent sémantiquement comme part divine agissant sur les Mortels, garantissant l'ordre du macrocosme universel et du microcosme de chaque Mortel.

le monde des humains. L'étymologie de *daimon* se lit, selon le *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de P. Chanteraine, dans le verbe *daiomai*, lié à l'action de l'attribution et du partage, à laquelle les dieux indo-européens étaient déjà associés<sup>685</sup>. Ce sens se retrouve dans le rôle du *Megas Daimon* du *Symposium* platonicien. Ce concept porte un nom qui, finalement, ne surprend plus : celui d'Éros.

Éros est ainsi le *Megas Daimon* de la philosophie platonicienne – ce qui ne traduit pas pour autant une réalité religieuse ou sociale. En liant les Mortels les uns aux autres, Éros *Megas Daimon* les lie aux dieux<sup>686</sup>. Dans le dialogue entre Socrate et Diotime, il apparaît comme une entité supra-humaine dont la « nature » est « intermédiaire entre le divin et le mortel »<sup>687</sup>. En effet, Éros *Megas Daimon* y est de nouveau présenté comme l'entité qui relie les hommes aux dieux, cette fois-ci par la manière dont il en maintient et en transcende leurs liens, en naviguant entre les mondes des Mortels et des Immortels. Il a également pour rôle de maintenir le bon fonctionnement du cosmos, notamment en accompagnant les mortels vers l'au-delà<sup>688</sup>. Ainsi, il est actif aux plans de la cosmologie, de la religion et de l'éthique. Comme l'ont montré les chapitres et les parties précédentes, ces rôles se retrouvent dans l'iconographie italiotes d'Éros, jusqu'à la manipulation du miroir. En effet, cet objet si fréquent dans le corpus renverrait, selon J.-P. Vernant, à l'action créatrice et cosmète, qui passant par la fragmentation ou la révélation<sup>689</sup>. Cette présence en iconographie italiote d'un Éros visiblement proche du *Megas Daimon* platonicien est un fait intéressant. Elle indique un basculement vers un système de religion plus philosophique qu'anthropomorphique dans la zone, où, fait rare, les *daimones* semblent être des figures clés du paysage rituel. En effet, le travail de Ch. Aellen montre à quel point les Personnifications sont présentes dans l'iconographie italiote, et des clés à la bonne compréhension de programmes mythologiques qui les convoquent<sup>690</sup>.

Ces Personnifications sont autant un procédé narratif que des « semi-divinités [qui] s'intégrèrent [...] dans tout le système mythico-religieux qui caractérise le cosmos grec et qui lui donne sa cohérence »<sup>691</sup>. Par la manière dont ces Personnifications sont souvent des êtres divins intermédiaire, inférieurs aux *theoi*, et agissant sur le macrocosme et le microcosme de l'image, il est possible de les rapprocher des *daimones*. De plus, Ch. Aellen utilise lui-même le terme de

685 PETERSMANN, 1990, p. 79

686 Platon, *Symposion*, 90 a2 -b1 ; voir, notamment, son interprétation par VERNANT, 1988

687 Platon, *Symposion*, 202e

688 Ce rôle psychopompe se retrouve dans l'iconographie italiote, en particulier dans la production paestane.

689 VERNANT, 1988

690 AELLEN, 1994

691 *Ibid.* p. 13

« démon » pour parler de certaines des Personnifications, à plusieurs reprises dans son travail. Il y distingue même le *daimon* réel du *daimon* abstrait. Le premier est « un acteur autonome » qui « représente par conséquent une émotion indépendante de celle du héros », alors que le second est une « illustration d'un concept [...] représentant d'une manière conceptuelle, le monde intérieur – le *pathos* – du héros »<sup>692</sup>. Tout comme le *daimon* philosophique, les Personnifications peuvent être internes ou externes au héros. De plus, tout comme dans le cas du *daimon* philosophique, ces conceptions différentes cohabitent dans l'imaginaire des Italiotes, et il n'est pas possible de poser de limites claires entre ce qui relève du *daimon* réel et du *daimon* abstrait.

C'est un procédé de réflexion similaire qu'il faut appliquer au cas d'Éros en image. Souvent, il est une figure divine à part entière, mais, parfois, il exprime un concept, à la manière du *daimon* abstrait théorisé par Ch. Aellen. Cependant, il ne faudrait pas rendre stricte cette distinction. Dans plusieurs scènes mythologiques – là où les Personnifications se développent – en particulier celles d'amours divins, il est possible de voir Éros agir dans un rôle qui renvoie avant tout à celui de Personnification. En effet, Éros se place dans le champ, de manière à symboliser la victoire du sentiment amoureux des personnages, personnifiant ainsi leur émotion, donc, ce que Ch. Aellen appelle le « microcosme de l'image »<sup>693</sup>. Cela est d'autant plus flagrant lorsqu'il participe à l'action, comme sur le lécythe aryballisque du groupe d'Egiste (Fig. 62). Le dieu vient, assez littéralement, y personnifier la manière dont le sentiment amoureux qui s'empare de Ménélas l'arrête aussitôt dans son geste meurtrier envers Hélène. Éros vient donc illustrer le *pathos* de Ménélas, bien plus que se présenter comme divinité à part entière. Ch. Aellen note le fait que des divinités du panthéon grec comme Thanatos ou Hypnos peuvent sans problème devenir des Personnifications de l'ordre du *daimon* abstrait, sans pour autant perdre leur identité divine<sup>694</sup>. En effet, « l'intention de l'artiste, nous faisant défaut », il est impossible d'imaginer qu'un dieu se détache totalement de son statut lorsqu'il vient agir comme Personnification<sup>695</sup>.

Ainsi, Éros est bel et bien un *daimon* en imagerie italiote, puisqu'il y est représenté comme « une figure entièrement concrète, mythologique [...] pourvue de vie et de réalité, d'une force extérieure ayant un pouvoir réel »<sup>696</sup>. De plus, la place qu'il occupe dans les scènes campaniennes et lucanienne le rapproche du concept de *Megas Daimon* platonicien : c'est lui qui ordonne les

---

692 AELLEN, 1994, p. 82

693 *Ibid.*, p. 80

694 *Ibid.*, p. 174-175

695 *Ibid.*, p. 173

696 *Ibid.*, p. 173

mondes des Mortels et des Immortels en venant les lier, et il maintient le bon fonctionnement du cosmos en jouant un rôle psychopompe au sein d'images funéraires.

## **2/ Les rôles d'Éros dans l'iconographie lucanienne et campanienne**

### **a. Un intermédiaire entre l'humain et le divin**

Lors du relevé des unités iconiques, il a été vu que les personnages qui figurent aux côtés d'Éros sont en grande majorité des humains. Le cercle de Dionysos a aussi sa place, cependant Éros intervient avant tout dans un monde des humains. Les mondes des mortels et des immortels se lient avec encore plus de clarté que lorsque Éros est le seul élément divin d'une scène. Notons aussi qu'à quatorze reprises, les scènes humaines occupées par Éros associent un élément spatialisateur lié à un intérieur – hors miroir<sup>697</sup> – à des unités iconiques liées à l'extérieur, plaçant ainsi simultanément la scène dans deux types d'espaces (Fig. 10, Fig. 34, Fig. 39, Fig. 50, Fig. 59, Fig. 65, Fig. 74, Fig. 75, Fig. 107, Fig. 112, Fig. 122, Fig. 123, Fig. 129, Fig. 131). Ces dernières placent, de fait, les images dans un monde entre le réel et l'irréel, dans un espace qui n'est ni celui des mortels ni celui des immortels. En effet, même les scènes mythologiques de cette série ont un lien avec une communication vers le monde des mortels. L'espace représenté est ainsi, là aussi, celui de l'entre-deux. Ces deux types de scènes, humaine-divines et intérieures-externes, montrent une transgression des espaces et des temporalités, conséquence de la présence d'Éros dans l'image. En effet, Éros est un dieu qui incite à créer, et qui, lui-même, crée<sup>698</sup>. Ici, il crée un lien entre les espaces : là où il apparaît, il personnifie un lien entre l'humain et le divin, et crée des espaces dédiés à ces interactions. En cela, il est un intermédiaire dans l'image, qui met en relation les personnages soit entre eux, soit avec un au-delà dans l'image – un autre espace, un autre dieu qui n'apparaît pas physiquement. Cette idée est appuyée par la présence de miroirs, de fenêtres et de « brochettes de fruits » dans les images, unités iconiques sur lesquelles nous reviendront justement, à propos de la manière dont ils « ouvrent » l'espace de l'image vers un invisible. De plus, ces objets ont un lien fort avec la figure d'Éros, surtout les miroirs qui, on a pu le voir, servent à ouvrir l'espace et à révéler la présence du dieu<sup>699</sup>.

---

697 Nous avons pu voir dans la partie précédente, chapitre 2 partie 3 b., que le miroir s'associe à un rituel bien plus qu'à un espace intérieur.

698 Platon, *Symposion*, 196e

699 Voir le chapitre deux partie 3 b. de la partie précédente de ce travail.

Éros crée donc un lien entre mondes humains et divins dans les scènes en tant qu'intermédiaire. Notons également que sa place-même dans l'image peut-être celle d'un intermédiaire. En effet, le *daimon* peut être présent dans une scène humaine, mais s'en écarter par la composition de l'image, qui peut le placer à cinq reprises sur une ligne de sol en points (Fig. 60, Fig. 88, Fig. 93, Fig. 101, Fig. 106). Contrairement à la ligne de sol rocheuse, elle ne renvoie à aucun espace tangible et reconnaissable. Cette dernière semble donc servir à isoler certains éléments de l'image et à leur conférer un statut particulier, d'autant plus que, dans ces figurations, Éros est toujours seul : cette ligne de sol traduit-elle l'espace intermédiaire entre le monde humain et divin dans lequel Éros semble souvent évoluer ? Il est sûr qu'elle semble avoir pour vocation d'inscrire des éléments de l'image dans un « autre » espace, ni humain, ni divin, entre un monde et un autre. À travers la manière dont Éros se tient, seul, sur cet élément en image, il est possible de voir le dieu en tant que *daimon* : il interagit avec le monde des mortels, sans pour autant l'intégrer. De plus, notons que dans les vingt occurrences où Éros est présenté en mouvement bi-directionnel<sup>700</sup>, il se fait, par ce mouvement, la personnification du lien entre plusieurs éléments ou personnages de la scène. Éros figure alors comme l'intermédiaire par excellence dans l'imagerie italote.

## **b. Un dieu de la beauté**

L'un des rôles qui prévaut dans les représentations italotes d'Éros est celui de dieu de la beauté, acteur du monde féminin. En effet il est clé de rapprocher Éros de la notion de beauté, puisque depuis ses origines hésiodiques, il se rattache à l'épithète *kallistos*, et Éros est un dieu qui est « dans son *essence* même, une réponse à la beauté »<sup>701</sup>. Les objets de parure portés et tenus par Éros viendraient-ils y faire référence, voire cristalliser ce pouvoir par des unités formelles ? À cet effet, notons qu'Éros n'est associé à aucun attribut constant dans la céramique italote y compris dans les productions lucanienne et campanienne<sup>702</sup>, cependant, ses liens avec la parure et le miroir sont plus qu'importants, comme le relevé des unités iconiques l'a montré. Il ne fait aucun doute que ces éléments soient liés dans ces images à un « rôle rituel et festif », que H. Cassimatis identifie, en les écartant d'une relation avec monde féminin<sup>703</sup>. Les associer serait en effet réducteur, puisqu'il faudrait ignorer les nombreuses images où ils figurent tenus par des jeunes hommes. Cela reviendrait à lire l'iconographie italote à travers la grille du modèle attique<sup>704</sup> Pourtant, de la même

<sup>700</sup> Fig. 17, Fig. 34, Fig. 36, Fig. 51, Fig. 59, Fig. 68, Fig. 70, Fig. 73, Fig. 91, Fig. 100, Fig. 102, Fig. 105, Fig. 115, Fig. 116, Fig. 118, Fig. 119, Fig. 126, Fig. 129, Fig. 131, Fig. 132

<sup>701</sup> BLONDELL, 2013, p. 113

<sup>702</sup> CASSIMATIS, 2008, p. 52

<sup>703</sup> CASSIMATIS, 2012, p. 62

<sup>704</sup> Le miroir, par exemple, n'est jamais tenu par des hommes dans l'imagerie attique (à part comme cadeau à une jeune femme), et il est toujours porteur de valeurs féminines. FRONTISI-DUCROUX, 1997, p. 54-55

manière qu'Éros ne perd pas ses liens avec les mortels lorsqu'il n'est présent qu'entouré de dieux, les parures et les miroirs semblent conserver un lien avec la beauté de manière générale – même dans le contexte italiote – surtout lorsqu'ils entrent en relation avec Éros.

Éros est, en tant que dieu de la beauté, un beau dieu. Cela se traduit dans les images par l'adoption de traits juvéniles, qui forment le canon de la beauté masculine grecque. La beauté d'Éros peut aussi passer par des traits androgynes, qui le féminisent. Viennent-ils renvoyer aux canons de beauté locaux des jeunes hommes ? En effet, H. Cassimatis note que nombreux sont les jeunes mortels qui partagent les traits androgynes qu'Éros adopte<sup>705</sup>. Le dieu incarne donc la beauté à partir de ses codes locaux, faisant de lui un jeune homme androgyne – donc beau. Le glissement vers l'androgynie dans les représentations d'Éros pose donc la question d'une évolution des standards de beauté des jeunes hommes d'Italie du Sud, puisque les représentations du dieu ailé ne sont pas efféminées – du moins, pas d'une manière aussi nettement soulignée – tout au long de la première moitié du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Est-ce là une influence étrusque ou italique, ou une évolution des canons de beauté grecs

La beauté d'Éros qualifie certes son apparence, mais aussi son pouvoir. En effet, c'est la beauté du dieu qui vient engendrer la naissance d'Aphrodite et les bases sensorielles du pouvoir de Zeus, si l'on suit le raisonnement de G. Arrighetti<sup>706</sup> : elle vient apporter pouvoir, mais aussi ordre. Ainsi, elle n'est pas qu'une caractéristique physique, mais un pouvoir qui lui permet d'agir sur les humains comme les dieux. Or la parure et les miroirs sont aussi liés à la beauté. Ils semblent donc jouer un rôle dans les rituels : est-il question de faire beau pour plaire aux dieux, qui aiment la beauté, comme le démontre le soin porté à la parure de certains animaux lors de grandes occasions<sup>707</sup> ? Éros vient-il alors accompagner les humains dans ce procédé ? Ou s'agit-il, dans des cas où Éros les offre à des mortels, de cadeaux qui portent son pouvoir ? Ne pourrait-on pas voir aussi une « mise en ordre » des scènes à travers la beauté incarnée par ces objets, rendant compte du pouvoir cosmogonique d'Éros ? E. Colangelo développe en effet dans sa thèse doctorale une étude sur Éros cosmète, acteur donc du *kosmos*<sup>708</sup>. Ce concept y est défini à partir de quatre acceptations spécifiques<sup>709</sup>, qui lient Éros au concept de la mise en ordre harmonieuse par les parures et ce qui relève du beau. L'hypothèse de la mise en image du pouvoir d'Éros à travers les éléments liés à la

705 CASSIMATIS 2014, p. 42

706 ARRIGHETTI, 1975, p. 47, p. 102

707 Les cornes de la vache qui sera sacrifiée à Athéna sont plaquées de feuilles d'or, rehaussant la qualité de l'offrande en la rendant plus riche et plus belle. Homère, *Odyssée*, IV, 436

708 COLANGELO, 2020

709 L'« ornement circulaire », la « parure à part entière », l'« ornement fabriqué mutuellement », ou la « parure créé par l'agencement », ce dernier pouvant aussi rejoindre ce qui « produi[t] de la beauté et du plaisir dans l'espace », et est créé à partir d'un ordre harmonisé. (COLANGELO, 2020, p. 22-23)

beauté ne semble donc pas être à écarter, surtout lorsque le dieu tient lui-même un miroir, d'autant plus lorsqu'il tient cet objet vers lui. Dans cette situation, il est en effet difficile d'imaginer que le dieu se « révèle à lui-même », où qu'il figure féminisé, seulement à partir de ce mouvement. Nous avons vu qu'il est possible de lire ce geste dans le cadre de rituel catoptrique, établissant un lien avec un « en dehors » de l'image et faisant passer une vision à un personnage, ce qui contribue à le placer comme dieu intermédiaire, ou peut-être est-il parfois seulement dépeint dans une position qui met en valeur ses liens avec la beauté, et donc son pouvoir de dieu de la beauté.

### **c. Un dieu des plaisirs**

Dieu dont le théonyme se confond avec l'éros, cette « expérience d'une force démoniaque » (qui n'est autre que le dieu ailé)<sup>710</sup>, que l'on distingue de du dieu par la majuscule – une distinction qui n'est souvent pas faite par les auteurs Anciens<sup>711</sup> – Éros est un dieu des plaisirs. Pulsion créatrice, il est également un « surgissement émotif » qui engendre le plaisir, au point d'être comparable à un appétit, par Galène<sup>712</sup>. Il est à la fois dieu et *epithumia*. En tant que dieu, il agit également par rapport à la *kharis*, liée aux Muses et au « plaisir produit par les performances rhapsodique et chorale », qui sont des « entités complémentaires au corps et à ses composantes » à un titre similaire à celui des parures et des beautés<sup>713</sup>. Ces réjouissances sont à mettre en parallèle avec le plaisir du vin, qui lui aussi joue avec l'ordre, et surtout les plaisirs des chants et des corps<sup>714</sup>. Éros est, d'ailleurs, semblable au vin dans l'imaginaire grec, aimable avec modération, mais cruel dans l'excès<sup>715</sup>. Notons que parmi les plaisirs produits par les performances, le théâtre et la performance musicale peuvent trouver leur place, et que ce sont deux champs qu'Éros peut occuper dans l'imagerie paestane<sup>716</sup>. L'Éros italiote semble donc être un dieu des plaisirs, au-delà des relations sexuelles et amoureuses. Il reste bien-sûr associé à ces types de relations, centrales dans la conception mentale des plaisirs grecs. En effet, il apparaît beaucoup dans des scènes de poursuites<sup>717</sup>. Ces scènes seraient-elles des images chastes signifiant la relation sexuelle ? La nudité érotique ne semble pas occuper une place signifiante dans le corpus étudié. En effet, les scènes

---

710 CAZZATO 2013, p. 274

711 COLANGELO, 2020, p. 337

712 Galène, *Sur les doctrines d'Hippocrate et de Platon*, 5, 7, 40

713 COLANGELO, 2020, p. 326

714 POWELL, 2019

715 Théophraste cité par Chérémon in Athénée, *Deipnosophistes*, XIII, 14

716 Fig. 11 : le dieu ailé joue de l'aulos sur les épaules d'un satyre, menant et rythmant un joyeux thiasse dionysiaque.

Fig. 12 : la position d'Éros est similaire, à la seule différence que c'est ici le satyre qui joue de l'aulos. Ils se dirigent tous les deux vers une scène de théâtre phlyaque.

717 Voir chapitre 1 partie 1 de la partie précédente de ce travail

érotiques ne présentent pas souvent des personnages nus, et ne mettent jamais en avant des relations sexuelles, du moins, pas de manière aussi directe et crue que sur la vaisselle de banquet athénienne.

Aphrodite forme un couple dynamique et complet autour du plaisir aux côtés de Dionysos, et le dieu ailé participe également aux ivresses qu'ils provoquent<sup>718</sup>. Que leurs deux mondes se recoupent par la présence d'Éros en imagerie n'est donc pas une surprise. En effet, le relevé des éléments spatialisateurs a permis de voir qu'Éros intervient en intérieur, et en extérieur. L'un est le domaine de l'oïkos des femmes et des mariées, sous le patronage d'Aphrodite, et l'autre, toujours marqué par du végétal ou du rocheux, rappelle la prairie et la montagne où Dionysos et ses fidèles évoluent. Lorsque ces éléments se rejoignent et viennent créer les scènes intérieures-extérieures dont il était question plus tôt, est-il possible de penser à une jonction de types des plaisirs, à travers Éros ? En effet, lorsque certaines scènes de mariage ou de séduction comportent un végétal ou un signe dionysiaque, il est possible d'y voir une addition des plaisirs, un Dionysos qui « rôde » dans l'univers de l'union<sup>719</sup> à travers ces signes. L'union d'Aphrodite et de Dionysos donne en effet naissance à Priape, dieu ithyphallique des jardins, et à Hyménée, jeune homme que les humains chantent à leurs mariages : elle montre ainsi une présence des deux divinités dans le mariage institutionnalisé et dans l'excès des pouvoirs fertilisateurs qui leur sont propres, et qui doivent être contrôlés<sup>720</sup>. Éros pourrait-il agir de manière canalisante sur les pouvoirs joints du binôme des dieux des plaisirs ? Il est en effet une force cosmète et porteuse d'ordre dans la beauté et les plaisirs, ce qui pourrait ainsi expliquer la manière dont il unit avec harmonie les domaines d'Aphrodite et de Dionysos, et qu'il occupe l'un et l'autre dans l'imagerie italienne étudiée, tant en se faisant une place dans chacun dans des images isolées, qu'en les rassemblant en une image, plusieurs fois.

#### **d. Une « jeune » divinité primordiale**

Le relevé des unités iconiques peut associer Éros au monde de l'enfance, à travers la fréquence importante de figurations du dieu dans une taille inférieure à celle des autres personnages, et par les objets à portée ludique qu'il manipule ou qui l'accompagnent<sup>721</sup>. En effet, Éros est un dieu ancré dans la jeunesse. Elle le caractérise<sup>722</sup>, et va de paire avec la beauté qui le définit depuis la théogonie hésiodique : il est le plus beau des dieux, justement parce qu'il est le

---

718 CASSIMATIS, 2012, p. 76

719 DETIENNE, 1989, p. 254

720 PIRENNE-DELFORGE, 1994, p. 461-462

721 Les jouets qui apparaissent dans les scènes de l'enfance viennent en effet caractériser ce monde et permettre de l'imaginer. Parmi eux, on retrouve la balle et les chiots (aux côtés d'Éros dans le corpus). JACQUET-RIMASSA, 2014, p. 367-369

722 Anacréon, frg. 505d

plus jeune d'entre eux, argumente Agathon dans le *Symposion* de Platon<sup>723</sup>. En ce sens, il est logique qu'il apparaisse, dans l'imaginaire grec, comme jeune. Être en premier lieu pensé comme le fils d'Aphrodite par les Grecs<sup>724</sup> pourrait également avoir un lien avec cette manière de le penser comme un dieu jeune. Sa petite taille ne signifie donc absolument pas sa faible importance en image, mais plutôt un âge, qui suggère sa beauté et sa parenté avec la déesse, quant à elle laissée de côté par les images. Être de petite taille en image lui donne ainsi, on l'a vu, le rôle d'intermédiaire d'Aphrodite dans le monde des mortels, intervenant auprès des femmes et des plaisirs. Éros et donc un jeune dieu, qui apparaît comme tel dans l'imagerie de la céramique italiote.

L'Éros primordial figure donc dans l'imaginaire italiotes et sur les céramiques produites dans les ateliers lucaniens et campaniens. Qu'il cohabite avec l'image d'un petit dieu fils d'Aphrodite, jouant le rôle de son intermédiaire dans les mondes humains, montre bien ses multiplicités. De plus, Éros est considéré comme indépendant de la déesse dans l'imagerie italiote<sup>725</sup>. Cette indépendance et ce refus de généalogie – qui lui a été attribuée, il semble, tardivement – pourrait refléter son ancienneté et faire de lui l'un des premiers êtres divins<sup>726</sup>, sans que cela n'aille à l'encontre d'un « autre » Éros, fils d'Aphrodite. Cette double-nature fonctionne de la même manière que celle d'Aphrodite, déesse est à la fois née de l'écume des bourses d'Ouranos, de l'union de Zeus et de Dioné. Ainsi, Éros semble s'inscrire, en Italie du Sud, dans les deux traditions, ce qui est traduit par son imagerie. Il semblerait cependant que la tradition de l'Éros indépendant, « force de la nature sans attache », connaisse une plus grande popularité<sup>727</sup>. C'est lui qui a le premier rôle dans les images, comme s'il n'y avait « pas d'Aphrodite sans Éros »<sup>728</sup>, et non l'inverse. L'antériorité du dieu pourrait reposer sur une tradition ancienne à laquelle Hésiode se réfère dans la *Théogonie*, et qui aurait été transmise en Italie du Sud à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. par les premiers récits des Grecs à leur arrivée. Tout Éros indépendant de la déesse ne semble pourtant pas être l'image d'une divinité ancienne. H. Cassimatis note que « sa taille importera peu » et qu'il restera dans tous les cas le *Megas Daimon* de Platon<sup>729</sup>, mais ce n'est pas pour autant que ses représentations ne sont jamais pensées en lien avec Aphrodite, dont les champs d'action sont en fait aussi larges que ceux d'Éros, et s'y superposent. Éros, lorsqu'il est indépendant, peut en effet conserver son lien avec la déesse, comme c'est le cas à Théspies. Un sanctuaire lui y est dédié, mais la ville a aussi un sanctuaire dédié à Aphrodite, et l'un de ces deux lieux de cultes ne devaient pas

---

723 Platon, *Symposion*, 195a-196b

724 C'est de cette manière qu'il est pensé par la plupart des auteurs Anciens. Pausanias, 9, 27, 2.

725 CASSIMATIS, 2014, p. 480-481

726 Platon, *Symposion*, 178a-b

727 CASSIMATIS, 2014, p. 91

728 Platon, *Symposion*, 180c-181

729 CASSIMATIS, 2014, p. 93

ignorer la présence de l'autre<sup>730</sup>. Notons, enfin, qu'Éros « primordial » semble avoir pour domaine la roche, dont il est « propriétaire »<sup>731</sup>. Le dieu y est souvent associé dans l'imagerie italote, et il s'y assoit très souvent, ou s'y penche<sup>732</sup>. Elle semble lui conférer un pouvoir, renvoyant à son culte lithique à Théspies, bien que ce dernier ne soit certainement pas aussi ancien que la tradition orale autour d'un Éros primordial<sup>733</sup>. La possibilité d'un autre culte lithique à Éros à Vélicia, en Italie du Sud<sup>734</sup>, semble aussi marquer un lien entre l'élément minéral et une facette d'Éros et de son culte.

### **3. Éros sur la scène de Dionysos : un rôle complexe**

#### **a. Placer le décor : les cultes à mystères bacchiques en Italie du Sud**

Les cultes à mystères sont des religions basées non pas sur des « mystères » au sens moderne, mais sur des initiations, où le secret pouvait avoir une place, bien qu'il ne les caractérise pas<sup>735</sup>. Ils touchent tant la sphère culturelle qu'à la mort. Ces deux toutes temps sont alors rythmées par des initiations et des purifications, et se rattachent à l'idée d'un au-delà porteur de salut. Dans le monde grec, les mystères étaient centrés avant tout autour des figures de Déméter ou de Dionysos, des dieux liés par la fertilité et la folie qu'ils évoquent et partagent<sup>736</sup>. Plusieurs communautés initiatiques se sont construites autour de ces figures. Ces communautés sont ancrées en Italie du Sud, et une place clé est occupée par celles du « dieu de la transe et de l'orgasme, dieu du vin et des banquets, dieu des mystères, dieu qui accompagne le défunt dans sa dernière demeure », à la « nature multiple, changeante et insaisissable » qui reflète celle de ses multiples cultes,<sup>737</sup>. Les mystères bacchiques forment un large pan de ces cultes initiatiques, qui existent en parallèle de cultes « populaires », largement répandus. Seuls ceux qui proposent des initiations personnelles et la promesse d'un au-delà bienheureux sont considérés comme des cultes à mystères<sup>738</sup>.

Dans des villes comme Paestum, par exemple, un culte initiatique à Dionysos n'est pas seulement suggéré par les images. Le sanctuaire de Santa Venera, en activité depuis les débuts de la colonisation grecque de Paestum à la fin du VIIe siècle av. J.-C<sup>739</sup>, est un exemple archéologique de

---

730 Pausanias, 9, 27, 1. et 8, 6, 5.

731 CASSIMATIS, 2008, p. 63

732 Voir le premier chapitre partie 4 de la première partie de ce travail

733 PIRENNE-DELFORGE, 1998, p. 14 ; BERNINI, 2012, p. 94

734 CASSIMATIS, 2014, p. 72-75

735 BURKERT, 1987, p. 7-9

736 *Ibid.*, p. 6 ; p. 112

737 BURKERT, 1987 ; JACOTTET, 1960, p. 10-13

738 BURKERT, 1987, p. 5

739 AMMERMAN, 1991, p. 103

la manière dont se conjuguent cultes dionysiaques et sphère d'Aphrodite. Il se trouve à environ cent mètres de l'enceinte Sud de la ville, près d'une de ses portes, et directement sur la rive du fleuve Salso ; tout autour du sanctuaire s'étendent des nécropoles de la fin du Ve siècle et du IVe siècle av. J.-C.<sup>740</sup>. Son activité est liée à Aphrodite, par des terres cuites archaïques qui y ont été trouvées depuis la fin du XIXe siècle<sup>741</sup>, ce qui est confirmé par des inscriptions romaines et des terres cuites hellénistiques<sup>742</sup>. Des dépôts rituels, plus modestes mais néanmoins en lien avec la déesse, ont aussi été découverts dans les sanctuaires au Nord et au Sud de la ville, et sur le site actuel du « Camping Apollo », à l'Ouest de la ville dans la zone de Lupa Torre<sup>743</sup>. A l'Est de cette structure s'en trouvait une autre, rectangulaire, érigée au Ve siècle av. J.-C., qui aurait abrité des actes rituels à connotation féminine, et des banquets cultuels<sup>744</sup>. Y ont été retrouvées de nombreuses petites céramiques, dont de la vaisselle de banquet, la moitié d'entre elles étant décorée. Parmi elles, a été découverte une olpe au fond percé, dans laquelle se trouvait un ossement d'oiseau<sup>745</sup>, animal en lien avec les cultes à Aphrodite<sup>746</sup>, et si souvent présent aux côtés d'Éros sur les images italiotes. Datées du IVe siècle, des statuettes de personnages féminins portant une coiffe similaire à la mitra y ont été découvertes par l'archéologie<sup>747</sup>. Cette coiffe, à la forme d'une bandelette à deux pans retombant sur les oreilles de celui qui la porte, est un signe dionysiaque, et un élément d'identification de Dionysos dans l'imagerie italiote<sup>748</sup>. De plus, à l'Ouest de cette structure se trouvait un oikos circulaire, en forme de labyrinthe, caché des yeux du public ; les archéologues lui ont associé une fonction initiatique, en lien avec des cultes à mystères où interviendraient des jeunes filles<sup>749</sup>. De par les éléments initiatiques et le lien avec le monde dionysiaque, il semble possible d'assurer que Santa Venera abritait des mystères, et qu'au moins l'élite la cité paestane y était familière. Le site semble marquer une présence quasiment certaine de mystères bacchiques à Paestum, en alliant rôle initiatique de l'*oikos*, une situation géographique proche d'une nécropole, et une abondance en imagerie dionysiaque au IVe siècle av. J.-C.. Son étude est très intéressante de la cadre de notre travail, puisque Santa Venera atteste d'une proximité entre cultes d'Aphrodite et cultes de Dionysos en Italie du Sud, dans un cadre qui rappelle celui des cultes à une Aphrodite *Melainis*. Or, en Grèce continentale, ces derniers pouvaient avoir, à proximité, un sanctuaire d'Éros<sup>750</sup>. À Paestum, bien que mon mémoire de première année de Master ait pu montrer que le

740 GRÜNER, 2010, p. 15. Voir annexe 6 pour le plan des nécropoles de Santa Venera.

741 GRÜNER, 2012, p. 16-17

742 AMMERMAN, 1991, p. 230

743 GRÜNER, 2010, p. 49-58

744 *Ibid.*, p. 28

745 *Ibid.*, p. 27

746 PIRENNE-DELFORGE, 2013, p. 415-417

747 GRÜNER, 2010, p. 33

748 JACQUET-RIMASSA, 1998, p. 29

749 GRÜNER, 2010, p. 26

750 Pausanias, 9, 27, 5 : 9, 21, 1

dieu occupait une place cruciale dans la vie, la mort et les cultes des paestans, il n'y a cependant pas de traces d'un sanctuaire à Éros. Cependant, un tel lieu aurait pu exister à Vélia, au Sud de Paetum, selon H. Cassimatis<sup>751</sup>. Aussi, on notera qu'au VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. à Santa Venra, une divinité masculine était associée au culte d'Aphrodite<sup>752</sup>. Impossible, cependant, de l'identifier, et, encore moins, de la lier à l'importance de Dionysos et d'Éros dans le sanctuaire deux siècles plus tard...

L'influence du dionysisme ne se limite pas à la cité de Paestum. En effet, l'école pythagoricienne elle-même influencée par le dionysisme se développe à partir de l'épicentre de Tarente, et différents courants de mystères dionysiaques proprement religieux se développent en Campanie<sup>753</sup>. Ainsi, certaines des images vasculaires et certains thèmes figurés peuvent se lire à travers le prisme du dionysisme.

Les scènes initiatiques étudiées dans la partie précédente précédent<sup>754</sup> semblent en effet guider vers une interprétation liée à des rites initiatiques de mystères bacchiques. La présence d'une « ménade » ou d'un « Dionysos » recevant des cadeaux au centre d'un entourage dionysiaque suggère la représentation de cérémonies initiatiques licites, sur des vases qui devait soit intervenir dans les mystères, soit être des cadeaux pour les Initiés. La possible transformation d'Initiés en membres du thiasos pose aussi question dans le cas de certains satyres, notamment ceux qui apparaissent jeunes et imberbes, à la manière de jolis jeunes hommes italiotes. Sont-ils des mystes qui ont déjà atteint la « transcendance » et donc la « réussite des mystères », perceptible par la transformation en satyre<sup>755</sup> ? Ils pourraient ainsi accueillir le nouvel Initié parmi eux, sous la direction d'Éros, qui agit comme témoin, et comme acteur à part entière de la cérémonie, pourvoyant au nouvel Initié un statut nouveau et divin. Il peut aussi agir comme un *daimon* qui révèle l'âme élevée des Initiés, notamment par le miroir<sup>756</sup>, et qui couronne leur initiation, ce qui lui confère un rôle crucial dans la cérémonie. C'est par Éros que les Initiés semblent changer d'état, et sont reconnus dans leur nouveau statut, entre humain et divin.

La question du type de mystère célébré en Italie du Sud se pose néanmoins. Sur la péninsule italique, de nombreuses tendances du dionysismes se côtoient, parmi lesquelles le marginal et mystique orphisme, et l'école pythagoricienne. Elle repose sur les mêmes bases que l'orphisme, mais adopte un côté politique tendant vers une volonté d'universaliser la doctrine. Puisqu'elle s'est largement diffusée en Italie du Sud entre le Ve et le IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., l'école de Pythagore se

---

751 CASSIMATIS, 2014, p. 72-75

752 GRÜNER, 2010, P. 18

753 CASSIMATIS, 2014, p. 135

754 Voir partie 2, chapitre 1, partie 4. c

755 BERARD et al., 1984, p. 138

756 Voir partie 2, chapitre 2, partie 3 b.

place d'office comme le culte à mystère le plus en vogue pour la période et en la zone donnée<sup>757</sup>. La dispersion du discours de Pythagore et de ses initiations a donc pour sûr atteint plusieurs régions de la péninsule, comme le prouve le programme iconographique de la tombe du plongeur<sup>758</sup>. Cependant, entre l'installation de Pythagore à Crotona et la diffusion de sa doctrine dans la plupart des colonies grecques majeures de la péninsule, il est logique d'imaginer que les mystères auraient pu évoluer, mêlant une tendance pythagoricienne et des éléments étrusco-italiques. La place donnée à la fertilité et aux femmes dans les cultes italiens semble en effet se traduire dans les images à Paestum et dans les cultes de Santa Venera, preuve d'une influence lucanienne sur la mentalité paestane. Cette importance de la sphère féminine semble, par ailleurs, exclure d'emblée la prédominance de mystères orphiques. Contrairement aux pythagoriciens, ces derniers sont en effet connus pour exclure les femmes, conséquence notamment de leur rôle négatif dans le mythe d'Orphée<sup>759</sup>. L'école pythagoricienne se base sur les enseignements orphiques, mais intègre les femmes, afin de toucher un plus large public dans son aspect politique – le renouveau attendu par la secte pythagoricienne ne peut en effet qu'avoir lieu s'il est généralisé dans les familles<sup>760</sup>. De plus, contrairement à l'orphisme, l'école pythagoricienne cherche à réformer la société, non pas à s'en exclure. Des cités entières pouvaient alors s'y initier<sup>761</sup>.

La fréquence des scènes initiatiques, des scènes rituelles complexes, et de thèmes dionysiaques inscrits dans un calme notable semble montrer que les peintres de céramiques dans les ateliers étaient familiers avec des cultes initiatiques. Ils représentaient leurs mystères licites sur la vaisselle, impliquant qu'au moins un imagier de l'atelier en avait connaissance, et qu'une clientèle existait pour ces images initiatiques. Ainsi, une frange de la population italienne assez large, incluant artisans et clients, semble familière avec un culte bacchique à mystères, qui pourrait découler de la tradition pythagoricienne de l'élite grecque, influencée par des apports italiens. Les images indiquent qu'Éros y joue un rôle, dispensateur de victoire à la fin de l'initiation, ou, guide vers le souterrain.

---

757 DETIENNE, 1972, p. 62-64

758 WARLAND, 1996

759 DETIENNE, 2007, p. 30-31

760 DETIENNE, 1972., p. 174

761 *Ibid.*, p.178

## **b. Éros, maestro de l'au-delà Dionysiaque ?**

Agent des mystères et guide dans l'initiation, Éros est aussi familier avec la mort qu'avec les personnages de la sphère dionysiaque<sup>762</sup>. En effet, nous avons analysé la manière dont il fait figure de guide vers l'au-delà dans l'imagerie, et nous avons rapidement noté la présence d'éléments dionysiaques dans ces scènes. A la lumière du lien étroit que le dieu entretient avec les cultes à mystères bacchiques, ces éléments prennent leur sens, et placent les images dans l'au-delà des Initiés bienheureux. L'au-delà bacchique est, en effet, différent de celui de l'imaginaire général grec. Les âmes ne s'y changent pas en ombres muettes et informes, mais restent pour toujours en fête, chantant joyeusement, de manière similaire aux Initiés d'Éleusis qui figurent dans les *Grenouilles* d'Aristophane<sup>763</sup>, ou, elles se dirigent vers le chemin de la réincarnation. Le cas de la réincarnation est central surtout dans l'orphisme, et l'on connaît les apprentissages autour du « chemin » à prendre pour l'atteindre à travers les inscriptions de plusieurs lamelles d'or orphiques.

Les lamelles orphiques sont trouvées en contexte funéraire, notamment en Grande Grèce, et donnent des « instructions destinées à guider dans l'autre monde l'âme dûment Initiée à une doctrine mystérique, compren[nant] des formules de reconnaissance et des invocations à des divinités des Enfers », traduisant ainsi une « espérance d'être délivré, grâce à l'initiation »<sup>764</sup>. Deux de ces lamelles mentionnent un « fulgurant archer Céleste »<sup>765</sup>. Or, dans son hymne orphique, Éros est lui-même qualifié de « winged archer who runs swiftly on a path of fire »<sup>766</sup>, gardant donc la qualité d'archer et de rapidité. Aussi, *Ouranios* (céleste) peut être une épithète associée à Éros dans des cultes en lien avec l'eau<sup>767</sup> – cultes convoqués par la présence du loutéron, bien souvent présent en imagerie. Bien que le « fulgurant archer céleste » ne soit pas identifié à ce jour, on pourrait imaginer qu'il soit Éros, par une comparaison logique d'éléments. Si une telle hypothèse venait à être soutenue un jour, la place d'Éros dans l'eschatologie orphique serait ainsi non seulement attestée, mais confirmée comme étant cruciale.

Sept autres des lamelles rassemblées par G. Pugliese-Carratelli donnent une formule d'identification, offrant au défunt une filiation avec la Terre Gê et le Ciel Ouranos. Y figurent souvent le chemin qu'il devra suivre dans l'au-delà, mentionnant toujours une source d'eau froide,

---

762 CASSIMATIS, 2012, p. 74-76

763 Aristophane, *Les grenouilles*, v. 317-350

764 PUGLIESE-CARRATELLI, 2003, p. 9

765 Deux des lamelles de Thurii, provenance du « Timpone Piccolo », IVe/IIIe siècle av. J.-C. 1. Musée archéologique national de Naples 111623, 47 mm x 28 mm. 2. Musée archéologique national de Naples, 111624, 46 mm x 25 mm.

766 Hymne orphique à Éros. Trad. ATHANASSAKIS, WOLKOW, 2013

767 Inscription d'un autel en marbre trouvé à Athènes, à la fontaine située à l'angle des rues Sokratous et Philellênôn, Ier-Ve siècle de notre ère. IG II/III<sup>3</sup> 4, 1779

celle du lac Mnémosyne, qu'il devra boire, mais ne pas confondre avec une autre source, proche d'un cyprès blanc, où les non-Initiés se rafraîchissent<sup>768</sup>. Nous avons écarté la tradition orphique des cultes à mystères de l'imagerie italiote – ce qui ne veut pas pour autant dire que son absence est confirmée. Le chemin que les lamelles d'or orphiques décrivent n'est peut-être pas celui imaginé dans chaque ville de la péninsule, et le potentiel Éros funéraire orphique n'est peut-être pas non plus connu partout en Grande Grèce. Notons néanmoins que la religion orphique et son eschatologie sont rapprochées par les historiens Anciens et Modernes de l'école de Pythagore et des mystères bacchiques, qui s'entre-croisent avec l'orphisme dans une finalité bienheureuse, et dans le rôle et le mythe de Dionysos<sup>769</sup>. Étant donné que la secte pythagoricienne et les cultes bacchiques en général ont tous deux leur place en Italie du Sud, il est intéressant de mentionner ce qui est connu sur l'imaginaire de l'au-delà orphique, qui est le plus documenté d'entre eux. De plus, les lamelles indiquent au défunt qu'elles accompagnent de parcourir « la voie sacrée, sur laquelle aussi les autres *mystai* et *bacchoi* avancent dans la gloire »<sup>770</sup>, ce qui semble étendre le suivi de ce parcours bienheureux à d'autres Initiés non-orphiques.

Une autre lamelle orphique, taillée en forme de feuille de lierre – le lien avec le culte à un Dionysos des mystères ne fait alors aucun doute – lit : « Entre dans la prairie sacrée »<sup>771</sup>. L'univers de la prairie, convoqué par les éléments végétaux et minéraux des scènes, ne serait donc pas seulement un espace érotique et amoureux<sup>772</sup>, et pourrait aussi convoquer un espace des Enfers, réservé aux Initiés. Des images dont les signes étaient flous prennent alors un sens clair. Il faut maintenant relever la manière dont l'élément végétal, ici, non seulement sort la scène du réel, mais la place dans un au-delà dionysiaque. Éros intègre donc de manière à part entière le monde de des Initiés dionysiaques, au point d'être celui que les peintres choisissent de représenter dans les images mettant en scène l'au-delà et ses rituels. Ainsi, ils lui donnent le rôle de maître de cérémonie, mais aussi de guide, pour des mystères auxquels il n'est à priori pas directement lié – des mystères à Éros existaient, mais rien ne semble indiquer leur présence en Italie du Sud, où le dieu est à la place intégré aux mystères de Dionysos<sup>773</sup>. Cela n'exclut pas des mystères à Éros, puisque au moins une tradition locale lui accorde une place centrale, traduite alors dans les schémas de l'imagerie, cependant, l'hypothèse d'un Éros intégré dans des mystères bacchiques fait plus de sens.

---

768 *Ibid.* p. 31-97

769 *Ibid.*, p. 10

770 Lamelle d'Hippotion, Musée de Vibo Valentia, 59 mm x 32 mm. Trouvée en 1969 dans la nécropole d'Hippotion, dans une tombe datable de la fin du Ve siècle ou du début du IVe siècle. Trad. PUGLIESE-CARRATELLI, 2003

771 Lamelle de Phères, musée archéologique national d'Athènes, 58 mm x 16 mm. Provenant d'une tombe du milieu du IVe siècle av. J.-C.

772 CALAME, 1996, p. 211-224

773 BURKERT, 1987, p. 107

Accueillant les mystes dans les prairies bacchiques, Éros peut également leur offrir des objets, ce que nous avons vu à maintes reprises. Il s'agit maintenant de voir comment certains d'entre eux, avant tout les végétaux et les œufs, peuvent se lire dans le cadre dionysiaque funéraire, en lien donc avec des mystères. Leur lien avec la vie est en effet clair, et avait été souligné dans la partie de relevé des unités iconiques – la plante en naît, l'œuf la contient, et la consommation de l'un et de l'autre en offre. L'œuf est notamment consommé dans des banquets funéraires et des cérémonies rituelles, tous deux liés à des mystères. Il peut en effet revitaliser celui qui le consomme dans certains rituels, et il a également une mythologie, puisqu'il est au centre de la cosmogonie orphique : *Protogonos*, aussi appelé Phanès, est la force matrice de l'univers issue de l'œuf primordial, généré par Chaos ou Chronos, selon les traditions orphique<sup>774</sup>. Or, ce « premier-né » est assimilé à Éros<sup>775</sup>. Au moins un culte à mystère fait alors naître Éros de l'œuf, et, à la manière d'Hésiode, le place comme principe cosmique et primordial responsable de la création et des unions. Est-ce l'œuf mythologique ou l'œuf rituel qui figure dans les images des céramiques d'Italie du Sud, ou une combinaison mentale des deux ? L'œuf qu'Éros peut tenir ne semble en tous cas pas être l'attribut d'un Éros primordial. Ce dernier est bien plus rare que le sont les œufs. En revanche, la manière dont ils devaient être pensés est éclairée par l'étude comparative menée par H. Cassimatis, entre la production paestane et les vases trouvés à Lipari, cité d'Italie du Sud où les cultes initiatiques à Dionysos semblaient répandus. La chercheuse note que des œufs ont été trouvés dans un contexte funéraire dans une nécropole de la ville : cet aliment pouvait donc avoir la fonction d'offrande funéraire, dans des milieux imprégnés de dionysisme<sup>776</sup>. D'autres exemples d'inhumations accompagnées d'offrandes d'œufs sont connus, notamment dans le territoire italique des Peucètes, en Apulie. Ils pouvaient alors être placés dans des vases, importés depuis la Grèce continentale, mais utilisés de manière italique<sup>777</sup>. Les œufs, posés avec soin au creux de ces vases, alors parfois détachés de leur fonction originelle, d'autant plus lorsque c'est un vase de banquet qui les abrite (Fig. Annexe 55). Le lien avec Dionysos est ainsi explicité.

---

774 BRISSON, 1985

775 Hymne orphique à la glorification d'Éros-Protogonos

776 CASSIMATIS, 2012, p.61

777 PERUZZI, 2014



*Fig. annexe 55 : Skyphos funéraire attique, en provenance du territoire des Peucètes.*

*Fin Ve-Début IVe siècle av. J.-C*

© B. Peruzzi



*Fig. annexe 56 : Lékanis funéraire attique, en provenance du territoire des Peucètes. Fin Ve-Début IVe*

*siècle av. J.-C*

© B. Peruzzi

L'œuf a ainsi plus une fonction d'offrande échangée entre mortels et Éros. Il est porteur d'un symbolisme funéraire, et incarne la renaissance et le changement d'état, lorsque l'élément dionysiaque s'ajoute.

Un commentaire similaire pourrait être fait sur les végétaux, qui, comme les œufs, sont porteurs de valeurs liées à la vie, et se retrouvent dans des rites des cultes à mystères. En effet, il existait des initiations qui faisaient intervenir une « herbe d'immortalité », de laquelle un myste était couronné<sup>778</sup>. Cette célébration est-elle en lien avec les six images où Éros tient un végétal<sup>779</sup> ? Les couronnes végétales sont en effet beaucoup plus fréquentes, et ne semblent donc par renvoyer vers un rituel aussi chargé en importance que celui des Apothéoses. Bien que l'on puisse admettre qu'un sujet destiné à des Initiés perde de sa signification originale alors qu'il se développe dans l'iconographie traditionnelle, cela semble être une conclusion trop simple à tirer sur ces couronnes – dont le sens est certes rituel, mais rien ne les place vers des cultes à mystères plus que vers le monde sensoriel et vivant des rites partagés par toute la cité. Les végétaux tenus par Éros ont quant à eux plus de chances de convoquer l'idée d'une plante des mystères. Tenir ces signes confèrent à Éros non seulement le rôle de guide, mais aussi de pourvoyeur de renaissance et d'immortalité dans l'au-delà bacchique. Il en est de même pour les boîtes. Elles pourraient en effet, au sein d'images à thème dionysiaque, faire office de contenant pour les objets mystérieux et cachés à la vue qui

<sup>778</sup> BOYANCE, 1935, p. 95

<sup>779</sup> Voir partie I, chapitre 1, partie 3. d

interviennent contenus dans un *liknon* lors de cérémonies de mystères bacchiques – souvent des *phallus*<sup>780</sup>.

Proche intime de Dionysos<sup>781</sup>, Éros se place ainsi en maître des rituels et de l'au-delà bien heureux du dieu de la *mania*. En effet, c'est lui qui élève un tympanon au-dessus d'Initiés (Fig. 90), instrument caractéristique de la « puissance d'envoûtement » dionysiaque<sup>782</sup>. En jouant cette musique, il vient orchestrer et consacrer l'Initiation, tout en venant participer aux plaisirs et aux liens des corps grâce à son pouvoir cosmète<sup>783</sup>. Nous reviendrons sur ce point dans la sous-partie suivante. Aussi, Éros est un dieu qui se lie à des festivités musicales, comme les *Mouseia*, qui à Thespies finirent par être intégrées aux célébrations des *Erotidia*<sup>784</sup>. Cela montre qu'Éros et ses célébrations se mêlent aux festivités musicales. *Maestro*, Éros l'est donc pour son pouvoir autour de la dimension musicale dans les rites initiatiques bacchiques à portée funéraire, et pour la manière dont il est représenté comme le *daimon* qui détient les clés des paradis bacchiques, tant dans la manière de les atteindre que par la manipulation des objets qui lui sont sacrés. Il confère aux Initiés leur nouveau statut, et les accompagne dans le voyage qui les mène à la mort bienheureuse promise par les mystères dionysiaques.

### **c. Le théâtre d'Éros ?**

Si Éros est le guide des Initiés dionysiaques et le metteur en scène des étapes clés du parcours initiatique, alors, quelle est la place de Dionysos dans son propre univers ? Il est, en effet, absent du corpus de cette année – le seul « Dionysos » du corpus étant un Initié<sup>785</sup>. A Paestum, il n'était pas là bien plus souvent, puisqu'on le trouvait sur seulement deux des cent huit images du corpus, au milieu de thiasés. À noter que, même sur ces cratères, l'image de Dionysos pouvait se confondre avec celle de l'Initié : un choix voulu des décorateurs, qui rend cependant difficile – voire futile ? – de chercher à isoler le dieu de ses fidèles. Éros éclipse-t-il Dionysos ? Le dieu de la *mania* est en effet peu présent physiquement dans les images dionysiaques lucaniennes et campaniennes<sup>786</sup>. Cependant, sa présence en image passe bien souvent par des signes comme le lierre, les grappes de raisin, ou encore par le vin contenu dans le vase : le dieu n'est pas absent, bien au contraire. En céramique attique, ces signes de la présence du dieu se conjuguent pourtant si

---

780 BURKERT, 1987, p. 78

781 CASSIMATIS, 2014, p. 481

782 JACQUET-RIMASSA, 1999, p. 56

783 COLANGELO, 2012, p. 195

784 CASSIMATIS, 2014, p. 76

785 Voir la partie précédente du travail, chapitre 1 partie 4 c.

786 LANGLADE, 2022 ; LANGLADE 2023

souvent avec la présence physique de Dionysos dans le décor de vases, qu'il est le dieu le plus représenté de la production. Nous n'étudierons pas, ici, les raisons pour lesquelles les programmes italiotes semblent se détacher de cette traditions et raréfier la figuration de Dionysos, dont l'univers est pourtant extrêmement présent dans les programmes iconographiques. Cependant, les modalités de la surreprésentation d'Éros par rapport à Dionysos dans l'espace dionysiaque de l'iconographie italiote concernent cette étude. Nous allons donc interroger leurs modalités : comment Éros se place-t-il par rapport à Dionysos en imagerie italiote?

Qu'il soit celui qui consacre ou qui guide les Initiés, Éros est présent comme un *daimon*, force divine active dans l'espace de Dionysos. En effet, il est celui qui engendre le mouvement des mortels vers la sphère divine, *kalos daimon* guidant leurs âmes vers le bon chemin qui les rapprochera de leur part divine. Ces Initiations passent également par la mise en mouvement des corps, au travers de danses extatiques qu'Éros invite l'Initié.e à rejoindre<sup>787</sup>. Le mouvement créé par Éros sur les personnages de la sphère dionysiaque passe aussi, en image, par des signes plus directs. En effet, c'est lui qui « contrôle » les satyres en prenant place sur leurs épaules, dans la position qui est celle du guide dans le jeu de l'*epheдрismos*<sup>788</sup>. Il incite leur mouvement et les dirige vers des scènes de spectacle, qu'il s'agisse de danse (Fig. 48) ou de théâtre (Fig. 85a). C'est lui qui invite ces participants dionysiaques au sein des festivités du dieu de la *mania* : où est Dionysos ? Comment se fait-il que le dieu qui « rôde » partout<sup>789</sup>, ici, « s'absente » afin de laisser place à Éros, dans un milieu qui est le sien ? Une hypothèse, que nous élaborerons dans la suite de ce travail, voudrait que la tradition orphique faisant de Dionysos et Éros deux incarnations de l'Un, donc deux facettes d'une même entité primordiale, justifie cette relation particulière entretenue par les deux dieux<sup>790</sup>. Cependant, ces scènes de festivités ne semblent pas convoquer l'Un orphique, car rien ne les sort d'un contexte profane. La proximité entre Éros et Dionysos qui permet au dieu ailé de « prendre la place » du dieu du vin serait alors, peut-être, héritée d'une tradition orphique, mais, elle se développe parallèlement dans des traditions profanes et populaires. Cette proximité serait, dans un tel contexte, renforcée par la manière dont Dionysos et Éros forment un couple fertile autour des plaisirs, l'un touchant au vin, l'autre à l'amour. La manière dont ces deux thèmes étaient liés pour les Anciens Grecs expliquerait également la proximité de Dionysos et d'Éros. La présence de Dionysos serait alors non seulement sous-entendue par l'environnement dionysiaques et ses signes, ainsi que le vin contenu dans les vases de banquets présentant ces images, mais elle passerait également par Éros, les plaisirs de l'amour dans un tel milieu se conjugant forcément à ceux du vin.

787 Voir la partie précédente du travail, chapitre 1 partie 4 c.

788 Voir la partie précédente du travail, chapitre 1, partie 4 b.

789 DETIENNE, 1989, p. 254

790 Voir le chapitre suivant, partie 2 b.

Les décorateurs italiotes, en particuliers campaniens, font ainsi du théâtre de Dionysos un espace privilégié d'Éros, qui intervient en l'absence du dieu de la *mania*. Qu'il s'agisse de l'environnement du spectacle ou de l'environnement proprement rituel, Dionysos laisse volontiers sa place à Éros

\*\*\*

Éros se présente ainsi, sur la céramique italiote, comme un dieu dont le modèle instable traduit ses multiplicités. Elles font de lui un véritable intermédiaire entre les humains et le divin, et entre les différents espaces. Il incarne le lien, et crée des espaces propices aux rencontres harmonieuses. Ce pouvoir renvoie à celui qu'il détient dans le domaine de la beauté, et qui lui confère un rôle de porteur d'ordre, qui se traduit notamment par les parures et les miroirs. Il se fait également personnification de la beauté, puisque ses représentations renvoient à celles de beaux jeunes hommes mortels, et semblent suivre l'évolution des canons de leur beauté. La beauté d'Éros est aussi porteuse de plaisirs, du corps notamment. Ils prennent en compte tant la sexualité que les festivités musicales, incarnées par Aphrodite et Dionysos. Éros vient unir leurs , agissant comme cosmète pour réguler et harmoniser leurs pouvoirs. En effet, si Éros est une divinité puissante, capable d'agir sur les dieux, y compris Aphrodite elle-même bien qu'elle puisse aussi être pensée comme sa mère, c'est de par son ancienneté, tant dans les théogonies des cultes initiatiques que profanes. Reflet de l'amour, Éros est beau et porteur de plaisirs, mais il est aussi multiple et trouble, fait de contraires<sup>791</sup>. Ainsi, il est à la fois le plus jeune et le plus ancien des dieux, et il apporte l'ordre mais sait tout autant le défaire<sup>792</sup>.

---

791 C'est ce que démontre CARSON, 1986

792 COLANGELO, 2012, p. 262-311

## **Chapitre 2 : Un, deux, trois... corps et conceptions d'Éros**

J.-P. Vernant identifie deux Éros<sup>793</sup>. Le « vieil Éros » est le troisième être à apparaître dans la Théogonie Hésiodique, il contraint la « surabondance à se manifester » par un « processus cosmogonique qui aboutit à faire apparaître des êtres bien individualisés »<sup>794</sup>. Il « traduisait la surabondance d'être dont l'Un se trouvait porteur, le mouvement par lequel cette abondance, se répandant au dehors, donnait naissance à des entités nouvelles. », et, en cela, rejoint la conception de l'Éros-Phanès orphique, qui « figure l'unité parfaite réalisée dans l'harmonie du Tout »<sup>795</sup>. Ces êtres primordiaux se distinguent du fils d'Aphrodite : l'Éros primordial engendre depuis l'Un, le jeune Éros rassemble Deux parts dissociées pour corriger un manque. Trois, c'est donc l'affaire d'Éros. Troisième dans la Théogonie Hésiodique, il aussi est celui qui révèle l'Autre, en rassemblant ou en libérant, qu'il soit jeune ou primordial. Un Éros sépare l'Un pour révéler les parts qu'il porte en lui<sup>796</sup>, un autre Éros pousse deux parts à s'assembler pour les rattacher au divin<sup>797</sup>.

Ce chapitre a ainsi pour objectif de se concentrer sur ce « dieu du trois » dans la manière non plus de penser ses multiplicités au sein du sud-ouest de la péninsule Italique, mais de les mettre en image : quelles sont les multiples manières de non plus le penser dans l'image, mais de penser son image ? Que viennent traduire ces variations dans la manière de penser ses actions ? L'Éros italiote est, on l'a vu, autant le vieil Éros que le jeune Éros. Ces identités sont, en image, aussi bien isolées que complémentaires, renvoyant à une unité dans la manière de penser Éros comme une figure double. Il est néanmoins bon de se demander si ces deux conceptions d'Éros n'aboutissent pas d'en dessiner une troisième, caractéristique de la Grande Grèce. Dès lors, nous convoquerons dans ce chapitre des données tirées de mon travail de première année de Master, pour comprendre l'Éros italiote à travers trois zones de productions plutôt que deux. Ce sera également l'occasion de mettre en avant les dynamiques iconographiques qui unissent et éloignent ces trois régions dans leur manière de penser Éros.

### **1/ Penser le corps d'Éros**

Éros agit sur le corps des Mortels, mais les peintres céramistes sont ceux qui ont la main – ou plutôt le pinceau – sur le corps du dieu. Comment la représentation du corps d'Éros sert à mettre

---

793 VERNANT, 1988

794 *Ibid.*, p. 296

795 *Ibid.*, p. 295

796 *Ibid.*, p. 293-296 Il est l'acteur qui déclenche le  $1 \times 1 = x$ , qui n'aurait pas lieu sans l'impulsion de l'Éros primordial.

797 *Ibid.*, p. 297-299. Le fils d'Aphrodite est en cela le déclencheur du «  $1+1 = 3$  » et son résultat.

en image ses divers temps d'action, et surtout, dans ses diverses identités ? Dans quelle mesure les manières opposées de représenter le corps du dieu traduisent-elles sont identité, aussi bien double qu'unique ?

### **a. Défaire la parure d'un dieu : les peintres lucaniens et l'« Éros sobre »**

Éros est autant un dieu parure<sup>798</sup> qu'un dieu paré<sup>799</sup>. C'est, du moins, ce que nous avons pu conclure à partir de l'étude du corpus des cent-huit vases paestans rassemblés dans mon mémoire de première année de Master. Cette conclusion était une généralité, qui laissait de côté une minorité de vases du début de la production paestane où se présentait un « Éros sobre ». Sera désigné de cette manière tout Éros qui ne porte aucune parure visible<sup>800</sup>. Lorsqu'on identifiait son rôle, il était funéraire. À Paestum, la sobriété d'Éros pourrait ainsi renvoyer à un champ d'action particulier du dieu, plus éloigné de la beauté – bien que le dieu ne se détache jamais complètement de ce champ. Cependant, au sein du corpus étudié cette année, quarante-cinq vases présentant un « Éros sobre » ont été identifiés<sup>801</sup>. Cela représente 33.5 % du corpus, une part non-négligeable. En effet, H. Cassimatis note que, dans les productions campanienne et lucanienne, Éros est plus fréquemment dénué de parure que dans les autres zones de production, où le modèle apulien a bien plus d'influence<sup>802</sup>. Étant donné qu'Éros est un dieu dont l'identité et le pouvoir sont intimement liés à la parure<sup>803</sup>, la prévalence d'un tel « Éros sobre », dépourvu de parures, surprend : un Éros sobre est-il encore un « Éros » ?

Trente de ces quarante-cinq vases sont lucaniens. Cela représente près de 67 % du corpus rassemblé pour cette région. La sobriété de l'Éros lucanien est d'autant plus flagrante que, même lorsqu'il est paré, il ne porte alors qu'une coiffe. *Exit* les nombreux bijoux et guirlandes « marqueur[s] principa[ux] du dieu »<sup>804</sup>, Éros se présente face au spectateur dans une nudité des plus simples, sans aucune abondance de parure. Pourtant, c'est elle qui traduirait, en image, ses pouvoirs

---

798 LISSARRAGUE, 2011

799 COLANGELO, 2022

800 La parure est « tout ce qui modifie l'apparence et est destiné à l'ornementation du corps », ce qui comprend des dispositifs olfactifs et sonores (GHERCHANOC et QUILLIEN, 2022). Nous ne saurions en identifier sur Éros dans les images, puisque ces ornements ne passent pas par la vue. Il est cependant possible d'imaginer que les fleurs et les instruments de musiques placés dans le champ des images participent à la parure du dieu et des personnages, de par l'univers olfactif et auditif qu'ils suggèrent.

801 Fig. 1, Fig. 5, Fig. 6, Fig. 8, Fig. 9, Fig. 10, Fig. 11, Fig. 12, Fig. 13, Fig. 14, Fig. 15, Fig. 17, Fig. 18, Fig. 19, Fig. 20, Fig. 21, Fig. 23, Fig. 24, Fig. 26, Fig. 27, Fig. 29, Fig. 30, Fig. 31, Fig. 32, Fig. 33, Fig. 35, Fig. 37, Fig. 38, Fig. 41, Fig. 45, Fig. 46, Fig. 50, Fig. 51, Fig. 53, Fig. 57, Fig. 60, Fig. 62, Fig. 65, Fig. 74, Fig. 75, Fig. 79, Fig. 83, Fig. 85, Fig. 91, Fig. 124

802 CASSIMATIS, 2014, p. 415-416

803 COLANGELO, 2022

804 *Ibid.*, p. 10

cosmétès et cosmiques<sup>805</sup>. Sans parure, Éros perd-il son pouvoir ? Pas si sûr, puisque l'Éros des images lucaniennes ne semble pas fondamentalement différent de celui qui se dessine dans les productions campaniennes et paestanes. Pour mieux comprendre cette absence de parure dans la céramique lucanienne, il faut regarder la seule exception du corpus à cette sobriété générale. Elle se trouve sur un lécythe du peintre de Primato (Fig. 42). Sur ce lécythe, Éros, paré, porte les bijoux typiques de son imagerie paestane, à savoir : des bracelets aux poignets et aux chevilles, et des guirlandes de perles, autour du torse et autour d'une cuisse. À cela s'ajoute le port d'une coiffe, en l'occurrence une couronne végétale sur ce vase. Des éléments de cette parure se retrouvent également sur la céramique campanienne, et ils semblent être fréquents sur la céramique apulienne. Il ne semble donc pas qu'ils s'agisse d'une parure « locale » paestane pour le dieu – ce qui aurait pu expliquer son absence en Lucanie. Cette absence semble relever d'un choix iconographique, conscient et consistant dans la tradition des ateliers lucaniens, d'autant plus que, les personnages lucaniens aux côtés d'Éros ont moins tendance à porter de riches parures que ceux des productions campaniennes, et surtout paestanes. Le choix de plus ou moins parer les personnages peints serait-il identitaire ? Est-ce là l'influence de l'imagerie grecque, qui domine celle de l'imagerie apulienne en Lucanie ? Il faut cependant prendre en compte le critère chronologique : la production lucanienne s'essouffle dans les années 340 av. J.-C. avec le phénomène qu'A. D. Trendall appelle « barbarisation »<sup>806</sup>. Or, dans la production campanienne, c'est surtout dans la production du dernier quart du IV<sup>e</sup> siècle que les parures représentées se multiplient et s'enrichissent, se retrouvant alors portées de manière consistante par Éros. Cette période fait suite à la diffusion en masse des céramiques apuliennes dans la péninsule italique<sup>807</sup>. Bien que l'Éros de la production campanienne précédant les années 360-370 ait été plus fréquemment paré que l'Éros de la production lucanienne contemporaine, l'impact apulien est indéniable dans la manière de penser la parure d'Éros presque comme une extension du corps du dieu. Qu'Éros soit aussi sobre en Lucanie traduirait alors plus qu'une question de goûts ou d'identité, en illustrant la faible influence de l'iconographie apulienne. L'exception formée par l'image du peintre de Primato va en ce sens. En effet, ce peintre lucanien a réalisé des images stylistiquement et iconographiquement proches de la production apulienne contemporaine, d'une manière qui laisse envisager que le peintre de Lycurgue, apulien, aurait pu être son maître<sup>808</sup>. Les peintres lucaniens peuvent ainsi bel et bien faire le choix de parer Éros lorsqu'ils connaissent et sont influencés par l'iconographie apulienne. Cette conclusion logique ne clôt pas pour autant le sujet : comment s'explique l'importance des parures d'Éros à Paestum, visible bien avant la phase apulianisante de cette production ? La réponse se trouve, peut-être, dans

---

805 COLANGELO, 2022, p. 30

806 TRENDALL, 1967, p. 149

807 ATTIA, 2015, p. 5

808 *Ibid.*

le fait que des peintres céramistes apuliens se déplaçaient vers Paestum depuis la fin du Ve siècle av. J.-C.<sup>809</sup>. L'influence apulienne, ancrée à Paestum bien avant la phase apulianisante de la fin du IVe siècle av. J.-C., pourrait ainsi expliquer la manière dont cette zone de production campanienne, peuplée de lucaniens, choisit de représenter un Éros bien plus richement paré que dans les céramiques des régions voisines.

Comme l'ont montré L. Bodiou, F. Gherchanoc, V. Huet et V. Mehl dans leur ouvrage *Parures et artifices : le corps exposé dans l'Antiquité* (2011), l'étude des parures comporte de réels enjeux sociétaux et anthropologiques, et montre à quel point parer le corps était, pour les Anciens, un moyen privilégié de communication non-verbale<sup>810</sup>. Le choix des peintres italiotes dans la manière de parer Éros, ou non, n'est ainsi certainement pas aléatoire. Il mérite donc qu'on y prête attention, d'autant plus que nous avons relevé le fait qu'Éros et ses compagnons soient tout particulièrement associés aux parures, elles-mêmes liées à la beauté, dont Éros est le dieu – et ce, qu'il soit paré ou non.

### **c. Éros, de l'enfance à l'éphébie**

« Éros est omniprésent et apparaît sous deux visages essentiels : l'adolescent ; le garçonnet, parfois l'enfant », écrit H. Cassimatis à propos du corps d'Éros dans sa monographie sur les représentations italiotes du dieu<sup>811</sup>. Dans les deux cas, ces figurations renvoient à la jeunesse, idéal de beauté Grec : exclu de l'âge adulte, Éros est, perpétuellement, un beau garçon. Cette jeunesse, comme il a été vu dans le chapitre précédent, est ainsi un élément à part entière du pouvoir d'Éros, qui vient également traduire sa qualité et son pouvoir de dieu de la beauté. Cependant, en oscillant entre l'enfance et l'éphébie, Éros s'incarne en deux temps distincts de la vie grecque, qui témoignent de deux identités du dieu, comme le souligne H. Cassimatis. Enfant, il est le *daimon*, voire, parfois, l'enfant d'Aphrodite et son subordonné ; jeune homme, il est le dieu indépendant, parfois primordial<sup>812</sup>. Toujours, cependant, il figure comme un intermédiaire<sup>813</sup>.

Néanmoins, il est intéressant de constater que les traits enfantins d'Éros se retrouvent sur certaines figurations du dieu, où il est de taille moyenne. De même, les traits enfantins ne sont pas

---

809 DENOYELLE, 2011, p. 25

810 BODIOU et al., 2011

811 CASSIMATIS, 2014, p. 369

812 CASSIMATIS, 2014, p. 371

813 C'est ce qu'a été montré à l'occasion de ma communication « Le bel intermédiaire : originalités d'Éros dans la production céramique paestane. » donnée à l'occasion de la Journée d'Etude du Master « Mondes Anciens » (JEMMA) sur le thème « Ce qui nous lie : échanges et réceptions », tenue le 16 janvier 2024 à Toulouse.

toujours marqués lorsqu'il est de petite taille. En effet, bien que l'enfant soit, dans la céramique Attique, parfois représenté avec un corps adulte dans un cadre mythologique, il est cependant plus fréquent que les bambins de la céramique soient représentés avec les rondeurs caractéristiques de l'enfance, comme c'est le cas sur des chous attiques à destination d'enfants et qui en représentent<sup>814</sup>. Ce type de représentation n'est pas étranger aux ateliers italiotes, car on retrouve, par exemple, sur un lebes gamikos du groupe de la Via Dante (Fig. 19), Éros pourvu de telles rondeurs. S'ajoutant à la petite taille du dieu, qui est emmailloté dans l'himation d'une femme qui le tient contre son torse, il apparaît comme un bambin. En effet, le traitement du corps du dieu est ici loin des traits androgynes qui se popularisent à la fin du siècle. C'est bel et bien le corps de l'enfance.

Comme le montre le tableau récapitulatif ci-dessous (Fig. 57), Éros est bien plus souvent éphèbe qu'enfant, et ce à une fréquence comparable dans chaque zone de production étudiée. Cette unité dans les tendances va à l'encontre de ce qui est observé quant aux variations de la taille du dieu (Fig. 58) : Éros est majoritairement « petit » en Campanie, contrairement aux autres zones où il est plutôt de taille égale aux personnages. La taille ne renverrait alors pas à un âge, mais à un statut dans l'image. Il pourrait être intéressant de pousser cette réflexion afin de comprendre les rapports entre la taille et les traits plus ou moins jeunes d'Éros : le « petit Éros » est-il toujours un subordonné d'Aphrodite, comme l'Éros enfant ? Cela semble aller à l'encontre des résultats lucaniens, dans lesquels le « petit » Éros est présent sur une minorité d'images, or, c'est une zone où Éros est, il semble, moins souvent autonome vis à vis d'Aphrodite qu'ailleurs, notamment dans les premières décennies de la productions, très influencées par l'iconographie grecque<sup>815</sup>. *Quid* de l'Éros de taille moyenne, dont on imagine qu'il caractérise le mieux la qualité d'intermédiaire du dieu ?

---

814 JACQUET-RIMASSA, 2014

815 CASSIMATIS, 2014, p. 234

Éros éphèbe ou enfant, dans les différentes zones de productions

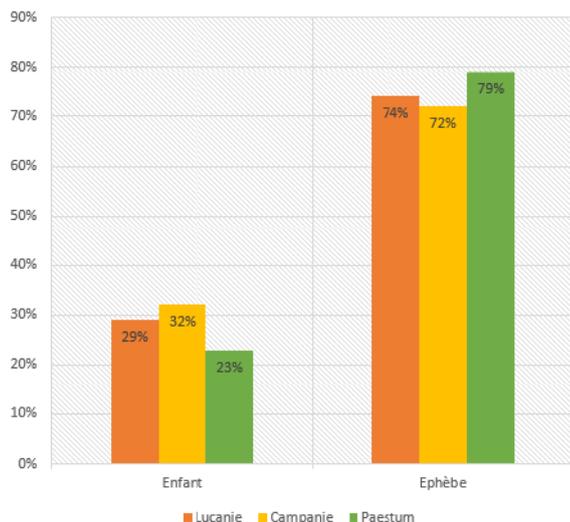


Fig. annexe 57 : Tableau récapitulatif des tendances dans la représentation de l'âge d'Éros

Les différentes tailles d'Éros, par rapport aux personnages qui l'accompagnent, selon les zones de production

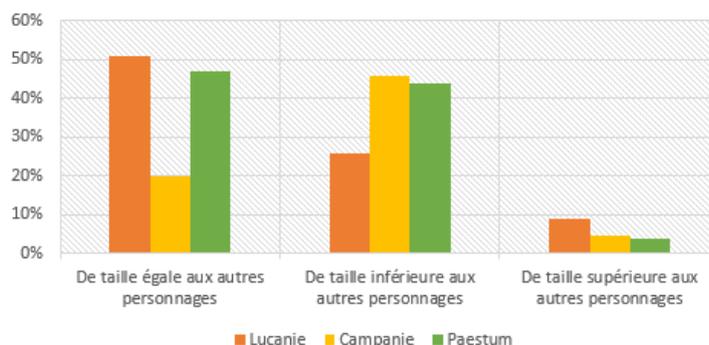


Fig. annexe 58 : Tableau récapitulatif des tendances dans la représentation de la taille d'Éros

Au-delà de ces considérations, il faudrait également interroger le programme iconographique d'un cratère en cloche du peintre d'Amykos, conservé au British Museum (Fig. 9). Éros semble, là, personnifier<sup>816</sup> l'enfance, d'une telle manière que se pose la question de savoir s'il ne s'agit pas d'un autre personnage qu'Éros. Certes, il est jeune et ailé, mais pourquoi est-il enroulé dans un himation, alors qu'il est habituellement nu ? Le programme place en effet ce personnage comme une Personnification de l'enfance : les osselets avec lesquels ils jouent montrent qu'il s'agit d'un enfant sorti du premier âge<sup>817</sup>, et surtout, les personnages masculins qui se tiennent à ses côtés renvoient à différents âges. L'un, tout à gauche, est enveloppé dans un himation et tient un bâton, signe iconique de la citoyenneté grecque ; l'autre, au centre, est nu, et s'appuie sur un bâton alors qu'il se penche pour couronner le personnage ailé. Il semble qu'il soit possible de voir, en cette scène, un jeune citoyen invitant un garçon à sortir du monde de l'enfance pour rejoindre celui de l'éphébie. Le jeune homme de gauche, en tant que spectateur, serait peut-être un garçon venant de rejoindre le temps de l'éphébie. Étant tant donné que le revers de ce cratère, vase de sociabilité masculine, dépeint une scène initiatique<sup>818</sup>, cette hypothèse semble logique. Cette lecture ignore cependant la présence des ailes de l'« enfant » et de l'autel sur lequel il est assis. En effet, le bloc rappelle bien plus la forme de l'autel que celle du pilier, qui, lui, aurait pu renvoyer au changement d'espace, de l'oïkos vers l'extérieur. La figuration de l'« enfant » est-elle volontairement

816 Le terme est employé avec tout le sens que lui donne Ch. Aellen (AELLEN, 1994)

817 JACQUET-RIMASSA, 2014, p. 368

818 Voir la partie précédente, chapitre 2 partie 1 a.

rapprochée de celle d'Éros, tout comme l'est celle de Personnifications masculines dont les imagiers voulaient appuyer le rôle<sup>819</sup> ? Aussi, la double lecture du jeu des osselets est à soulever, puisqu'ils renvoient non seulement à l'enfance mais au hasard : celui de la survie de cet Personnification de l'Enfant jusqu'à ce qu'il atteigne l'âge de l'éphébie ? La superposition avec Éros, personnage tant apotropaïque que psychopompe, comme on l'a vu, pourrait trouver un sens dans cette interprétation.

De fait, on peut conclure que le personnage ailé de du cratère du groupe de Via Dante (Fig. 9) semble se rapprocher d'Éros, mais n'incarne pas le dieu pour autant. Bien qu'il personnifie l'enfance, il ne semble pas être Éros. De plus, il faut ajouter que l'enfance n'est pas un champ intrinsèquement lié à Éros en Italie du Sud, qui est bien plus souvent rattaché au temps de l'éphébie dans la manière dont les décorateurs peignent son corps, qui, parfois, adopte même une carrure et une musculature adulte. Lier Éros à l'enfance est-il, alors, réellement justifié, étant donné qu'il s'agit d'une tendance minoritaire ?

## **2/ Pérégrinations d'Éros : au fil des re-créations de l'image d'un dieu**

### **a. Du modèle grec au modèle italiote**

La céramique est un objet d'étude anthropologique par la manière dont son artisanat traduit des dynamiques d'échanges entre les ateliers. En effet, les différentes zones de production italiotes voient leurs artisans et leurs ateliers se déplacer, se délocaliser, et s'inscrire dans des métissages stylistiques, qui expliquent certaines similarités entre images sicéliotes, lucaniennes, campaniennes, apuliennes et paestanes<sup>820</sup>. Par exemple, les premières expérimentations céramiques connues à Paestum sont réalisées sous l'influence de décorateurs venus d'Apulie, d'Étrurie, mais surtout de Sicile, en particulier des ateliers de Syracuse<sup>821</sup>. Au début de la production paestane, l'influence sicéliote se dessine avec tellement de clarté que M. Denoyelle suggère qu'Astéas et Python – les deux principaux peintres paestans – auraient pu eux-même avoir des origines sicéliotes<sup>822</sup>. Quant aux influences étrusques, et surtout apuliennes, elles se lisent tout au long de la période d'activité des ateliers paestans. La transmission de la tradition figurative syracusaine aux ateliers paestans leur

---

819 AELLEN, 1994, p. 174

820 DENOYELLE et *al.*, 2013, chap. VIII et IX

821 DENOYELLE, 2011, p. 25

822 *Ibid.*, p. 26

permet de s'inscrire dans une tradition artisanale et iconographique grecque, alors que les ateliers se développaient, avant tout, pour répondre aux besoins d'une élite lucanienne<sup>823</sup>. L'étude de la céramique montre, ainsi, la manière dont les lucaniens, qui ont pris le contrôle de la cité à la fin du Ve siècle av. J.-C., n'ont pas choisi de rompre avec le passé Grec de Paestum. Au contraire, ils s'ancrent dans une certaine continuité. L'archéologie atteste cette hypothèse en montrant que les bâtiments grecs de la cité, cultuels comme civiques, portent des traces d'utilisations tout au long du IVe siècle av. J.-C.<sup>824</sup>. Dans des zones comme la Campanie et surtout la Lucanie, où se trouvent les premiers ateliers céramiques de la péninsule italique, à Métaponte et à Tarente, l'influence grecque dans les premières productions est ainsi notable, tant dans les thèmes que par leur traitement. Comment se traduit-elle dans la manière de représenter Éros ?

Modes de représentation de l'apparence d'Éros dans 22 images du corpus attique

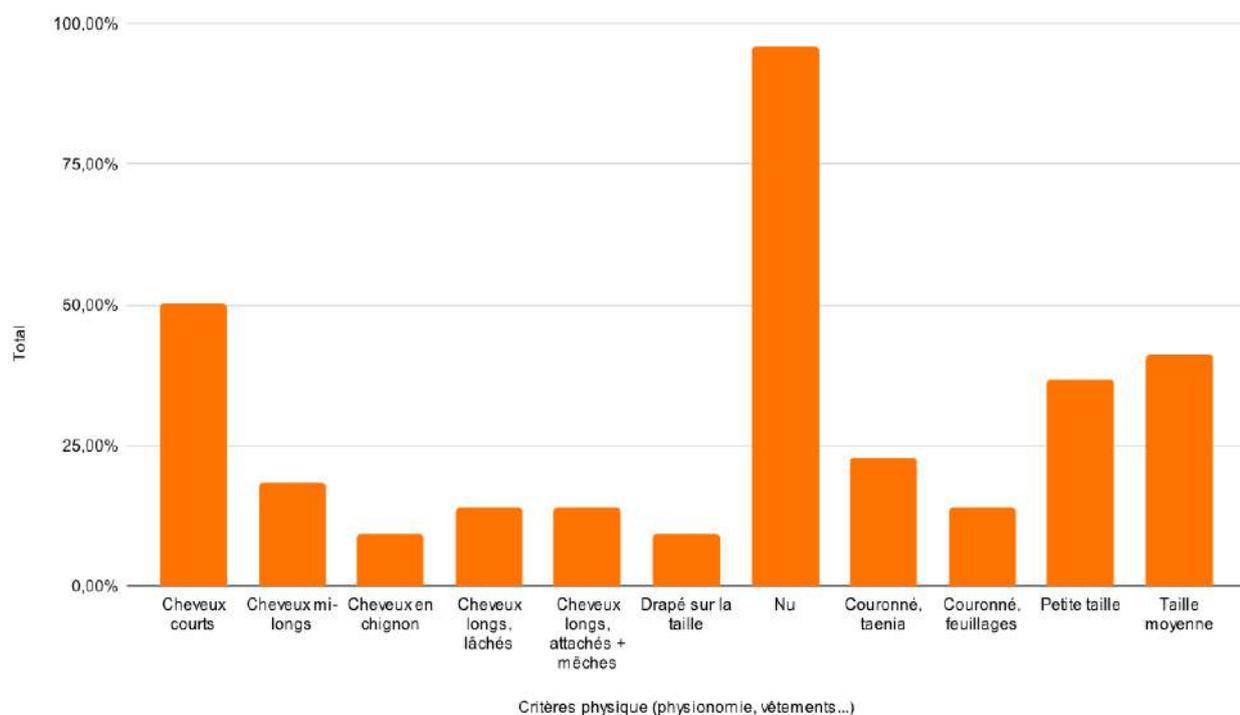


Fig. annexe 59 : Tableau récapitulatif des tendances attiques dans la représentation de l'apparence d'Éros

Dans la production attique, Éros est également nu, jeune, et ailé. Comme l'indique le tableau ci-dessus<sup>825</sup> (Fig. annexe 59), il a pour caractéristiques principales de ne jamais être plus grand que les personnages d'une scène, et de porter ses cheveux courts, rarement coiffés d'une bandelette ou de feuillages. Alors, la *taenia* semble légèrement plus fréquente que la couronne de feuillages.

823 DENOYELLE, 2011, p. 26

824 GRÜNER, 2010, p. 28 ; p. 33

825 Les données ont été collectées sur vingt-deux vases représentatifs de la production attique, datant d'entre la fin du VIe siècle jusqu'à I (voir annexe « Vases attiques »). On remarquera que, sur les vases du IVe siècle av. J.-C., la figuration d'Éros semble de plus en plus tendre à renvoyer à celle de la production italiote

Cette description renvoie à la manière de représenter Éros dans les débuts de la production lucanienne. Le port de la *taenia* par Éros sur quatre images lucaniennes de la fin du Ve siècle av. J.-C.<sup>826</sup> montre à quel point sa figuration est influencée par ses représentations attiques, d'autant plus qu'un tel accessoire ne se retrouve pas dans ni les vases du IVe siècle des ateliers lucaniens, ni des ateliers campaniens et paestans. Il semble donc être un signe visuel de l'héritage attique de l'iconographie du dieu dans ses toutes premières représentations. De plus, dans les premières années des productions Lucaniennes et Campaniennes, Éros agit au sein de programmes populaires en attique : la poursuite, en Lucanie, et des scènes de festivités Dionysiaques, en Campanie. Les programmes mythologiques, en particulier ceux des amours divins, tous deux communs en Attique, sont également populaires dans la première moitié du IVe siècle en Campanie et en Lucanie. Il est facile d'imaginer que la place d'Éros dans de tels thèmes est due à un héritage grec, perpétué par les décorateurs des ateliers campaniens et lucaniens. Les Étrusques et les Italiques, friands de céramiques à thèmes mythologiques – bien que ces derniers y voient des significations différentes, souvent eschatologiques<sup>827</sup> – permettront également la diffusion de telles images tout au long du siècle, alors même que d'autres thèmes, notamment dionysiaques, gagnent en popularité.

L'influence attique se lit aussi dans la manière où, en Lucanie comme en Campanie, Éros est souvent plus petit que les autres personnages, et rarement plus grand qu'eux. On suppose qu'il s'agit d'un héritage grec dans la manière de penser le corps d'Éros, car, le « petit » Éros est commun en Attique. De plus, à Paestum, où les iconographies se détachent plus rapidement et plus strictement des tendances de Grèce continentale, l'image du « petit » Éros représentait à peine 16% du corpus étudié dans mon mémoire de première année de Master. Au contraire, elle représente X du corpus étudié lucanien, et X du corpus étudié campanien. Cela laisse penser que sa sous-représentation à Paestum est due à une influence grecque moins grande. La tendance du « petit » Éros finit par s'essouffler dans les dernières années des productions céramiques de Campanie et de Lucanie, alors que la tendance, minoritaire, d'un « grand » Éros se développe à partir de la seconde moitié du IVe siècle, dans les deux zones de production. En ce qui concerne la Campanie, où Éros est majoritairement plus petit que les autres personnages sur toute la durée de la production, sa taille ne vient dépasser celle des autres personnages que dans le dernier quart du IVe siècle av. J.-C.. Comme on a pu le mentionner dans les parties précédentes, il semblerait que la grande taille d'Éros renvoie à une conception particulière du dieu, peut-être comme dieu primordial ou figure principale d'un culte. Or, ces rôles sont déjà présents dans des images précédant l'adoption de l'iconographie

---

826 Fig. 2, Fig. 3, Fig. 4, Fig. 6, Fig. 16

827 AELLEN, 1994, p. 18

du « grand » Éros<sup>828</sup>. Cette manière de représenter le dieu viendrait alors mettre en valeur un rôle déjà existant, plus que d'en traduire un nouveau qui apparaîtrait dans la seconde moitié du siècle.

Force est de constater que ces variations dans les manières de penser le corps d'Éros semblent dues à des influences extérieures, en l'occurrence apuliennes. C'est ce que suggère l'affaiblissement d'une tendance grecque, conjugué à l'adoption d'une tendance opposée, servant à mettre en image une conception du dieu qui précède son adoption. Enfin, le moment auquel s'opère ce changement correspond à la phase apulianisante des productions. L'Éros des céramiques paestanes serait quant à lui si peu « petit », et « grand » si tôt, par la manière dont les influences apuliennes s'ancrent à Paestum plus tôt que dans les zones de production voisines<sup>829</sup>. Penser la taille d'Éros relève ainsi d'un procédé iconographique qui pourrait provenir d'Apulie. Alors, elle est un exemple parmi de nombreux autres de la manière dont le modèle iconographique de la céramique italote finit par se détacher de ceux des images grecques, pour s'inspirer, plutôt, de ceux produits en Apulie. La même conclusion se tire au regard de l'évolution de la parure d'Éros, étudiée dans la partie précédente du chapitre.

Ainsi, la manière de représenter Éros s'ancre dans une tradition grecque dans les premières années des productions céramiques d'Italie du Sud. Le corps du dieu est pensé et repensé selon les échanges artistiques qui s'effectuent entre diverses zones de production, se détachant petit à petit du modèle grec pour se rapprocher du modèle apulien – de taille moyenne ou grande, paré, les cheveux longs souvent attachés, et tirant vers l'androgynie. Une étude du corpus apulien permettrait néanmoins de tester cette hypothèse avec plus de fiabilité.

## **b. L'œuf ou la roche ? Réflexions sur les particularismes régionaux de l'Éros italote**

Dans la sous-partie précédente, il a été vu que le modèle italote se distingue du modèle grec à mesure que les années du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. passent. Cependant, bien que la recherche distingue les céramiques italiotes des céramiques grecques, à raison, elle sépare les productions céramiques italiotes en régions géographiques. Cette géographie ne répond pas à une réalité historique, elle repose entièrement sur l'étude stylistique et archéologique des vases de la péninsule par A. D. Trendall : au sein de l'ensemble italote, des tendances distinctes apparaissent. En effet, les mixités entre les divers groupes Italiques, les Étrusques et les Grecs répondent à différentes modalités selon les régions.

---

828 Par exemple, la face B de la Fig. 19

829 DENOYELLE, 2011, p. 11

A Paestum, au fil du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., ces mixités résultent en la mise en image d'identités stylistiques et d'iconographiques locales. Ce caractère local se traduit, notamment, dans la manière dont la céramique paestane est isolée par A. D. Trendall des autres productions, bien que l'étendue géographique de la production paestane soit très restreinte<sup>830</sup>. La production de la zone résulte du mélange de plusieurs critères sociaux. Parmi eux, on compte principalement : l'influence des groupes Étrusques vivant dans la cité et ses environs<sup>831</sup>, les nouveaux besoins iconographiques de la nouvelle élite, Lucanienne, de Paestum, ainsi que la tradition grecque dans laquelle ces deux groupes veulent ancrer leurs images, transmise par les décorateurs venus des ateliers sicéliotes et perpétuée par les Grecs, qui habitent toujours la cité<sup>832</sup>. Comme l'a remarqué A. D. Trendall et comme le confirme, dans sa suite, M. Denoyelle, toutes ces données participent à créer l'identité stylistique et iconographique paestane.

Il est néanmoins plus complexe de parler d'identité locale en ce qui concerne les productions Campaniennes et Lucaniennes, étant donnée la manière dont elles s'étendent sur de larges zones géographiques qui ne traduisent pas de réalités politico-culturelles<sup>833</sup>. De plus, contrairement à la céramique paestane, la plupart des céramiques de Campanie et de Lucanie sont destinées, avant tout, aux Grecs des colonies de la péninsule rattachées à la *koiné*. Les autres sont souvent destinés à des peuples Italiques – les lieux de provenance d'une grande majorité de ces vases n'étant pas connus, cela se devine, notamment, par les costumes portés par les personnages<sup>834</sup>. Il n'y a pas, *a priori*, d'unité dans la clientèle de ces vases, contrairement au cas paestan. Cette hypothèse n'a cependant pas lieu d'être en ce qui concerne la clientèle d'un atelier. L'échelle, étant plus restreinte, n'autorise pas à cette suggestion, d'autant plus que certains peintres semblaient se spécialiser dans des sujets et prisés des Italiques – avant tout des scènes de vie de guerriers indigènes et des scènes mythologiques. C'est le cas, notamment du peintre de Creusa et du peintre des Choéphores en Lucanie<sup>835</sup>. Dès lors, il est primordial de prendre en compte les personnalités et les caractéristiques des ateliers dans l'étude des images campaniennes et lucaniennes, d'où l'importance cruciale des travaux attributionnistes d'A. D. Trendall, et des travaux ré-attributionnistes contemporains comme ceux de M. Scapin, M. Denoyelle et M. Iozzo<sup>836</sup>.

---

830 TRENDALL, 1987

831 ROSS HOLLOWAY, 2006 explique en effet que la tombe du Plongeur se trouvait parmi un regroupement de tombes étrusques, fermées avant d'avoir pu être elles aussi peintes, laissant penser qu'un groupe d'Étrusques installés à Paestum s'était fait inhumer dans la zone. La richesse de la tombe du Plongeur, qui serait, selon l'hypothèse de R. Ross Holloway, une tombe étrusque, traduit alors du statut privilégié que pouvait avoir ces étrangers dès le Ve siècle av. J.-C. à Paestum.

832 DENOYELLE, 2011, p. 25-26

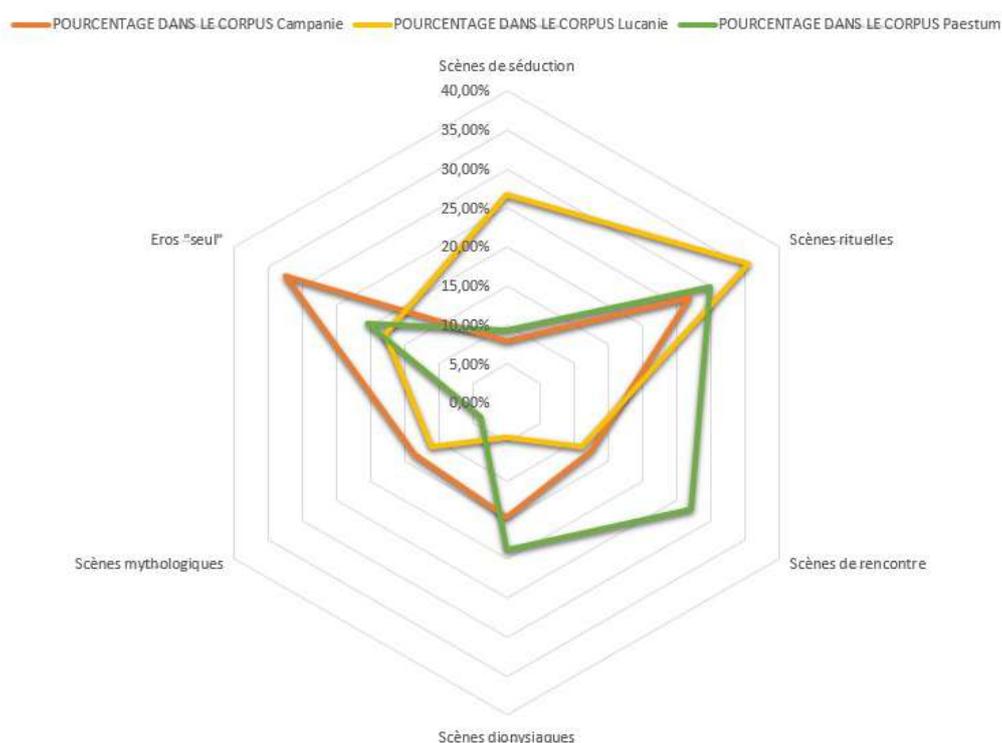
833 CASSIMATIS, 2003, p. 43

834 L'étude du costume en iconographie vasculaire comme marqueur d'identités italiques est l'objet de : DEWAILLY 1982 ; DE LA GENIERE, DEWAILLY, 1983

835 DEWAILLY, 1983, p. 582

836 SCAPIN, 2016 ; DENOYELLE, IOZZO, 2009

### Répartition des types de scènes où Éros intervient, par zone de production



*Fig. annexe 60 : Tableau comparatif des de la répartition des types de scènes où Éros intervient en iconographie, prenant en compte les données campaniennes, lucaniennes et paestanes.*

De fait, c'est un paysage iconographique italiote morcelé qui se dessine. Dans un tel contexte, nous proposons de comparer les caractéristiques physiques clés et les rôles d'Éros sur les vases des trois zones de productions étudiées au cours de mes deux mémoires de recherche de Master – Lucanie, Campanie, Paestum. À travers ce tableau ci-dessus (Fig. annexe 60<sup>837</sup>), il s'agit de constater qu'Éros est, lui aussi, un exemple de la manière dont les différents centres de productions ont des modèles iconographiques qui leurs sont propres. Comme nous avons pu développer plus tôt, il n'y a pas de tendance italiote unique quant à la corporalité d'Éros. Les données de ce tableau ajoutent à cela queles rôles d'Éros en image sont plus ou moins fréquents selon les régions, et ne répondent pas à une tendance uniforme trans-régionale : cela vient-il traduire des préférences régionales dans la manière de penser Éros ? En effet, il est clair que le décalage entre le pourcentage de scènes de séduction et de scènes dionysiaque entre Paestum et la Lucanie par exemple, vient traduire différentes préoccupations socio-religieuses passant par l'iconographie d'Éros. Cependant, dans toutes les zones étudiées, Éros joue un rôle au sein d'un rituel sur plus ou moins 30 % des

<sup>837</sup> Les données ont été calculées à partir des pourcentages d'occurrence dans chaque corpus régional, non pas par nombre de vase.

images. Ainsi, Éros semble toujours s’ancrer dans le rituel en Italie du Sud, mais sa proximité avec la sphère dionysiaque, par exemple, dépend quant à elle de critères locaux. Comment expliquer qu’elles soient si populaires à Paestum et même en Campanie, mais qu’elles restent si rares en Lucanie – ou l’imagerie dionysiaque est, pourtant, loin d’être impopulaire<sup>838</sup> ?

Une hypothèse pourrait être formulée autour de l’idée que la popularité d’Éros dans ces images ne dépendrait non de la popularité des dionysismes, mais du type de dionysisme ancré localement. Le pythagorisme est très présent dans les villes grecques du Lucanie, cependant, il est moins présent en Campanie où les cultes de Dionysos isolés de la pensée pythagoricienne sont les plus populaires<sup>839</sup>. Or, les scènes dionysiaques sont très populaires en Lucanie, mais Éros n’y est pas un personnage fréquent<sup>840</sup>. Ainsi, la popularité d’Éros au sein de cultes dionysiaques pourrait venir d’un courant du dionysisme qui aurait été moins présent en Lucanie, où le Pythagorisme occupe le devant de la scène. Ce courant *x* du dionysisme laissant une place si importante à Éros pourrait être proche de l’orphisme. En effet, la place italote généralisée d’Éros vis à vis de Dionysos est particulière, puisqu’en Attique, par exemple, le dieu ailé n’intervient, généralement, auprès de Dionysos que dans des scènes de symposion, ou dans des programmes autour de son mariage avec Ariadne (Annexe 13, planche VII).

La place d’Éros en imagerie dionysiaque italote, avant tout Campanienne et Paestane, est si proche de celle qu’on imaginerait en toute logique être celle de Dionysos, que la question d’une connaissance et d’une adoption d’une généalogie orphique se pose. En effet, dans les *Discours sacrés en 24 rhapsodies* qui, selon Damascius, constituaient la théologie orphique courante<sup>841</sup>, Éros et Dionysos appartiennent à la même généalogie et sont tous deux Souverains universels et Uniques. Né de l’Œuf primordial généré par Chronos, Phanès, aussi connu sous le nom de Protognos, de Métis, d’Eriképaios, ou, plus communément, d’Éros<sup>842</sup>, est le générateur de toutes choses, et leur premier Souverain. Phanès-Éros est avalé par Zeus, qui commence alors un nouveau cycle, avant de, lui-même, générer Zagreus-Dionysos par sa relation incestueuse avec Koré<sup>843</sup>. Dionysos, en devenant le nouveau Souverain, partage alors les noms de Phanès et de Zeus, on peut alors l’appeler Éros<sup>844</sup>. Ces deux dieux sont, ainsi, deux figures qui toutes deux incarnent l’Un Souverain orphique. Éros est l’Un primordial et créateur, contenu dans Zeus et Dionysos ; Dionysos est l’Un sauveur, puisqu’il est celui dont une part est contenue dans chaque humain, et les fait

---

838 L’étude synthétique de ce thème de LANGLADE, 2022 montre bien sa richesse dans la production lucanienne.

839 CASSIMATIS, 2014, p. 424

840 LANGLADE, 2022, p. 54

841 Damascius, *De principiis*, I, 316. 18-317.14

842 Aristophane, *Oiseaux*, 693-703

843 *Orphicorum Fragmenta*, 207

844 *Ibid.*, 210

tendre vers une renaissance divine malgré leur nature honteuse<sup>845</sup>. La manière dont les deux dieux se rapprochent et se confondent en imagerie italote pourrait ainsi être influencée par ce courant de la pensée orphique. De là, il serait même possible d'imaginer que, dans certaines images, notamment lorsqu'Éros tient un thyrses (Fig. 89, Fig. 99), il figure à la fois comme Phanès et comme Dionysos en tant qu'incarnation de l'Un orphique. Cette vision complexifie la lecture de l'image d'Éros, mais elle permet d'approcher plus logiquement certaines iconographies. On comprendrait alors mieux pourquoi, par exemple, l'hydrie du peintre des Danaïdes (Fig. 104) fait intervenir Éros auprès d'un « grand Éros », au-dessus d'une scène dionysiaque : le « grand » Éros est-il non pas *Megas Daimon*, mais plutôt orphique, à la fois Phanès et Dionysos ? L'oiseau ferait-il, ainsi, référence à l'oeuf priomordial, et l'hydrie, à l'élément liquide d'Okéanos, descendant de Phanès dans certaines versions de la théologie orphique<sup>846</sup> ? Il est également possible de voir une double lecture conjugant le *Megas Daimon* à Phanès en ce « grand Éros ».

Cependant, comme nous l'avions évoqué plus tôt, la manière dont les femmes se placent comme des personnages clés dans la plupart des scènes ne permet pas d'identifier ce courant à l'orphisme, qui rejette les femmes<sup>847</sup>. Les modalités de ce dionysisme ne sont pas, à ce jour et par nous, identifiables. Son centre de diffusion ne l'est pas non plus. L'étude iconographique réalisée dans mes mémoires de Master pourrait suggérer l'importance d'un tel courant à Paestum, en particulier dans le sanctuaire de Sanata Venera. En effet, la fréquence de cet Éros metteur en scène et messager des cultes bacchiques sur les vases produits dans les ateliers de la ville n'a pas été retrouvée dans les productions campaniennes et lucaniennes. Les scènes initiatiques représentaient en effet une minorité d'images parmi celles à thèmes dionysiaque, alors qu'elles constituaient la quasi-totalité des programmes dionysiaques où intervient Éros à Paestum. Cependant, nos études ont laissée de côté les centres de productions sicéliotes et apuliens. Or, nous avons pu mentionner à plusieurs reprises l'importance de l'influence apulienne dans les programmes iconographiques des autres zones de productions italiotes, en particulier dans la manière dont elle tend à faire changer la figuration d'Éros. Étant donné que l'Éros apulien semble bien souvent apparaître comme autonome auprès de Dionysos et des siens<sup>848</sup>, voire, qu'il semblerait parfois se superposer à la figure de Dionysos<sup>849</sup>, il semble que son étude soit nécessaire afin de mieux comprendre tant la manière dont il s'ancre dans les cultes bacchiques en Italie du Sud, que pour appréhender les caractéristique du

---

845 Les humains sont, dans cette tradition orphique, nés des cendres des Titans dévorateurs de Dionysos. Ils portent en eux une grande part négative, dont ils doivent se débarrasser pour laisser place à la part de Dionysos qui vit alors en eux, afin de laisser place à un nouveau cycle (*Orphicorum Fragmenta*, 210)

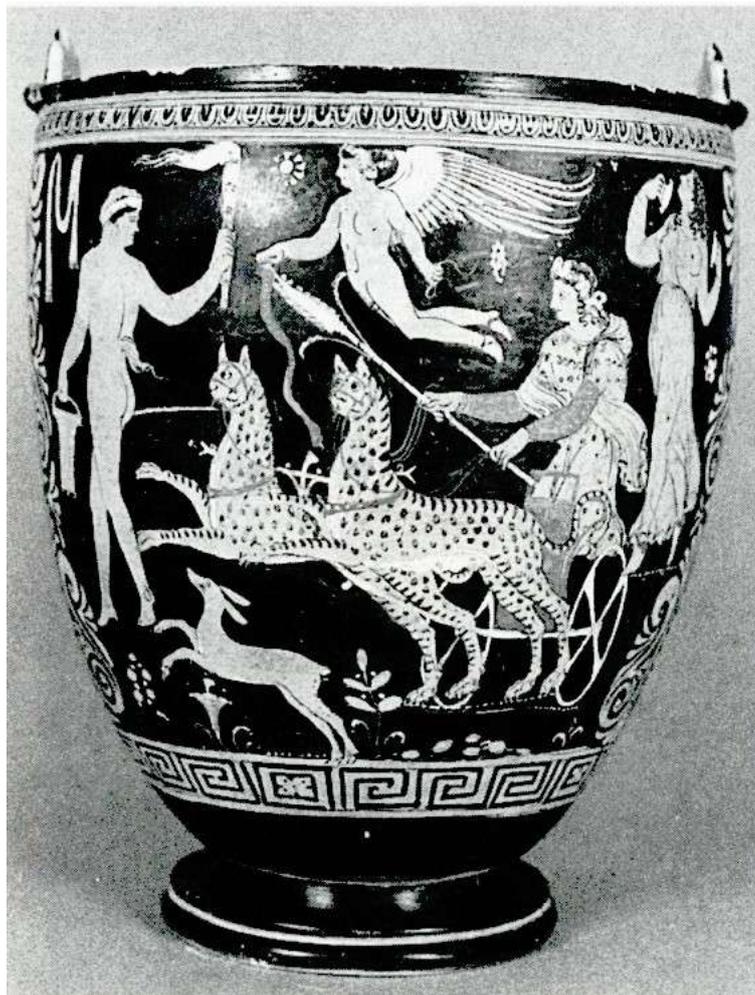
846 BRISSON, 1985, p. 391 ; 404

847 DETIENNE, 2007, p. 30-31

848 CASSIMATIS, 2014, p. 370

849 C'est un fait que constate F. Langlade dans son travail de recherche doctorale, à paraître.

courant (ou des courants ?) du dionysisme où il occupe une place clé. En effet, en se superposant au dieu, ou en l'accompagnant presque comme son « double », pourtant distinct (Fig. Annexe 61), la relation entre Éros et Dionysos peut ainsi renvoyer clairement à celles qu'ils entretiennent dans la théogonie orphique sur la céramique apulienne. L'influence apulienne pourrait, ainsi, se lire en Campanie, en Lucanie et à Paestum, dans la sphère culturelle par la place que prend ou gagne Éros dans la sphère dionysiaque. L'exemple paestan témoignerait d'échanges religieux et culturels précoces avec des zones ou des individus d'Apulie.



*Fig. annexe 61 : Ciste apulien*

*Peintre de Copenhague 4223, vers 350-340 av. J.-*

*C. Un jour au marché de New York*

*RVA Suppl. II, Part I, 17/54c*

*Au sein d'un décor végétal sauvage, entre un satyre imberbe porteur de torche et une ménade en proie à la mania, Dionysos, thyrsé à la main, conduit un bige de panthères. C'est une action qu'Éros réalise sur un vase campanien du corpus (Fig. 96). Sur ce ciste du peintre de Copenhague, Éros vole au-dessus de Dionysos en tenant un iynx et une bandelette, consécration. Le dieu ailé touche l'extrémité du thyrsé tenu par Dionysos : par ce geste, les deux dieux sont-ils représentés en communication, ou, comme une extension l'un de l'autre, suivant une tradition orphique ? La belle facture du ciste, vase des mystères par excellence, n'exclue pas cette dernière hypothèse. Le geste qui unit Éros à Dionysos, en tous cas, n'apparaît pas comme anodin.*

Enfin, la manière dont Éros est représenté au sein de rituels de manière fréquente et commune à toutes les productions étudiées renforce l'idée qu'un culte au dieu aurait pu être rendu dans un ou plusieurs sanctuaires d'Italie du Sud. La manière dont il « trône » si souvent sur un rocher dans la production campanienne, seul sujet d'une face entière d'un vase, montre également l'importance de cette manière de penser Éros en Campanie. Or, H. Cassimatis évoque la présence

hypothétique d'un culte lithique rendu à Éros, dans un sanctuaire situé à Vélia, en Campanie<sup>850</sup>. L'ancrage de cette figuration d'Éros au rocher dans la région serait un argument supplémentaire suggérant une vérité dans cette hypothèse, qui, aujourd'hui, ne repose que sur la présence, proche d'un puits<sup>851</sup>, de rochers bruts, gravés d'un *E* et d'un *P* – début de *EPOΣ*<sup>852</sup>, ou de *EPMHΣ*<sup>853</sup> ? Sans sources écrites, il semble impossible de trancher quant à l'identité du dieu à qui ces rochers étaient dédiés : Hermès, dieu des croisements parfois liés à Aphrodite en Grèce continentale<sup>854</sup>, ou Éros, en contact étroit avec la pierre brute et l'élément liquide en iconographie ? Bien que l'hypothèse donnant Hermès comme dieu à qui étaient dédié ces roches soit la plus populaire dans l'historiographie de l'étude archéologie de Vélia<sup>855</sup>, nous ne pouvons que soutenir l'hypothèse portée par H. Cassimatis, qui fait d'Éros le propriétaire d'au moins l'une de ces deux pierres<sup>856</sup>. En effet, comme elle l'a souligné, le lien entre Éros et la pierre brute en iconographie italiote est trop important pour être ignoré, d'autant plus qu'il est la seule divinité à trôner sur des rochers en image<sup>857</sup>. Il ne s'agit bien évidemment pas de supposer que les images représentent la réalité culturelle telle qu'elle est, ce qui serait faux. Le lien entre Éros et l'unité iconique minérale en iconographie italiote, ainsi que, localement, la popularité de l'image du dieu trônant sur de la roche dans la production Campanienne, sont cependant des éléments non négligeables qui indiquent une conception particulière du dieu en Italie du Sud dont le « centre » se trouverait en Campanie.

Ainsi, il semblerait que l'iconographie italiote d'Éros réponde à des tendances locales, qui changent la manière dont les peintres pensent et dépeignent non seulement le corps d'Éros, mais également la fréquence à laquelle ils l'associent à certains champs. L'Éros italiote existe bel et bien, étant donné qu'il n'y pas de rupture iconographique concrète d'une région à une autre, contrairement à ce qui s'observe entre cette figure et sa contrepartie Grecque. Cependant, selon chaque localité, Éros tendra à occuper des rôles différents, impactés par les cultes qui se développent localement. L'Éros italiote rassemble en son sein des modèles locaux, témoignant chacun des diverses cultures socio-religieuses de l'Italie du Sud pré-romaine.

\*\*\*

850 CASSIMATIS, 2014, p. 72-75

851 Dans le puits aurait également été trouvé plusieurs figurines représentant Éros ainsi qu'une flûte en ivoire (NEUTSCH, 1979, p. 348-355)

852 CASSIMATIS, 2014, p. 73

853 GRECO, 2005, p. 343

854 BRISSON, 1997, p. 42-56

855 C'était la tendance au sein des présentations du 45<sup>e</sup> Congrès de Tarente.

856 CASSIMATIS, 2014, p. 75

857 *Ibid.*, p. 75

# CONCLUSION

Au fil de notre cheminement en image, par le relevé et la lecture des unités iconiques, la silhouette d'un Éros italiote s'est esquissée, sans pour autant qu'un modèle unique se distingue. D'une production à une autre, Éros se métamorphose, changeant de rôle et de parures, sans pour autant se séparer en plusieurs entités distinctes : l'Éros de chaque région d'Italie du Sud se caractérise par ses multiplicités, et c'est justement cette richesse iconographique de l'Éros italiote qui justifie une telle étude.

En effet, les multiples conceptions d'Éros dans l'imagerie italiote s'unissent autour de sa qualité d'intermédiaire ailé. Quel que soit son rôle, Éros, vrai *daimon*, intervient dans l'« entre-deux », d'un monde à l'autre, ou d'un monde depuis l'autre. Ce monde peut être celui des mortels, ses plus fidèles compagnons en image, ou celui des dieux, famille au sein de laquelle il est à la fois le plus jeune et le plus ancien. De la même manière, ce monde peut aussi être celui des Défunts, ou celui des Vivants, alors liés par Éros. Il peut également s'agir du monde « intérieur », celui relevant de l'ordre du sentiment, qu'Éros vient extérioriser et, ainsi, Personnifier<sup>858</sup> en image. Éros est le dieu qui rapproche, qui ordonne, et qui lie les espaces comme les personnages en images. Il y est porteur et créateur de beauté et de plaisirs : c'est un principe unificateur. En cette qualité, il est la divinité la plus présente dans l'imagerie de la péninsule italique, tout au long du IV<sup>e</sup> siècle, où il est sans aucun doute autant apprécié des imagiers que par leurs clients. Éros est donc une figure centrale dans l'imaginaire italiote. Pourtant, les peintres de vases semblent bien dans l'embarras quand il s'agit de le représenter dans un modèle cohérent, y compris au sein d'une même production d'atelier. Sans manipuler aucun attribut personnel, le dieu se présente sous des traits divers et manipule des attributs nombreux et variés. Il ne se confond pas avec d'autres dieux, mais il reste instable et multiple dans sa propre image. Or, faut-il vraiment imaginer que les imagiers cherchaient à représenter Éros à travers un modèle stable et uniforme, alors qu'ils faisaient face à la tâche ardue de représenter un dieu qui n'est pas que multiple en tant que dieu grec, mais qui l'est aussi en tant qu'incarnation de l'amour<sup>859</sup> ? En effet, l'instabilité et les multiplicités du dieu semblent, en fait, permettre à son image de se placer au plus proche de la réalité qu'il incarnait dans l'imaginaire italiote.

Profitons de cette réflexion pour renvoyer à la citation du *Phèdre* d'Alexis le Comique sur laquelle ce mémoire s'est ouvert<sup>860</sup>, illustrant si bien la manière dont Éros était pensé en Italie du

858 Le terme est utilisé à la manière de Ch. Aellen.

859 Sur la manière dont la personnification et la divinisation se confondent en Éros, le dieu qui ne se distingue pas de l'Éros comme *epithumia*, comme le montre le non-respect de la majuscule, voir COLANGELO, 2010, p. 337-341

860 Athénée, *Deipnosophistes*, XIII, 14. La citation complète et traduite se trouve en p. 8.

Sud au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.. Tout comme Alexis le Comique, n'hésitons pas à déclarer : « *Je ne sais pas ce qu'est Éros* », car c'est, sans aucun doute, une pensée qui a été partagée par les imagiers italiotes, comme le traduisent les images du dieu qu'ils ont créées. En effet, ces multiplicités iconographiques montrent bien à quel point Éros est, dans l'imaginaire italiote, un dieu qui « *porte en lui mille parts en une forme* », et dont on ne peut qu'apprécier « *la vérité de son nom* » lorsqu'on le pense comme un être divin sur lequel on ne peut que se méprendre, à moins d'admettre ses multiplicités et de toutes les saisir en une seule et même identité.

Éros se définit donc par sa multiplicité et par son instabilité, qui le rendent impossible à représenter dans son entièreté en une seule image. C'est, ainsi, toujours une facette du dieu que le peintre italiote choisit de représenter : le dieu lui-même n'apparaît que par l'étude du corpus de la production d'une région italiote. Le modèle iconographique pourrait donc montrer l'iconographie d'un Éros la plus juste qui soit, en refusant de le cantonner à une apparence ou à un type d'image. En fragmentant sa nature à travers plusieurs rôles, les imagiers italiotes traduisent sa multiplicité, mais aussi son importance dans le monde rituel quotidien et initiatique dans la cité. Ils composent ainsi avec la nature instable et volatile du dieu, fait d'opposés. Il n'est ni homme ni femme, mais androgyne, et n'est ni mortel ni dieu, mais bien un *daimon*, puissant intermédiaire entre les deux mondes, qui intervient dans leur communication mutuelle. En cela, il ne s'exclut d'aucune catégorie, mais les rejoint toutes à la fois, ce qui lui permet alors de les rassembler harmonieusement. Réfuter la présence d'Éros dans le corpus italiote en argumentant sur le manque de cohérence générale dans les scènes et les modèles serait, en fait, le meilleur argument pour démontrer son identification. Ajoutons que celle-ci est également corroborée par la présence supposée de cultes à Éros à Vélia et à Santa Vénéra, au Sud de Paestum : s'ils existaient bien, alors, leurs enjeux et la manière dont ils caractérisent Éros correspond à celle qui est la plus populaire dans l'iconographie régionale du dieu – respectivement, l'Éros du rocher et l'Éros dionysiaque.

Alors que l'inverse n'est pas toujours vrai<sup>861</sup>, un dieu aussi présent en image qu'Éros en Italie du Sud est nécessairement important dans l'imaginaire et le quotidien de la clientèle des céramiques. Sa place au sein de rituels féminins, funéraires et dionysiaques dépend de données

---

861 Nous pensons ici aux autres dieux de la production italiote, comme Aphrodite, mais surtout Dionysos : ces dieux dont l'univers a été convoqué à maintes reprises sont pourtant restés quasiment absents physiquement des images étudiées. Y aurait-il une volonté d'écarter les dieux des scènes non-mythologiques de l'imagerie italiote, et si oui, dans quel but ? Il n'est pas question de penser à une forme d'« athéisme » qui serait entièrement incorrecte à lire ici, mais plutôt à un choix de représenter le monde humain et ses rituels plutôt que ses dieux, dans un problème de questionnement sur les préoccupations des différentes communautés de la péninsule italique et leur manière de penser le divin. Peut-être suffisait-il de convoquer ces dieux des plaisirs par la présence du *daimon* et d'un élément spatialisateur, d'une attitude, ou d'un personnage.

régionales et temporelles, traduisant la manière dont Éros gagne des rôles multiples dans les divers temps des cités italiotes. À travers la place, plus ou moins importante, qu'Éros occupe dans l'imagerie des différentes productions, une géographie de son importance dans l'imaginaire et les cultes de la péninsule se lit-elle ? L'ancienneté du culte d'Aphrodite à Santa Venera, lié à celui de Dionysos au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., en laissant tous deux une place à Éros<sup>862</sup>, pourraient ainsi expliquer la popularité du dieu ailé dans la production paestane, bien plus importante que dans les productions lucaniennes et campaniennes : le rayonnement des cultes de Santa Venera serait d'autant plus fort sur l'échelle restreinte de la production paestane. Dès lors, il pourrait être intéressant de voir si les images d'ateliers campaniens proches de Vélicia, ou exportant vers cette zone, bénéficient-elles aussi d'un rayonnement d'un culte à Éros, justifiant d'une présence plus fréquente du dieu en image que dans les autres productions de la zone. Si ces tendances étaient avérées, il serait ainsi possible d'utiliser l'imagerie pour avancer des hypothèses quant aux emplacements de potentiels foyers où des cultes à Éros, plus ou moins importants, étaient célébrés. De fait, il semble néanmoins clair que la popularité des divers types de mystères dionysiaques influence celle d'Éros : le dieu ailé s'associe moins à des sujets dionysiaques et initiatiques dans les zones gagnées par le pythagorisme, en Lucanie. Sa place dans le milieu dionysiaque n'est pas importante, alors qu'en Campanie et à Paestum, c'est un milieu dans lequel il évolue dans une part importante des images. La piste d'un autre dionysisme doit ainsi être investiguée : la relation qu'Éros entretient vis-à-vis de Dionysos rappelle leurs liens orphiques, cependant, le rôle de femmes dans ces programmes met de côté l'hypothèse de l'orphisme, qui, traditionnellement, les exclut. Il n'est, à ce jour, pas possible de savoir quels types de mystères étaient célébrés, ni la manière dont ils invoquaient le dieu ailé. Néanmoins, il est certain que la relation qui unit et rapproche le couple Éros-Dionysos semble être l'un des aspects les plus riches et complexes de l'étude de l'iconographie d'Éros, sur la céramique italiote. Un tel rôle vient placer Éros dans un nouveau monde de multiplicités, qui se rattache avant tout à des perceptions locales du *daimon* dans les cultes. Bien plus qu'un dieu du désir, Éros est, en Italie du Sud, un Tout, agissant sur l'union au sens le plus large.

Au regard des conclusions de mon travail de première année de Master, il est possible de conclure que la riche identité locale d'Éros à Paestum n'est pas partagée par les régions alentour. Elle répond à des codes similaires, mais elle bénéficie de spécificités locales, à compter la place d'Éros vis-à-vis des Initiés et de Dionysos en personne, ainsi que le caractère psychopompe prononcé et populaire d'Éros. La parure et l'apparence, androgyne, du dieu doivent également plus au modèle apulien qu'à celui des ateliers géographiquement plus proches de Paestum. De même, la

---

<sup>862</sup> Ce point fait l'objet d'un développement dans mon travail de première année de Master.

question de ses ailes se pose : pourquoi, à ce jour dans notre étude, seul l'Éros paestan est généralement représenté avec les ailes du torcol fourmilier plutôt que des ailes sobres, de colombe ? Il est d'autant plus intéressant de voir que nous avons imaginé que l'image paestane d'Éros pourrait trouver des similitudes avec ses représentations lucaniennes – étant donné l'origine lucanienne de l'élite paestane du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., qui se faisait enterrer avec tant de céramiques représentant Éros dans divers rôles<sup>863</sup>. Or, cette étude a pu montrer que l'iconographie lucanienne d'Éros était bien éloignée de l'iconographie paestane du dieu – est-ce là dû au fait que les images lucaniennes de la fin du Ve siècle et du début du IV<sup>e</sup> siècle étaient généralement créées par et pour des Grecs, alors que les Lucaniens qui ont pris le contrôle de Paestum et à qui les images des ateliers locaux étaient destinées étaient indigènes, baignant dans une culture qui n'est pas représentée sur ces premières images d'ateliers lucaniens ? En somme, il semblerait que l'Éros paestan n'ait pas trouvé d'écho satisfaisant dans les représentations ni lucaniennes, ni campaniennes, malgré les traits qu'il partage avec elles. L'étude d'Éros dans les productions sicéliotes, et avant tout, apuliennes, pourrait peut-être révéler des similarités avec ses figurations sur les ateliers de céramiques paestanes. En effet, ce sont ces productions qui ont le plus influencé le style et l'iconographie paestane, dans ses fondements. De fait, il a été possible de constater que les productions des aires géographiques voisines n'ont pas eu un impact retentissant dans la manière de représenter Éros à Paestum – si ce n'est, peut-être, sur la popularité du type de l'Éros au rocher, qui comme nous l'avons vu est typiquement campanien. Des similarités plus poussées seraient, alors, à chercher dans les productions qui ont influencé le style paestan à sa naissance, plutôt que les productions voisines géographiquement. Néanmoins, il semble de plus en plus envisageable que les particularismes de l'Éros paestan soient bel et bien régionaux, tout comme ceux de l'Éros campanien et de l'Éros lucanien, alors, influencés par des données anthropologiques et religieuses dépendant d'une échelle locale. Cela est d'autant plus vrai dans le cadre d'images dont l'atmosphère italique est claire, indiquant que la prise en compte de la donnée locale est centrale dans l'analyse iconographique et iconologique. Cette donnée peut passer notamment par l'habillement des personnages : souvenons-nous alors du costume des « femmes en noir » de l'iconographie paestane, qui portaient une tunique noire caractéristique, décorée d'une bande centrale et d'un col rouge. Ce n'est pas un habillement qui a été retrouvé dans le corpus, cette année. Cela indique que l'hypothèse d'un costume rituel et local lié à la présence d'un culte d'Aphrodite *Melanis*<sup>864</sup> est, à ce jour, toujours défendable. Ainsi, il est indéniable que l'étude de

863 Ce point fait l'objet d'un développement dans mon travail de première année de Master. On pourra consulter PONTRANDOLFO, ROUVERET, 1992 pour constater ce fait.

864 Ce point fait l'objet d'un développement dans mon travail de première année de Master, à partir des données archéologiques du sanctuaire de Santa Venera et leur comparaison avec celles de sanctuaires dédiés à Aphrodite *Melanis*. Le vêtement noir des femmes impliquées dans des temps rituels visiblement liés à la déesse, ainsi que la qualité psychopompe d'Éros, visiblement très locale, sont des arguments supplémentaires allant dans le sens des

l'iconographie d'Éros dans différentes productions italiotes a pu mettre en lumière les caractéristiques locales de ces céramiques, tant par la figuration du dieu que celle de ses compagnons. Cette étude montre, une fois de plus, à quel point l'étude de l'iconographie vasculaire est une réelle donnée anthropologique, permettant d'aborder des problématiques sociétales et culturelles à différentes échelles.

Dans la suite des conclusions apportées par ces deux études de Master, il s'agirait maintenant d'élargir les bornes géographiques du sujet, afin de déterminer si les enjeux de l'iconographie campanienne, lucanienne et paestane d'Éros ne s'intégreraient pas à des problématiques qui dépassent les frontières de ces seuls territoires. Alors, l'influence apulienne pourrait être un élément clé. En effet, cette large production a grandement influencé les images de chaque zone de production italiote dès la seconde partie du IV<sup>e</sup> siècle. Comme nous avons pu le remarquer, l'apparence d'Éros des trois régions semble s'uniformiser sur un modèle apulien, et serait alors intéressant de regarder de plus près l'Éros apulien, afin de voir si sa représentation répond à de mêmes enjeux socio-culturels, et si son modèle, une fois établi, est bel et bien celui qui se retrouve dans les dernières décennies des productions lucaniennes, campaniennes et paestanes. Auquel cas, il serait intéressant de comprendre si un tel changement iconographique s'est aussi accompagné de changements dans les cultes rendus au dieu, et de voir si son image apulienne en révèle plus sur les tenants et aboutissants du (des ?) courant si particulier du dionysisme qui semble influencer l'iconographie italiote d'Éros, en particulier à Paestum, ville avec laquelle les cités apuliennes étaient en lien. Or, comme le montre le travail de Ch. Aellen<sup>865</sup>, l'iconographie apulienne compte de nombreuses figures ailées qui ne sont pas Éros. Une telle poursuite de l'étude devrait étendre la géographie du sujet, autant que sa thématique : Éros y serait envisagé en lien direct avec les « autres » personnages ailés. Dès lors, il s'agirait de préciser l'identification d'Éros. En effet, le dieu est, certes, multiple, mais pourtant, sa conception reste assez cohérente pour justifier de la présence d'autres personnages ailés masculins en image que lui, sur les images de notre corpus où l'identification a été remise en doute, mais surtout au sein de la production apulienne. Envisager les figures ailées apuliennes, et plus largement, italiotes, permettrait d'inscrire l'étude d'Éros dans un cadre qui permettrait de développer ses critères d'identification, et la manière dont il semble nourrir l'iconographie d'autres génies ailés masculins. De plus, elle permettrait d'inclure l'étude des oiseaux, qui, comme ce mémoire a pu commencer à le montrer, se révèle extrêmement riche lorsqu'elle est liée à celle d'Éros.

---

données offertes par l'archéologie.

865 AELLEN, 1994

Ces deux années de Master ont permis de mettre en lumière les problématiques régionales dont l'Éros italiote dépend. C'est l'étude de l'iconographie vasculaire paestane, campanienne et lucanienne qui a permis de révéler le caractère anthropologique de l'étude de ce dieu, si présent dans l'imaginaire de ceux qui créent et achètent les images de la péninsule italique. L'Éros italiote est un dieu dont l'image se distingue parfaitement de celle de l'Éros grec, notamment par la manière dont il rôde dans presque chaque instant rituel de la vie et de la mort des communautés italiotes. Le crépuscule de cette étude révèle ainsi les silhouettes vacillantes d'un beau *daimon* ailé. Multiples, elles se figent en une lorsqu'on l'aperçoit, mais volent en éclats lorsqu'on l'observe. L'Éros italiote est autant établi en imagerie qu'il ne l'est pas : cette création des imagiers envahit les décors des céramiques du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., mais reste changeante en fonction du temps et de l'espace, sans pour autant perdre son essence et se scinder définitivement en différents personnages. Au contraire, elle embrasse en elle les autres dieux intermédiaires, y compris, peut-être, Dionysos-Zagreus. Notre intérêt serait, maintenant, de pouvoir exploiter les connaissances et l'expérience visuelle acquises pour continuer de poursuivre les silhouettes d'un Éros italiote, et les éclairer afin à mieux comprendre le dieu qu'elles contiennent, et les enjeux de ses cultes, au regard de l'étude des figures ailés dans les corpus apuliens et sicéliotes.