



Eros dans tous ses États

Vincent Jolivet, Claude Pouzadoux

► To cite this version:

Vincent Jolivet, Claude Pouzadoux. Eros dans tous ses États. Journée d'étude en hommage à Francois Villard, Jan 2016, Paris, France. halshs-02425791

HAL Id: halshs-02425791

<https://shs.hal.science/halshs-02425791>

Submitted on 7 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Éros dans tous ses États : de l'Étrurie à la Sicile

À quelques années seulement de la parution du beau livre consacré par Hélène Cassimatis à Éros dans la céramique à figures rouges italiotes¹, il pourrait sembler tout à fait superflu de rouvrir un dossier dont elle a déjà traité de manière si détaillée et si pénétrante. Nous voudrions seulement aujourd'hui, pour notre part, parcourir deux pistes à dessein bien distinctes, mais qui, en se combinant, pourraient offrir l'opportunité d'approfondir certains thèmes, tant sur le plan méthodologique qu'iconographique, et contribuer à susciter de nouvelles interrogations et de nouvelles recherches : d'une part, en explorant un peu plus à fond le domaine étrusque, peu abordé dans son volume², alors qu'Éros, comme nous le verrons, est l'un des grands protagonistes de la céramographie étrusque à figures rouges du IV^e siècle av. J.-C.³ ; de l'autre, dans le domaine sicéliote, à partir du mobilier du site de Mégara Hyblaea, en cherchant à évaluer ce que peuvent nous apprendre vases fragmentaires et tessons dès lors que l'on ne dispose pas, comme H. Cassimatis avec son riche corpus de vases complets, de la totalité du décor peint.

Singulier et pluriel - au point qu'on hésite souvent à lui attribuer une majuscule -, chez lui partout, participant du masculin et du féminin, le "dieu de l'Amour" a rarement réussi à s'imposer, en Grèce ou en Italie, davantage qu'en tant que second rôle de scènes qui concernent plus directement d'autres acteurs, hommes ou dieux. Cette présence absente, évidemment liée au défaut de tout véritable cycle mythique qui lui soit consacré, explique sans doute que chaque région l'ait interprété à sa manière, en traduisant les suggestions multiples des poètes et en soulignant ses différentes fonctions par les attributs et les accessoires qu'elles lui ont prêtés.

Il nous plaît de penser que cette recherche aurait pu retenir l'attention de François Villard, dont les compétences et les intérêts s'étendaient du tesson le plus modeste⁴ (d'où

¹ Cassimatis 2014, qui reprend et développe Cassimatis 2008. Comptes rendus : Jolivet 2015 ; de Wit 2016. Sur Éros dans l'Antiquité grecque et romaine, en dernier lieu, Stampolidis-Tassoulas 2009.

² Sur l'Éros étrusque, Krauskopf 1988, qui fonde sa riche analyse (p. 8-12) sur 79 représentations de jeunes gens ailés, dont l'identité n'est pas toujours assurée ; pour la céramique à figures rouges tardive, quelques indications dans Jolivet 1982, p. 90.

³ Dans l'*index nominum* de Beazley 1947, il figure comme *passim*.

⁴ Comme en témoigne son étude pionnière de près de 3500 tessons, dont il soulignait l'importance : " Il va de soi que j'ai inclus dans cet inventaire *tous* les fragments identifiables

vient cette citation ?) aux cycles iconographiques les plus complexes⁵ et qui, pour avoir certainement ressenti les émotions esthétiques transmises par les grands artistes du Céramique, n'en négligeait pas pour autant les productions périphériques, italiotes⁶ - voire même étrusques⁷.

1. *Sine quo non* : l'Éros dionysiaque étrusque au prisme de la céramique.

À quelques exceptions près, Éros n'apparaît pas en Étrurie avant le début du IV^e siècle av. J.-C. On connaît, bien sûr, des représentations de jeunes gens ailés, nus, sur des vases, des miroirs ou des gemmes antérieurs, mais ils apparaissent seuls, ou bien sans que le contexte permette d'identifier formellement leur statut et leur fonction⁸. Quelques miroirs étrusques indiquent bien le nom de figures similaires, mais ce nom n'est jamais le même⁹ : *Aminth* et *Svutaf*, qu'on a proposé d'identifier avec Éros et Pothos¹⁰ (fig. 1), *Achvizr*¹¹, *Pulthisph*¹², mais aussi *Adonis/Atunis*¹³. En définitive, la certitude n'est possible que dans le monde périphérique de la céramographie falisque, où *Cupico* apparaît, sur un stamnos daté vers 380-360 av. J.-C.¹⁴

Il ne fait guère de doute cependant, même en l'absence de toute confirmation épigraphique, par rapprochement avec le *Cupico* falisque et par la nature des scènes dans lesquelles il apparaît, que le jeune homme ailé familier de la production céramique étrusque -

de toutes les séries, en englobant dans une somme unique et les trouvailles anciennes et le matériel des fouilles récentes".

⁵ Voir p. ex. Villard 1979.

⁶ Villard 1998.

⁷ Gaultier-Villard 1985.

⁸ Pour l'époque archaïque, Shipley 2016, p. 233-234, mentionne deux exemples de représentation d'Éros (tab. 1, Vulci et Chiusi), alors qu'il n'en existe pas alors dans le mobilier de l'Agora d'Athènes (p. 235-236, tab. 2) ; sa tab. 6, p. 242-243, rassemble une dizaine de thèmes qui seraient donc exclusifs à l'Etrurie, dont celui d'Éros. Cette information pourrait attester de son succès précoce en Étrurie, mais le texte ne permet pas de contrôler cette information - aucun exemplaire figurant dans Krauskopf 1988 ne remonte à une date aussi ancienne. On trouve une représentation de jeunes gens ailés, dont l'un tient un strigile, représentés avec des animaux (oiseau, agneau) sur une amphore du Groupe de Bisenzio, de l'école du Peintre de Micali (début du V^e siècle) : Spivey 1987, p. 40, n. 1, et pl. 37b.

⁹ Pfiffig 1975, p. 272-273 (*Genien*).

¹⁰ *Ibid.*, p. 273 ; Krauskopf 1988, n. 1-2.

¹¹ Pfiffig 1975, p. 275-277 et fig. 121, avec en symétrique une deuxième figure en tous points identique, mais dont le nom, presque entièrement disparu (...*chu*), était différent ; Krauskopf 1988, n. 3.

¹² *Ibid.*, n. 4.

¹³ *Ibid.*, n. 5

¹⁴ *Ibid.*, n. 6 (aussi sous la forme *Cudido* sur un miroir prénestin, n. 7)

mais au tout premier chef falisque et cérétaine -, au IV^e siècle av. J.-C.¹⁵, est bien une forme d'équivalent de l'Éros grec, même si, dans la plupart des cas, il a renoncé au vol (fig. 2), et apparaît comme le protagoniste de scènes bien ancrées à la terre, fût-ce en présence de personnages du mythe¹⁶. Mais son rôle peut-il être assimilé à celui - déjà pluriel - du dieu grec¹⁷ ?

À cet égard, la grille de lecture proposée par H. Cassimatis¹⁸ peut être appliquée efficacement à l'Éros étrusque, tel qu'il apparaît sur la céramique à figures rouges produite localement, pour l'essentiel dans les ateliers falisques et cérétains : nous tenterons cette approche à un niveau inévitablement global, à ce stade de l'étude, qui couvre la quasi-totalité du IV^e siècle, mais qui aurait certainement intérêt à être élargi à un corpus plus vaste, et affiné en fonction des ateliers, mais aussi des peintres¹⁹, et confronté à d'autres produits de l'art et de l'artisanat étrusque - les miroirs, les cistes et les gemmes, en particulier : cette approche serait certainement susceptible de nous permettre de distinguer différentes conceptions de ses fonctions et de ses prérogatives. Les deux tableaux donnés ci-dessous, le premier relatif aux thèmes dans lesquels intervient Éros, le second à ses accessoires, ont été construits à partir de sa monographie²⁰ : ils permettent donc à la fois de mieux cerner ses caractéristiques dans le monde de la céramique étrusque, et de les comparer avec l'italote et en particulier, pour notre propos, la sicéliote. Nous chercherons ensuite à mieux cerner son rôle dans le cadre, tout à fait spécifique, de la céramique destinée au banquet produite en Étrurie, pour laquelle nous indiquons ici, à titre indicatif, une fréquence relative, selon que la représentation est très courante (★), ou plus rarement attestée (■).

Thèmes	Lucanie	Apulie	Sicile	Campanie	Paestum	Étrurie
--------	---------	--------	--------	----------	---------	---------

¹⁵ Ailleurs, pour le Funnel Group, attribué à Vulci et/ou à Tarquinia, voir Del Chiaro 1974a, p. 20 et pl. 9, 1, cratère en cloche figurant Éros face à une ménade chevauchant un cygne ; pour le Groupe de Chiusi, *infra*, note 40.

¹⁶ Il est donc cohérent qu'il soit presque toujours chaussé en Étrurie, et souvent de bottines semblables à celles portées par les satyres.

¹⁷ Voir en particulier A. Hermay, H. Cassimatis et R. Vollkommer, dans *LIMC* II, s. v. *Eros*.

¹⁸ À confronter avec celle proposée *ibid.*, p. 853-855, à partir d'un corpus de plus de 1000 représentations.

¹⁹ Compte tenu du cadre de cette contribution, notre dépouillement de monographies s'est limité aux ouvrages suivants : Beazley 1947 ; Del Chiaro 1974 et 1974a 1980 ; Jehasse 1973 et 2001 ; Jolivet 1982 et 1984 ; Krauskopf 1988 ; Martelli 1987 ; Mingazzini 1971 ; Pianu 1980 et 1982 ; Scarrone 2015 ; Spivey 1987 ; Trendall 1953.

²⁰ Nous n'avons apporté aucune adjonction à son corpus, même s'il est probable qu'un nouvel examen permettrait de l'enrichir, notamment au niveau des attributs du dieu.

Scènes mythologiques ²¹	X	X				■
Éros et Zeus ²²						■
Éros et Aphrodite ²³	X	X	■	X	X	■
Éros et Héraklès ²⁴						■
Éros et Niké		X	X			■
Éros et Orphée		X				
Éros et Éos						■
Éros et Dionysos					X	★
Éros et Ariane						★
Contexte dionysiaque	X	X	X	X	X	★
Éros et satyre(s)			★			★
Éros et femme(s)			X	X	X	★
Poursuites	X	X				■
Rencontres	X	X		X	X	■
Noces			X			
Offrandes/culte	X	X	X	X		■
Épiphanies d'Éros	X	X	X	X	X	
Couronnement d'Éros	X	X				
Éros acteur de culte					X	■
Éros archer ²⁵	X	X	■	X		
Éros au concours		X				
Éros au banquet						
Éros aulète			X			■
Éros cocher ²⁶						■

²¹ Cette catégorie, très large, est évidemment peu opérationnelle.

²² Notamment pour couronner son union avec Ganymède : Éros est aussi le témoin d'amours clairement homosexuelles : Pfiffig 1975, fig. 122 (miroir).

²³ ? ou Ariane. Dans ce cas, comme dans les suivants, la simple coordination devrait être affinée par une prise en compte plus précise du lien entre les deux personnages.

²⁴ Sur une gemme : Krauskopf 1988, n. 55.

²⁵ Attesté par la glyptique étrusque : Krauskopf 1988, n. 14.

²⁶ Gaultier-Villard 1985, p. 9-15, fig 4, 6 et 8-11 (Vulci, fin du IV^e siècle).

Éros cavalier			X			■
Éros chez les Bienheureux					X	
Contexte funéraire	X	X		X		■
Éros à torche cruciforme ²⁷		X				
TOTAL	10	14	8	8	8	18

Tableau 1. Thèmes liés à Éros : comparaison entre la céramique italiote et sicéliote (à partir de Cassimatis 2014, complétée pour la Sicile) et la céramique étrusque.

Sans surprise, on note une très large convergence de thèmes entre l'Étrurie et le monde italiote : scènes mythologiques la plupart du temps peu complexes - hormis en milieu falisque - en compagnie de *certain*s seulement des grands dieux de l'Olympe - Zeus, Dionysos et Aphrodite, de demi-dieux - Héraklès -, ou de personnifications à caractère divin - Niké²⁸. Il est plus étonnant, en revanche, de relever que les attestations étrusques, qui ne se rapprochent en particulier d'aucune des cinq autres productions considérées, sont en nombre nettement supérieur, et de constater que l'association d'Éros à Dionysos ne serait attestée que dans la production pestane, et à des satyres dans aucune de ces productions²⁹.

Accessoires ³⁰	Lucanie	Apulie	Sicile	Campanie	Paestum	Étrurie
Œuf	X	X	■	X		
Grappe de raisin			■			
Miroir	X	X	X	X		
Éventail		X	■			
Strigile	X	X				■
Balle ³¹	X	X				
Tétragone/pilier	X	X				■

²⁷ Cette catégorie aurait plutôt sa place dans le tableau relatif aux accessoires qui comporte, en Étrurie, une torche simple.

²⁸ Dont il apparaît parfois comme le parfait double masculin : Jolivet 1984, pl. 16.

²⁹ Mais le détail de la catégorie "contexte dionysiaque", en milieu italiote, permettrait certainement de relativiser ce constat.

³⁰ Ce terme recouvre en fait un champ très large - éléments de parure, attributs, dons présentés ou reçus, cadre de la scène, animaux - qui mériterait d'être détaillé : ainsi, une coupe n'a pas la même valeur quand Éros la présente à une femme que lorsqu'on la lui présente.

³¹ Sur un miroir étrusque : Krauskopf 1988, n. 34

Bracelet/collier						★
Fil perlé			■			★
Bandelette/ruban						★
Pyxide/panier						★
Coffret			■			
Patère/coupe			■			★
Situle						★
Canthare						■
Cruche						■
Tympanon			★			■
Thyrse						■
Alabastron ³²						★
<i>Discerniculum</i>						■
Couronne ³³			■			★
Fleur						■
Torche ³⁴						■
Eau	X			X	X	■
Rocher	X	X	X	X	X	★
Fontaine						■
Oiseau	X	X				■
Chien						■
TOTAL	8	8	1	4	2	21

³² Également sur le couvercle d'une ciste de Préneste : *ibid.*, n. 40

³³ À la différence du fil perlé, porté par Éros, comme par les satyres, en bandoulière, mais qui peut faire l'objet d'un don, il ne porte jamais la couronne, mais la décerne à un autre : voir p. ex.

³⁴ Cet attribut figure dans les thèmes (*supra*), mais cruciforme.

Tableau 2. Accessoires d'Éros : comparaison entre la céramique italiote et sicéliote (à partir de Cassimatis 2014 complétée pour la Sicile) et la céramique étrusque.

Plus encore que pour les thèmes, l'inventaire des accessoires semble faire apparaître une nette prédominance de l'Étrurie. Mais il est très probable qu'une reprise plus systématique de l'ensemble du dossier italiote³⁵ permettrait de réduire cette différence, qui apparaît sur cette seule base comme extrêmement surprenante au regard de la quantité bien plus importante de vases produits dans le Sud de l'Italie. Il peut cependant être intéressant de relever d'ores et déjà que les attributs les plus massivement présents en Italie du Sud, notamment dans la production lucanienne et apulienne (œuf, miroir, éventail, strigile, balle, pilier), ne sont pas ou peu associés à Éros en Étrurie.

Peut-on, sur ces bases encore bien partielles, mieux cerner les contours du dieu dans le contexte de la céramique étrusque tardo-classique et du début de l'hellénisme³⁶, qui le différencieraient en particulier de l'Éros des céramographes grecs contemporains³⁷ ? À l'évidence, il est alors à peu près complètement détaché de sa mère, Aphrodite/Turan, avec laquelle il apparaît cependant sur différents miroirs, souvent plus tardifs, tandis que la céramique à figures rouges étrusque ne le donne jamais à voir accompagnant une femme qui pourrait lui être assimilée avec certitude³⁸ (fig. 3) : vient s'y substituer, comme idéal d'une beauté plus terrestre, Ariane - l'une comme l'autre peuvent être figurées vêtues, semi-nues ou nues. C'est qu'Éros a alors rejoint le cortège de Dionysos³⁹ dont il porte parfois le thyrsos ou le

³⁵ En repartant de *LIMC* III, s.v. *Eros*.

³⁶ Naturellement, lorsqu'il n'est pas seulement un élément secondaire du décor du vase, ainsi connoté dans un registre gracieux, comme chez le peintre du Sacrifice, à décor surpeint (Del Chiaro 1974, pl. 86, amours joueurs), ou sur le col des stamnos Fould de Vulci, à figures rouges (Gaultier-Villard 1985, amours cochers, fin du IV^e siècle).

³⁷ Pour lesquels, selon H. Metzger, Éros est devenu alors "le vrai maître du cycle" qu'il partageait auparavant avec Aphrodite (Metzger 1951, p. 41-58).

³⁸ Lorsqu'elle est identifiable, essentiellement sur des miroirs, Turan n'est pas nécessairement nue : cf. R. Bloch, dans *LIMC* II, s. v. Aphrodite/Turan, p. 169-176, n. 2, 10, 21, 26, 32, 38). Sur un skyphos falisque où elle semble bien figurer assise face à Dionysos, elle a seulement la poitrine nue (ibid., n. 1), et est accompagnée d'une colombe. Ariane est dans le même cas : F. Jurgeit, s.v. *Ariathea*, dans *LIMC* III, p. 1070-1077 ; sur le stamnos falisque n. 8 elle est nue, Éros entre les deux (???), à-demi nue sur le n. 9.

³⁹ Sur une coupe falisque, Éros présente à Dionysos assis une coupe dans laquelle coule le vin depuis un pithos céleste renversé (Giglioli 1926, IVBr, pl. 13, 4-5).

tympanon et dont, souvent associé à Niké⁴⁰, il célèbre le triomphe : conspirant activement à la rencontre de Naxos (fig. 4), il est aussi l'ambassadeur du dieu auprès de ménades qu'il semble récompenser de leur entrée dans le thiasos par toutes sortes de cadeaux - bracelets, colliers, fils perlés, cistes regorgeant de nourritures célestes, coupes.... -, qu'il est aussi, probablement, habilité à porter aux futures initiées : ces femmes, nombreuses, qui ne tiennent pas encore le tympanon ou le thyrsos, mais qu'Éros ou, en fonction exactement similaire⁴¹, un satyre accostent avec leurs présents⁴² (fig. 5). Aux portes mêmes des enfers, il cherche à retenir la femme qu'attend déjà un démon funéraire ailé, menaçant (fig. 6), mais cette intervention en contexte explicitement funéraire demeure exceptionnelle. Les représentations qui le mettent en scène sont en revanche souvent connotées comme se déroulant dans une nature aimable, avec sa végétation et des rochers sur lesquels on peut s'asseoir commodément, ou faire reposer son pied ; la fontaine peut aussi se prêter à des rencontres avec les femmes. Même nudité, mêmes poses stéréotypées, mêmes attributs - situle, canthare -, mêmes présents, souvent mêmes parures⁴³, parfois même instrument de musique (fig. 7)⁴⁴ ou même poursuite effrénée de la ménade (fig. 8) ; tous deux, dans de rares cas, ont le privilège de s'asseoir, parfois sur une draperie en tous points similaires à celle normalement réservée à Dionysos⁴⁵, pour faire l'objet d'un culte (fig. 9) : tout se passe comme si Éros et satyre nous mettaient en présence de deux personnifications de l'amour qui se complètent et s'opposent - courtois et charnel⁴⁶ -, parfois directement placées en concurrence.

L'Éros étrusque - mais pas seulement -, a cependant une tâche précise à accomplir, bien plus importante que celle des satyres. Il est l'entremetteur (*προαγωγος*) par excellence,

⁴⁰ Plutôt qu'aux Lases avec lesquelles il partage cependant de nombreux points de son iconographie, comme en témoigne leur représentation jumelée sur les askos-canards du Groupe de Chiusi : Harari 1980, pl. 40, 1.

⁴¹ Si, en principe, Éros ne pourchasse pas les femmes, il peut néanmoins les embrasser : Giglioli 1926, IVBr, pl. 15,4 et 17,4.

⁴² Sur la présence conjointe de femmes avant et après l'initiation bachique, Jolivet à paraître, note 40. Dans quelques cas, la femme est remplacée par une Niké (Jehasse 1973, pl. 59, n. 367).

⁴³ Fil perlé passé en bandoulière et bandelette dans les cheveux ; tous deux sont aussi, la plupart du temps, chaussés de bottines.

⁴⁴ Sur le col d'une œnochoé du Peintre du Satyre frontal trouvée à Aléria (Jehasse 2001, pl. 102), dans la même pose que la figure éponyme de ce peintre (Del Chiaro 1974, p. 59-61).

⁴⁵ Jolivet 1984, pl. 9.

⁴⁶ Le satyre est en revanche nettement privilégié dès lors qu'il s'agit de figurer un profil, en particulier dans la production falisque, sur les œnochés du Groupe de Barbarano, les skyphos de petite ou de grande taille, et également sur les plats de Genuclia. Dans quelques cas, le profil de jeune homme sans attribut spécifique, mais ne présentant pas les traits d'un satyre pourrait être interprété comme celui d'Éros.

fonction particulièrement prisée par Socrate, comme Xénophon le rapporte dans le *Banquet* (61-64)⁴⁷ : "À te voir donc capable de tout cela, j'estime que tu es un bon courtier d'amour. Car l'homme qui sait reconnaître les gens aptes à se rendre mutuellement service et qui peut leur inspirer le désir de se réunir, celui-là sera aussi capable, ce me semble, de rendre unies des cités et d'unir des époux bien assortis, et sa possession sera d'un grand prix pour des cités ou pour des amis". Est-ce à cet effet que l'Éros étrusque, à la différence du satyre dont les traits masculins sont bien soulignés, même s'il ne dédaigne pas lui aussi de se parer de fils perlés ou de se coiffer de rubans - est très généralement androgyne (fig. 10), et donc susceptible de séduire aussi bien les hommes que les femmes ? Paré de bijoux et coiffé comme les femmes, ses longs cheveux noués en tresse, il ne s'en différencie le plus souvent, hormis sur le plan strictement anatomique, que par le choix de la couleur de sa chair : tandis que le blanc connote le corps féminin, les peintres étrusques ont le plus souvent - et systématiquement dans l'atelier céretain - préféré réserver le corps masculin sur le fond du vase.

Au-delà de cette fonction en quelque sorte universelle, notre Éros doit impérativement être replacé dans son cadre d'apparition sur le vaisselier de banquet étrusque : la geste de Dionysos, qu'elle soit simplement évoquée, peinte sur des vases, voire même interprétée par des acteurs, répond à une fonction érotique précise, bien cernée par Xénophon aux dernières lignes de son *Banquet* (9.2.5) :

« Ariadne entra, parée comme une jeune épousée, et elle s'assit sur le siège. Dionysos ne se montrait pas encore ; la flûte entama un air bachique. C'est alors que l'on put admirer le maître de la danse. Ariadne, à peine eût-elle entendu cet air, se livra à des gestes qui permettaient à chacun de se rendre compte de la joie qu'elle éprouvait. Elle n'alla pas à la rencontre du dieu, elle ne se leva même pas, mais il était clair qu'elle avait de la peine à tenir en place. Dionysos l'ayant vue s'avança vers elle en se livrant à une danse passionnée, puis il s'assit sur ses genoux, l'enlaça et lui donna un baiser (...). Mais Dionysos se leva et fit lever Ariadne avec lui ; on put alors les voir prendre les attitudes des amants qui se baisent et s'étreignent. Et voyant que ce Dionysos si vraiment beau et cette Ariadne si vraiment charmante ne simulaient plus les baisers, mais joignaient réellement leurs lèvres, tous les spectateurs se sentirent vivement excités (...). Enfin, lorsque les convives les virent serrés dans les bras l'un de l'autre et s'en allant comme pour gagner leur couche, ceux qui n'étaient

⁴⁷ La traduction est celle de F. Ollier, dans la collection des Universités de France.

pas mariés jurèrent de prendre femme, tandis que ceux qui l'étaient montaient sur leurs chevaux et couraient rejoindre la leur, afin de goûter ces plaisirs⁴⁸ ».

La conclusion lourdement normative de ce texte ne dissimule pas la puissante charge sexuelle de la représentation de l'amour de Dionysos et Ariane sur les participants aux banquets, et son inclinaison vers un monde qui s'apparenterait davantage à celui des satyres qu'à celui d'Éros. Il y a fort à parier que les banquets étrusques, même s'ils n'atteignaient pas au dérèglement dénoncé par Théopompe (Athénée, *Deipn.* 517e-518a), ne s'achevaient nullement dans un cadre strictement matrimonial.

En même temps, ce texte suggère un passage permanent de la tradition orale au texte, du texte à l'image, de l'image à la mise en scène réelle, tous domaines qui s'interpénétraient sans doute en permanence dans la culture antique, et permet de penser qu'une partie au moins des représentations étrusques de scènes dionysiaques, où figure Éros, ont été inspirées de saynètes interprétées dans les maisons, ou sur les tréteaux des théâtres : au-delà des "figures de stock" qui transcrivent avec efficacité une action déterminée - l'attente, le don, l'approche, le départ, la course...-, on note une volonté précise des peintres, fût-elle souvent maladroite, de transcrire une action : immobilité - contenue - et mouvement s'y combinent, comme dans le texte de Xénophon, pour composer des tableaux convenus, comme la rencontre d'Ariane et de Dionysos, ou des récits plus ambitieux inspirés par le répertoire grec, comme le spectacle formé d'un drame satyrique et d'une représentation de l'*Amphitryon* peut-être donné sur une scène cérétaine au cours du dernier quart du IV^e siècle av. J.-C.⁴⁹

2. Éros en miettes : *disiecta membra vasorum* sicéliotes.

Les fragments de vases à figures rouges sicéliotes provenant de Mégara Hyblaea permettent d'enrichir les tableaux établis à partir de l'étude d'H. Cassimatis. Grâce au lancement des recherches sur la céramique d'époque classique et hellénistique en vue de la publication prochaine du volume 7 sur Mégara Hyblaea⁵⁰, les quelques 1600 fragments de céramique sicéliote recueillis par François Villard au cours des campagnes menées de 1949 à 1978 reviennent à la lumière. Tandis que l'ensemble des études conduites sur les différentes classes de matériel confirme l'occupation continue de la ville et invite à revoir les abandons qui, d'après les sources littéraires, auraient scandé son histoire, les premières réponses fournies par l'inventaire des fragments figurés effectué entre 2012 et 2015 permettent aussi de

⁴⁸ Sur ce passage, voir déjà V. Jolivet, dans Ambrosini-Jolivet 2014, p. 402-403.

⁴⁹ Jolivet 1993, p. 372-377.

⁵⁰ Tréziny à paraître.

donner à ce site une place sur la carte de diffusion de la céramique sicéliote à l'échelle de la Sicile et de l'Italie du Sud, et de corriger la vision d'une production trop étroitement liée à la domination des tyrans de Syracuse. Malgré le manque de données précises sur le contexte de découverte de cette céramique, la distinction entre les fragments provenant de l'aire de l'agora et les vases retrouvés dans les tombes constitue une donnée suffisante en vue d'une analyse différenciée des formes et de l'iconographie qu'il est possible de relier à une aire sacrée, domestique ou funéraire. La typologie formelle relativement restreinte atteste deux usages principaux avec un pourcentage en faveur de la consommation des boissons, 59,7% (cratères, skyphos, coupe skyphos, olpé et œnochoé), contre 31,7 % pour la toilette ou les rituels (pyxide skyphoïde, lékanis, lébès gamikos, lécythe, bouteille, épichysis). Le répertoire figuré signale, lui aussi, deux mondes, celui de Dionysos⁵¹ et celui d'Aphrodite, qui communiquent entre eux par Éros, satyres et ménades interposés, comme nous pouvons le constater sur un des rares vases sicéliotes entiers, et le seul publié par François Villard⁵². Sur ce couvercle de lékanide rattaché au Groupe du Peintre d'Adraste, Éros, tenant une grappe de raisin et un tympanon dans la main gauche, un œuf dans la main droite, nonchalamment assis sur un repli du terrain entre deux autels, prend part à une scène rituelle perméable à la sphère dionysiaque (fig. 11). Si l'état fragmentaire de la céramique sicéliote de Mégara ne permet pas de mesurer précisément le poids de l'Éros dionysiaque, les parallèles auxquels peut être confrontée cette iconographie confirment la présence d'interférences similaires à celles de la céramique étrusque. Ce premier état des lieux constitue la base d'une étude à approfondir pour mieux comprendre la part du jeune dieu dans l'histoire et la culture de Mégara Hyblaea⁵³.

Éros y est présent du dernier quart du V^e siècle, avec le Peintre de Locres (fig. 12)⁵⁴, jusqu'au début du III^e siècle, avec le Peintre de Lipari. Un corps nu juvénile, doté d'ailes et paré de bijoux, voici réunis les trois critères dont le croisement permet d'identifier Éros sur 33 fragments⁵⁵. Les formes qu'il décore se répartissent entre des lékanides, des pyxides, des skyphos et des cratères. À côté d'une majorité de vases utilisés pour la toilette, la présence de

⁵¹ Ce thème a été étudié par Macarena Enriquez de Salamanca Alcon (Université François Rabelais, Tours) dans le cadre d'un master 2. Pour le répertoire théâtral, voir Enriquez de Salamanca Alcon 2015.

⁵² Ce vase, qui provient de la tombe 1966/1, est actuellement conservé au MARPO de Syracuse : Vallet-Villard 1967, p. 385, fig. 13.

⁵³ Ce travail est en cours dans le cadre d'une thèse de doctorat de Macarena Enriquez de Salamanca Alcon (Université François Rabelais, Tours).

⁵⁴ MH-329-79. Pour l'attribution voir Pouzadoux-Rouillard 2014, p. 274.

⁵⁵ Même si le seul critère des ailes ne nous a pas paru pertinent, puisqu'il peut désigner une autre figure, il n'est pas exclu que certains fragments puissent compléter le corpus.

grands vases qui ont pu servir pour le banquet est attestée⁵⁶. Son allure androgyne, codifiée à partir du milieu du IV^e siècle au sein du Groupe d'Adraste, cède le pas à une plus grande féminité dans la seconde moitié de ce siècle : une telle évolution est perceptible d'abord par l'usage de colliers de perles autour des cuisses et en travers du torse (fig. 13a)⁵⁷, de bracelets, de boucles d'oreille, puis par l'adoption d'une nouvelle coiffe, le sakkos (fig. 13b)⁵⁸. Dans un seul cas Éros porte les cheveux longs qui sont habituellement ramassés en chignon (fig. 13c)⁵⁹. Son aspect d'adolescent rencontre quelques variantes remarquables, comme sur ce fragment de cratère où il apparaît enfant sur les genoux de sa mère (fig. 14a)⁶⁰ ou sur un autre vase où la musculature de son torse est celle d'un jeune homme (fig. 14b)⁶¹. Ce que les fragments laissent enfin entrevoir de sa position, en vol (fig. 12), assise (fig. 15a)⁶² ou debout (fig. 15b)⁶³, et de ses gestes, nous permettent de restituer un Éros en train de tendre une bandelette, une patère ou un miroir à un interlocuteur qu'il faut imaginer. À en croire le reste du répertoire sicéliote, ses destinataires préférés sont, sans surprise, des figures féminines. Quand il ne leur offre pas l'un de ces trois objets⁶⁴ un coffret⁶⁵ ou un éventail⁶⁶, il les aborde avec les dons de Dionysos, telle la grappe de raisin visible sur le couvercle de lékanide de Mégara Hyblaea (Fig. 11) et sur celui conservé au musée de Syracuse, attribué au Peintre de Lentini⁶⁷. Cette contamination entre les deux mondes s'exprime aussi par l'assimilation de son interlocutrice à une ménade par le biais d'un tympanon⁶⁸ ou d'un thyrsé⁶⁹. Éros et les satyres finissent par être interchangeable, au point qu'en présence d'une figure incomplète d'homme nu et paré de colliers de perles en appui sur une jambe repliée le doute est permis

⁵⁶ Par exemple le cratère du Peintre d'Hécate de Lipari, où il est figuré en archer. REF ?

⁵⁷ MH-317-394. Les perles autour des cuisses semblent en revanche (tout comme les boucles d'oreilles et le sakkos) étrangères à l'Éros étrusque.

⁵⁸ MH-333-12.

⁵⁹ MH-389-1569.

⁶⁰ MH-329-86.

⁶¹ MH-329-90.

⁶² MH-329-87.

⁶³ MH-387-1509.

⁶⁴ Miroir et patère : couvercle de lékanide de la tombe 2 de Gioisa Guardia, attribuée au Groupe du Peintre d'Adraste ; bandelette: couvercle de lékanide de la tombe 2052 de Lipari, attribuée au Peintre de Cefalù. Réf. ?

⁶⁵

⁶⁶ Pyxide attribuée au Peintre de Biancavilla (Palermo, coll. Mormino 301) : LCS, pl. 245, 3.

⁶⁷ Musée archéologique de Syracuse (43011) : LCS, pl. 226, 2.

⁶⁸ *Ibid.* et Musée archéologique de Syracuse (26334) : LCS, pl. 226, 3 ; pyxide attribuée au Peintre de Biancavilla (Palermo, coll. Mormino, 301) : LCS, pl. 245, 3.

⁶⁹ Couvercle de lékanide de la tombe 2052 de Lipari, attribuée au Peintre de Cefalù. Réf

(Fig. 13a et 16)⁷⁰. Les raisons qui président à cette familiarité à partir du milieu du IV^e siècle sont aussi à rechercher dans une culture partagée avec l'ensemble du monde itاليote et qui prend, en Apulie, la forme de scènes de conversations.

L'étude conjointe d'un thème déterminé de la mythographie antique - en l'occurrence, Éros - devrait donc à terme aboutir établir des différences macroscopiques de région en région, mais permet aussi de mesurer la difficulté qui demeure, au delà de la *doxa* qui domine différentes époques et écoles, à dégager un signifié probable même à partir de scènes entièrement conservées, qu'elles soient complexes ou stéréotypées, compte tenu de la polysémie originaire de ces images : signifié voulu par le peintre, réinterprété par l'acheteur du vase, mais aussi par celui qui prend la peine de le contempler au banquet ou au moment de l'exhibition du mobilier funéraire - signifié pluriel, que notre distance avec l'Antiquité classique nous interdit manifestement d'appréhender dans sa totalité ; à ce titre, le fragment, qui prête à moins de dérives interprétatives, représente peut-être une introduction plus sûre au monde des images antiques.

Que les contextes dionysiaques, dans lesquels intervient Éros, aient été privilégiés par les peintres de Grande Grèce et d'Étrurie s'explique naturellement par la destination de la céramique qu'ils décoraient - un terme faible au regard des enjeux que représentaient ces images au banquet ou dans la tombe-, peut-être aussi parce qu'ils rendaient ainsi un hommage - inconscient ? - à leur patron, le fils d'Ariane et de Dionysos : Kéramos.

⁷⁰ Couvercle de lékanide éponyme du Groupe de Catane 4292 : *LCS*, pl. 230,1.

Figures

Fig. 1. Éros se dédouble parfois sur les représentations étrusques : traduction de deux personnalités différentes, ou forme d'ubiquité ? Stamnos falisque, milieu du IV^e siècle (Martelli 1987, fig. 144A).

Fig. 2. L'Éros étrusque n'est généralement pas représenté en vol. Stamnos falisque, 380-360 (Martelli 1987, fig. 143.1).

Fig. 3. Face à Éros, Aphrodite ou Ariane ? La connotation dionysiaque du reste du décor des vases présentant ce type de scène invite à préférer la seconde solution. Œnochoé céretaine, vers 330 (Jolivet 1984, pl. 21, 1).

Fig. 4. Eros entremetteur de Dionysos. Œnochoé céretaine, vers 330 (Del Chiaro 1974, pl. 1).

Fig. 5. Éros et satyre courtisent la même femme. Œnochoé céretaine, vers 320 (Jolivet 1984, pl. 36, 8).

Fig. 6. Le visage tourné vers Éros, qui tente de la retenir, la défunte s'avance vers Thanatos/Charun. Cratère vulcien, milieu du IV^e siècle (Martelli 1987, fig. 169A)

Fig. 7. Le schéma du satyre frontal aulète a été également appliqué à Éros. Œnochoé céretaine, vers 330 (Jehasse 2001, pl. 102, n. 2610)

Fig. 8. Moins crédible en cela que le satyre, Éros peut toutefois se lancer à la poursuite d'une ménade. Œnochoé céretaine, vers 320 (Jolivet 1984, pl. 28, 1).

Fig. 9. Un culte d'Éros ? Ou la substitution de Dionysos par Éros dans une scène de genre sans signification particulière ? Œnochoé céretaine, vers 320 (Del Chiaro 1974, pl. 8).

Fig. 10. Sur ce cratère, la chair blanche d'Éros le fait participer du monde féminin. Cratère falisque Stamnos falisque, 370-350 (Martelli 1987, fig. 145).

Fig. 11. Éros dionysiaque entre deux piliers, Groupe du Peintre d'Adraste, 360-350. Museo archeologico regionale Paolo Orsi, Syracuse.

Fig. 12. Éros en vol, Peintre de Locres, vers 410. MH-329-79.

Fig. 13. a, torse d'Éros paré d'un collier de perles. MH-317-394 ; b, Éros androgyne au sakkos. Vers 300. MH-333-12 ; c, Éros aux cheveux longs. MH-389-1569.

Fig. 14. a, Éros enfant et Aphrodite. MH-329-86 ; b, Éros jeune homme. MH-329-90.

Fig. 15. a, Éros assis. Fin du V^e siècle. MH-329-87 ; b, Éros debout au miroir. Vers 300. MH-387-1509.

Fig. 16. Satyre et femme. Couvercle de lékanide éponyme du Groupe de Catane 4292 : LCS, pl. 230,1.

Bibliographie

- AMBROSINI-JOLIVET 2014 : AMBROSINI Laura et Jolivet Vincent (dir.), *Les potiers d'Étrurie et leur monde : contacts, échanges, transferts. Mélanges offerts à Mario A. Del Chiaro*, Paris, Armand Colin, 2014.
- BEAZLEY 1947 : BEAZLEY John David, *Etruscan Vase-Painting*, Oxford, Clarendon Press, 1947.
- CASSIMATIS 2008 : CASSIMATIS Hélène, « Éros en Italie méridionale. Approche iconographique à travers les représentations italiotes », *Pallas* 76, 2008, p. 51-65.
- CASSIMATIS 2014 : CASSIMATIS Hélène, *Éros dans la céramique à figures rouges italiotes. Essai d'interprétation iconographique et iconologique*, Paris, Éditions de Boccard, 2014.
- DEL CHIARO 1974 : DEL CHIARO Mario Aldo, *Etruscan Red-Figured Vase-Painting at Caere*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1974.
- DE CHIARO 1974a : DEL CHIARO Mario Aldo, *The Etruscan Funnel Group. A Tarquinian Red-Figured Fabric*, Florence, Sansoni, 1974.
- ENRIQUEZ DE SALAMANCA ALCON 2015 : ENRIQUEZ DE SALAMANCA ALCON Macarena, « La culture théâtrale à Mégara Hyblaea : premières hypothèses », dans MASTELLONI Maria Amalia (dir.), *Lipára ed il teatro in età tardoclassica ed ellenistica*, Palerme, Regione siciliana, 2015, p. 76-82.
- GAULTIER-VILLARD 1985 : GAULTIER Françoise et VILLARD François, « Les stamnoi Fould. Un dernier éclat de la peinture sur vases en Étrurie », *MonPiot* 67, 1985, p. 1-30.
- GIGLIOLI 1926 : GIGLIOLI Giulio Quirino, *CVA Museo Nazionale di Villa Giulia in Roma*, 2 (*Italia*, 2), Rome, Libreria dello Stato, 1926.
- HARARI 1980 : HARARI Maurizio, *Il "Gruppo Clusium" nella ceramografia etrusca*, Rome, "L'Erma" di Bretschneider, 1980.
- JEHASSE 1973 : JEHASSE Jean et Laurence, *La nécropole préromaine d'Aléria*, XXV^e suppl. à *Gallia*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973.
- JEHASSE 2001 : JEHASSE Jean et Laurence, *Aléria. Nouvelles données de la nécropole*, Lyon, Maison de l'Orient méditerranéen-Jean Pouilloux, 2001.
- JOLIVET 1982 : JOLIVET Vincent, *Recherches sur la céramique étrusque à figures rouges tardive du musée du Louvre*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1982.
- JOLIVET 1984 : JOLIVET Vincent, *Corpus Vasorum Antiquorum, Louvre 22 (France 33)*, Paris, Éditions de Boccard, 1984.
- JOLIVET à paraître : JOLIVET Vincent, « Les Assis : statut des protagonistes et topographie du sacré dans le monde étrusque », dans MONTEL Sophie et POLINI Ayrton (dir.), *La question de l'espace au IV^e siècle av. J.-C. : continuités, ruptures, reprises*, à paraître.
- KRAUSKOPF 1988 : KRAUSKOPF Ingrid, *Eros (in Etruria)*, dans *LIMC IV*, p. 1-12.
- LCS : TRENDALL Arthur Dale, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- MARTELLI 1987 : MARTELLI Marina (dir.), *La ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare*, Milan, Istituto geografico de Agostini, 1987.
- METZGER 1951 : METZGER Henri, *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle*, Rome, École française de Rome, « Bibliothèque des Écoles Française d'Athènes et de Rome », n°172, 1951.

- MINGAZZINI 1971 : MINGAZZINI Paolo, *Catalogo dei vasi della collezione Castellani*, t. 1-2, Rome, "L'Erma" di Bretschneider, 1971.
- PELLEGRINI 2009 : PELLEGRINI Elisa, *Eros nella Grecia arcaica e classica : iconografia e iconologia*, Rome, Giorgio Bretschneider, 2009.
- PFIFFIG 1975 : PFIFFIG Ambros Josef, *Religio Etrusca*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1975.
- PIANU 1980 : PIANU Giampiero, *Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia. Ceramiche etrusche a figure rosse*, Giorgio Bretschneider, Rome, 1980.
- PIANU 1982 : PIANU Giampiero, *Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia. Ceramiche etrusche sovradipinte*, Rome, Giorgio Bretschneider, 1982.
- POUZADOUX-ROUILLARD 2014 : POUZADOUX Claude et ROUILLARD Pierre, « From Imported Attic Vases to the First Regional Productions in Sicily : The Example of Megara Hyblaea in the 5th and 4th Centuries », dans SCHIERUP Stine et SABETAI Victoria (dir.), *The Regional Production of Red-figure Pottery: Greece, Magna Graecia & Etruria*, Aarhus, Aarhus University Press, « Gösta Enbom Monographs », n°4, 2014, p. 270-277.
- SCARRONE 2015 : SCARRONE Marta, *La pittura vascolare etrusca del V secolo*, Rome, Giorgio Bretschneider, « *Archaeologica* », n°174, 2015.
- SHIPLEY 2016 : SHIPLEY Lucy, « Stories in Clay: Mythological Characters on Ceramics in Archaic Etruria », *Etruscan Studies* 19, 2016, p. 225-255.
- SPIVEY 1987 : SPIVEY Nigel Jonathan, *The Micali Painter and his Followers*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- STAMPOLIDIS-TASSOULAS 2009 : STAMPOLIDIS Nicolas Chr. et TASSOULAS Yorgos, *Eros. From Hesiod's Theogony to Late Antiquity*, cat. d'expo., Museum of Cycladic Art, Athènes, 2009.
- TRENDALL 1953 : TRENDALL Arthur Dale, *Vasi antichi dipinti del Vaticano. Vasi italoti ed etruschi a figure rosse*, Cité du Vatican, 1953.
- TREZINY à paraître : TREZINY Henri (dir.), *Mégara Hyblaea aux époques classique, hellénistique et romaine (482 av. J.-C. – début de l'Empire)*, École française de Rome, Rome, à paraître.
- VALLET-VILLARD 1967 : VALLET Georges et VILLARD François, « Chronique. Fouilles à Mégara Hyblaea », *MÉFRA*, 79-1, 1967, p. 373-386.
- VILLARD 1960 : VILLARD François, *La céramique grecque de Marseille (VIe-IVe siècle). Essai d'histoire économique*, Paris, « Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome », n°195, 1960.
- VILLARD 1979 : VILLARD François, « Un vase orientalisant polychrome au Musée du Louvre », *Mon Piot* 62, 1979, p. 13-41.
- VILLARD 1998 : VILLARD François, « Le renouveau du décor floral en Italie méridionale au IV^e siècle et la peinture grecque », dans *L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique*, Rome, École française de Rome, « Collection de l'École française de Rome », n°244, 1998, p. 203-221.

