



HAL
open science

”...Ces doux messages/où l’amour parle avec des fleurs”
(Victor Hugo, Odes, Ode première, “ Le poète dans les
révolutions ”, 1821)

Nikolina Kéi

► To cite this version:

Nikolina Kéi. ”...Ces doux messages/où l’amour parle avec des fleurs” (Victor Hugo, Odes, Ode première, “ Le poète dans les révolutions ”, 1821). Valérie Boudier; Giovanni Careri; Elinor Myara Kelif. L’invention du geste amoureux. Anthropologie de la séduction dans les arts visuels de l’Antiquité à nos jours, 10, Peter Lang, pp.71-87, 2020, Pour une histoire nouvelle de l’Europe. halshs-03916955

HAL Id: halshs-03916955

<https://shs.hal.science/halshs-03916955v1>

Submitted on 28 Mar 2023

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.

Valérie Boudier, Giovanni Careri et Elinor Myara Kelif (dir.)

L'invention du geste amoureux

**Anthropologie de la séduction dans les
arts visuels de l'Antiquité à nos jours**

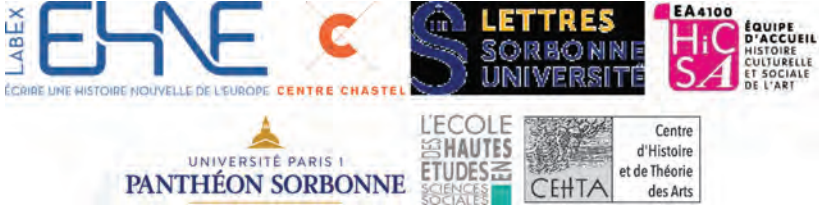
Pour une histoire nouvelle de l'Europe,
Vol. 10

Ce tiré à part est destiné à être utilisé à des fins administratives (dossier de recherche, bourse, etc.). Toute autre utilisation du tiré à part, et particulièrement la mise en ligne sur quelque site ou plateforme que ce soit, est strictement interdite.

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Bibliothek »

« Die Deutsche Bibliothek » répertorie cette publication dans la « Deutsche National- bibliografie » ; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur le site <<http://dnb.ddb.de>>.

Ouvrage publié avec le soutien financier de :



Cet ouvrage n'aurait pas pu être réalisé et ce projet aboutir sans l'aide précieuse de Catherine Gros, relectrice et correctrice attentive, et sans le soutien de Dany Sandron, qui a accepté d'apporter un appui sans faille à ce projet, depuis la conception du colloque jusqu'à la présente édition. Nous les remercions chaleureusement.

Illustration de couverture : Annibale Carrache, *Vénus avec un satyre et deux amours*, c. 1587-88, Galerie des Offices, Florence, huile sur toile, cm 112 x 142.

Credits:Photo Scala, Florence

ISSN 2466-8893 • ISBN 978-2-8076-0276-2 (Print)
E-ISBN 978-2-8076-1258-7 (ePDF) • E-ISBN 978-2-8076-1259-4 (EPUB)
E-ISBN 978-2-8076-1260-0 (MOBI) • DOI 10.3726/b16264
D/2019/5678/54

Cette publication a fait l'objet d'une évaluation par les pairs.

© P.I.E. PETER LANG S.A.

Éditions scientifiques internationales

Bruxelles, 2019

1 avenue Maurice, B-1050 Bruxelles, Belgium

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'éditeur ou de ses ayants droit, est illicite. Tous droits réservés.

www.peterlang.com

Table des matières

Valérie Boudier, Giovanni Careri et Elinor Myara Kelif

Introduction. L'invention du geste amoureux. Représentations, résurgences, codifications, transgressions 9

Prototypes amoureux 19

Monica Baggio

Gesti d'amore nella ceramica greca e magnogreca (VII-IV secolo a. C.) 21

Ekaterina Reshetnikova

Le geste et l'objet dans les ivoires gothiques : la ceinture comme régulateur de la sexualité 39

Carmen Decu Teodorescu

Aux frontières du figurable et de la bienséance : quelques remarques sur la mise en image du geste amoureux dans la première édition gravée du *Roman de la Rose* 55

Nikolina Kéi

«... [c]es doux messages où l'amour parle avec des fleurs » (Victor Hugo, *Odes*, Ode première, « Le poète dans les révolutions », 1821) 71

Stéréotypes amoureux et dévoilement 89

Thierry Laugée

Achille Devéria et son herbier de femmes 91

Giorgio Fichera

Turpissime picture : désir et geste d'échange homo-érotique chez Caravage 111

<i>Enrico Maria Dal Pozzolo</i> Lo « spacco » della Giuditta di Giorgione all'Ermitage	135
Le corps parlant	165
<i>Antonella Fenech Kroke</i> Geste et désir dans les imaginaires du jeu	167
<i>Mickaël Bouffard</i> La cavade amoureuse : de l' <i>hexis</i> corporelle au motif figuratif	199
<i>Sara Vitacca</i> Réminiscences bachiques et poses extatiques dans les arts du XIX ^e siècle	221
Ambiguïtés	239
<i>Jürgen Müller</i> <i>La Fiancée juive</i>	241
<i>Giovanni Careri</i> Gestes traduits, gestes trahis, à partir du Tasse	253
<i>Valérie Boudier</i> L'aliment, vecteur d'équivoque dans le geste quotidien. Pour une nouvelle lecture de la <i>Cuisine</i> de Vincenzo Campi	267
Miroirs d'amour	285
<i>Sefy Hendler</i> Le regard dans le miroir comme « geste amoureux » : le cas du Maître au Dé	287
<i>Élisa de Halleux</i> Le geste, figure du lien amoureux : de la ressemblance à la symbiose des amants dans l'art de la Renaissance	307

Nikolina Kéi

«... [c]es doux messages où l'amour parle avec des fleurs »

(Victor Hugo, *Odes, Ode première, « Le poète dans les révolutions »*, 1821)*

En 1818 Charlotte de Latour¹ fait paraître à Paris *Le Langage des fleurs*, initiateur d'une longue série d'ouvrages consacrés à ce mode de communication à la fois secret, ludique et galant. Le principe en est simple : on associe à chaque fleur une apparence physique, un trait de caractère, une émotion, un désir² : ainsi, la rose signifie « beauté », l'amaryllis « fierté », la lavande « méfiance », la tulipe « déclaration d'amour », etc. L'Europe occidentale et les États-Unis voient alors émerger une véritable symbolique des fleurs qui, marquée par des influences orientales et occultes, prétend être d'ordre universel alors qu'en réalité il s'agit d'un système de savoir entièrement arbitraire et instable véhiculant les valeurs culturelles de la moyenne et haute bourgeoisie. En effet, présente dans l'art, la littérature et la poésie occidentale du XIX^e siècle, la symbolique florale participe à la création d'une image conservatrice de la femme qui, telle une fleur, doit être belle et silencieuse, voire ornementale³ ; en même

* Je tiens à remercier Valérie Boudier, Giovanni Careri et Elinor Kelif pour m'avoir invitée à leur atelier sur « Le Geste amoureux dans l'Antiquité », et pour leurs remarques et commentaires qui ont fait avancer mes réflexions.

¹ Pseudonyme de Louise Cortambert. Cet ouvrage connaît de nombreuses rééditions tout au long du XIX^e siècle, (parution de la 13^e en 1881) et fut traduit en plusieurs langues (encore une édition en 2011, chez Olschki, à Florence).

² Sur les origines controversées et l'expansion de ce nouveau genre littéraire du « langage des fleurs », voir Jack Goody, *La Culture des fleurs*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 267–280 (titre original : *The Culture of Flowers*, Cambridge University Press, 1993).

³ Sur la métaphore florale de la femme dans la peinture du XIX^e siècle et ses implications politiques voir Annette Stott, « Floral Femininity : A Pictorial Definition », *American Art*, VI, 2, 1992, p. 60–77.

temps, la symbolique florale prend les formes d'un code crypté entre hommes et femmes, entre amis et membres de la même famille.

Dans la préface de son ouvrage, Charlotte de Latour affirme que le langage des fleurs est « aussi vieux que le monde », ce qui n'est pas entièrement faux puisque dans la céramique produite à Athènes et sa région, au cours des VI^e et V^e siècles av. J.-C.⁴, la fleur fait partie d'un langage visuel codifié qui véhicule une série de sensations visuelles, olfactives et tactiles ainsi que des valeurs culturelles proprement grecques ; elle est à la fois un ornement et un signe dont le sens n'est pourtant ni circonscrit, ni immuable, mais souple et polyvalent⁵. Parmi les nombreuses facettes de la fleur figure celle de la parure corporelle et du don amoureux dans la schématisation iconographique des rencontres hétérosexuelles et pédérastiques. Mais contrairement aux peintres occidentaux du XIX^e siècle tels que Lawrence Alma-Tadema et John William Waterhouse, les peintres attiques ne s'intéressent pas à la nature botanique de leurs représentations florales : le narcisse, le crocus, la violette, la rose et le lotus, qui sont pourtant très présents dans la poésie grecque, sont absents des images. Le graphisme des fleurs sur les vases attiques est abstrait et stylisé alors que leur échelle est souvent disproportionnée par rapport à celle des figures ; en ce sens, elles sont une vraie déception pour ceux qui s'intéressent à la botanique. Ce qui importe pour les peintres attiques, ce n'est pas le réalisme végétal des fleurs mais leurs qualités ornementales ainsi que leurs propriétés figuratives et sémantiques.

Tout comme les fleurs, les gestes de ceux qui les portent sont polysémiques. Puisés au sein d'un répertoire plus vaste d'une gestuelle

⁴ Objets fonctionnels aux usages divers (service et consommation du vin, toilette du corps, accomplissement des rites, etc.), les vases sont aussi souvent les supports d'une imagerie codifiée qui met en scène divers épisodes mythologiques ainsi que certains aspects de la vie des Athéniens. Ces images ne sont pas une reproduction fidèle mais une ré-élaboration du réel à partir d'un nombre restreint de signes polyvalents.

⁵ Sur la polysémie des fleurs dans la céramique attique, je me permets de renvoyer à Nikolina Kéi, « La fleur : signe de grâce dans la céramique attique », *Images re-vues*, n°4, 2007 (en ligne) ; *Ead.*, « La fleur : un signe de parfum dans la céramique attique », dans Lydie Bodiou, Véronique Mehl, Dominique Frère (dir.), *Parfums et odeurs dans l'Antiquité*, Rennes, PUR, 2008, p. 197–203 ; *Ead.*, « L'estetica floreale nella ceramica attica », dans Angela Pontrandolfo Greco, Gemma Sena Chiesa (dir.), *Mito e natura. Dalla Grecia a Pompei*, cat. exp., Milan, Palazzo Reale, 22 juillet 2015–10 janvier 2016, Milan, Electa, 2015, p. 158–167 ; *Ead.*, « The Floral Aesthetics of Attic Red-figure Pottery : Visual Adornment and Interplay Between Ornament and Figure », *Corpus Vasorum Antiquorum (CVA)*, Österreich, Beiheft 2, 2015, p. 271–280.

conventionnelle et codifiée⁶, ils apparaissent dans des contextes différents comme celui de cour amoureuse, de rencontre familiale ou amicale, de culte, de performance musicale, de convivialité, etc., suggérant une certaine variété de mouvements et d'attitudes potentiels. Inscrits dans le temps tout en étant représentés de manière ponctuelle – l'image fixe étant incapable de communiquer la séquence temporelle⁷ –, ils ne divulguent jamais entièrement ni ce qui les précède ni ce qui les suit : ils invitent simplement le spectateur à spéculer. Gestes de démonstration, de séduction, de consécration, de salutation et de reconnaissance, ils ont comme dénominateur commun le fait qu'ils incarnent et font circuler à travers le signe floral la notion complexe de *charis* dans toutes ses déclinaisons, à la fois esthétiques et éthiques. Ces déclinaisons aux contours nébuleux sont incarnées par les trois Grâces hésiodiques évoquant respectivement le rayonnement d'une belle apparence (*Aglaiè*), l'abondance qui appelle à la générosité et à la dépense (*Thaliè*) et enfin, l'allégresse festive (*Euphrosynè*)⁸.

Les gestes esquissés à partir et autour d'une fleur sont tantôt explicites, tantôt ambigus. Ils sont explicites lorsque des jeunes femmes et des

⁶ Sur la représentation et la signification des gestes dans l'imagerie grecque, voir à titre indicatif Gerhard Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin, W. de Gruyter, 1965 ; Timothy John McNiven, *Gestures in Attic Vase-Painting. Use and Meaning, 550–450 B. C.*, thèse d'art classique et archéologie, université du Michigan, 1982 ; Maria Luisa Catoni, *Schemata : comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pise, Ed. della Normale, 2005 ; Douglas L. Cairns (dir.), *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, Swansea/Oakville, Classical Press of Wales, 2005 ; Isabella Colpo, Irene Favaretto, Francesca Ghedini (éd.), *Iconographia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*. Atti del Convegno Internazionale, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 26–28 gennaio 2005, Rome, Quasar, 2006 ; Lydie Bodiou, Dominique Frère, Véronique Mehl (dir.), *L'Expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes, PUR, 2006.

⁷ Jean-Louis Durand, « Le faire et le dire. Vers une anthropologie des gestes iconiques », dans Jean-Claude Schmitt (dir.), *Gestures, History and Anthropology*, 1, 1, 1984, p. 29–48, ici p. 31.

⁸ Je reprends ici l'analyse de Daniel Saintillan à propos des noms des Charites hésiodiques : « Les "Grâces" des Grecs et la philosophie : de Platon à Hegel », *Études philosophiques*, 4, 2003, p. 541–564. Sur la notion de *charis* et ses nombreuses constellations voir entre autres Bonnie MacLachlan, *The Age of Grace. Charis in Early Greek Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1993 ; Carlo Brillante, « *Charis, bia* e il tema della reciprocità amorosa », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica (QUCC)*, LIX, 2, 1998, p. 7–34 ; Vincent Azoulay, *Xénophon et les grâces du pouvoir. De la charis au charisme*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004 ; Joseph W. Day, *Archaic Greek Epigram and Dedication. Representation and Reperformance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 232–280.



Fig. 1: Médaillon de coupe à la manière de Douris (480–470 av. J.-C.), Londres, British Museum.

jeunes gens portent des fleurs en dehors de toute tension et intention de mouvement, comme si elles étaient parties intégrantes de leur corps, simples prolongements de leur main : immobiles et hiératiques, les figures se livrent au regard du spectateur en toute beauté et élégance. Ainsi, le médaillon d'une coupe à la manière de Douris met en scène une jeune femme en train de respirer un bouton de fleur (**fig. 1**)⁹. Objet de plaisir polysensoriel, la fleur opère comme une vraie parure corporelle qui, d'un côté, visualise la bonne odeur de la jeune femme et, de l'autre, rappelle que celle-ci se trouve à la fleur de son âge, *anthos hêbês*¹⁰, moment de courte durée où la beauté rayonnante, la *charis* incarnée par

⁹ 480–470 av. J.-C., Londres, British Museum E51 ; John Davidson Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford, Clarendon Press, 1963 (2^e éd.; cité ci-après *ARV*²) 449.4, 1653 ; *Id.*, *Paralipomena*, Oxford, Clarendon Press, 1971 (cité ci-après *Para*) 376 ; <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm> (cité ci-après *BArch*) 205338.

¹⁰ Sur cette formule que l'on rencontre souvent légèrement modifiée dans les textes, voir Gabriella Pironi, *Entre ciel et guerre. Figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*, Liège, Centre international d'étude de la religion grecque antique, 2007, p. 178–192. Enfin, sur les filles à la fleur de l'âge voir Lydie Bodiou, « Quand vient l'âge fleuri des jeunes filles », dans Lydie Bodiou, Véronique Mehl (dir.), *La Religion des femmes en Grèce antique. Mythes, cultes et société*, Rennes, PUR, 2009, p. 175–191.

la Grâce *Aglaiè*, et le pouvoir de séduction se trouvent à leur comble. *Lanthos hèbès* est aussi le moment propice assimilé à la belle saison, à l'arrivée du printemps (*hòra*), pour que la jeune personne soit initiée à l'acte érotique : sa peau, aussi tendre et fraîche que les pétales délicats d'une fleur, sollicite le toucher, les caresses amoureuses. Mais puisque pour les jeunes femmes, l'initiation érotique doit s'effectuer dans le cadre matrimonial, la *charis* et l'*hòra* marquent de manière plus précise l'âge du mariage. Dans notre image, la tige de la fleur est en quelque sorte prolongée par l'inscription laudative *he pais kalos* (l'enfant est belle), inscription qui met en relief la beauté juvénile de la figure¹¹. Son pouvoir de séduction est également dénoté par les trois objets qui l'entourent : la corbeille à laine posée au sol, signe de son ardeur au travail (*philergia*), appréhendée par les Grecs anciens comme une composante essentielle de l'attrait érotique de la femme¹², le miroir figuré dans le champ¹³ et le lit, allusion à ses futures rencontres amoureuses. L'image du médaillon prend tout son sens si l'on regarde l'extérieur du vase représentant une série de tête-à-tête amoureux entre des hommes d'âges différents et des jeunes femmes. Deux d'entre elles tiennent des alabastres, vases à huile parfumée qui, tout comme la fleur, laissent deviner le parfum agréable du corps féminin attisant et renforçant le désir érotique¹⁴. Si l'on replace la coupe dans son contexte d'utilisation sociale, à savoir le banquet (*symposion*), on comprend que la mise en scène de jolies filles vise à réjouir les convives¹⁵. La coupe de Londres fait partie d'une longue série de vases

¹¹ Le terme *pais* peut désigner des enfants ou des adolescents des deux sexes d'où, peut-être, le choix ou le lapsus du peintre qui utilise le qualificatif *kalos* au lieu de *kalè*. Sur ces occurrences du *kalos* là où on s'attendrait à son féminin voir Françoise Frontisi-Ducroux, « Kalè : le féminin facultatif », *Mètis*, XIII, 1, 1998, p. 173–185.

¹² Sur la *philergia* féminine voir Gloria Ferrari, *Figures of Speech. Men and Maidens in Ancient Greece*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2002, p. 56–60. Sur les divers emplois métaphoriques de la corbeille et d'autres contenants voir François Lissarrague, « Women, boxes, containers : some signs and metaphors », dans Ellen D. Reeder (dir.), *Pandora. Women in Classical Greece*, Baltimore/Princeton, Trustees of the Walters Art Gallery-Princeton University Press, 1995, p. 91–101.

¹³ Sur le miroir et sa charge sémantique voir Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997.

¹⁴ Sur l'alabâtre voir Panayota Badinou, *La Laine et le parfum. Epinetra et alabastres. Forme, iconographie et fonction*, Louvain-Dudley, Peeters, 2003 ; Isabelle Algrain, *L'Alabâtre attique. Origine, forme et usages*, Bruxelles, CReA-Patrimoine, coll. « Études d'archéologie », 2014.

¹⁵ Sur le banquet voir F. Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, A. Biro, 1987 et plus récemment Fiona Hobden, *The Symposion in Ancient*

qui, par le biais d'objets-signes destinés aux soins du corps, à la parure et aux activités domestiques – miroirs, coffrets, cosmétiques et fards, vases à parfum, fleurs, corbeilles à laine, quenouilles, etc. – véhiculent une image raccourcie de la vie féminine, une image créée exclusivement par le regard masculin¹⁶.

Or, les fleurs ne sont pas l'apanage des jeunes femmes ; elles qualifient aussi l'*anthos hēbēs* des adolescents, des éphèbes admirés et convoités pour leur perfection physique. L' *anthos hēbēs* assimilé, comme dit plus haut, à l'arrivée du printemps (*hōra*) pendant laquelle la sève monte dans les plantes, marque chez les garçons un changement physiologique : c'est le moment où les humeurs sont en plein bouillonnement, où le sperme et les poils font leur apparition et où naît le désir érotique¹⁷. Autrement dit, c'est le moment fugace et imprécis, entre enfance et âge adulte, où les éphèbes irradiant de *charis*. Ceux-ci exhibent leur corps à la palestre, dans les concours et les banquets, source d'inspiration autant pour les poètes que pour les peintres. Ainsi, le médaillon d'une coupe à la manière du Peintre d'Antiphon (vers 490 av. J.-C.)¹⁸, pour ne prendre qu'un seul exemple, représente-t-il un adolescent assis qui tient une fleur la main levée. Celle-ci et les objets de toilette d'athlète représentés dans le champ, à savoir un aryballe (vase à huile parfumée), un strigile (racloir) et une éponge, forment un ensemble qui exalte la beauté masculine en pleine acmé. Le corps du jeune homme, luisant grâce à l'huile parfumée et plein de vigueur grâce à son entraînement à la palestre, ressemble à une fleur qui, resplendissant de *ganos*, éclat à la fois humidifiant et vivifiant, est prête à éclore¹⁹. À l'instar de l'exemple

Greek Society and Thought, Cambridge, University Press, 2013 et Marek Wecowski, *The Rise of the Greek Aristocratic Banquet*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

¹⁶ Même si on ne peut pas exclure l'existence de femmes peintres dans l'Athènes archaïque et classique, les valeurs que les images véhiculent sont celles des hommes-citoyens.

¹⁷ Voir L. Bodiou, « Quand vient l'âge fleuri des jeunes filles », art. cit., p. 180–181. Voir aussi G. Ferrari, *Figures of Speech*, op. cit., p. 132–138 et 211–213.

¹⁸ Boston, Museum of Fine Arts ; *ARV*² 349.4 ; *BArch* 203652.

¹⁹ Le *ganos* est un terme très complexe, proche de la *charis*, qui désigne selon le contexte : 1) le parcours fluide des liquides vivifiants tels que la sève des végétaux, le vin, le miel, le nectar, 2) l'éclat, la brillance, la luminosité, 3) la joie, le plaisir ainsi que 4) l'idée de la floraison, de la croissance. Sur ce terme, voir Henri Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus* [1951], Paris, Payot, 1991, p. 27 et Pierre Brulé, « Maître du *ganos*, le Zeus de Palaikastro est un Zeus comme les autres », dans Richard Alain Bouchon, Pascale Brillet-Dubois et Nadine Le Meur-Weissman (dir.), *Hymnes de la Grèce antique. Approches littéraires et historiques*, Actes du colloque

précédent, cette image au fond de la coupe est faite pour le plaisir des banqueteurs²⁰.

Très souvent, les peintres placent la fleur au cœur d'une dynamique portée par des gestes plus ou moins discrets : tirée de son inertie de simple parure corporelle, elle se présente comme le médiateur et le support d'une communication, d'un échange interpersonnel. Ainsi, la fleur visualise-t-elle une autre forme de *charis*, envisagée comme une disposition intérieure qui s'exprime à travers le geste du don, geste générateur de joie et de plaisir, mais aussi à travers la reconnaissance qui en découle sous forme de contre-don. Cette *charis* incarnée par la Grâce *Thaliè* est présente dans des scènes de culte, dans des scènes de départ et de rencontre²¹ et enfin, ce qui nous intéresse, dans des scènes de cour érotique.

Plus précisément, dans la schématisation iconographique des rencontres amoureuses, hétérosexuelles ou pédérastiques, la fleur, grâce à son charme et son parfum, se présente comme un cadeau de prédilection censé séduire et persuader le récipiendaire de s'engager dans un rapport érotique avec le destinataire²². Médiateur favori des stratégies de séduction, le don floral vise à nouer, garantir ou renforcer des relations

international de Lyon, 19–21 juin 2008, Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen ancien. Série littéraire et philosophique, 2013, L, 1, p. 253–268.

²⁰ Voir aussi le médaillon d'une coupe du Peintre d'Euergidès (vers 510 av. J.-C.) où un jeune athlète avance avec une fleur dans chaque main, auréolé de l'inscription laudative *ho pais kalos* (le garçon est beau) : New York, The Metropolitan Museum of Art, 09.221.47 ; *ARV*² 91.52 ; Thomas H. Carpenter, Thomas Mannack, Melanie Mendonça, *Beazley Addenda*, Oxford, Oxford University press, 1989, (2^e éd.; ci-après *Add*²) 170 ; *BArch* 200751.

²¹ Sur ce sujet voir N. Kéi, « Offrir une fleur, offrir sa *philia* », *Revista Tempo*, XXI, 38, juillet 2015 (en ligne).

²² Sur les gestes de séduction dans la céramique grecque voir en particulier Alain Schnapp, « Stratégies de séduction et gestuelle dans l'imagerie attique », dans *Lectures et pratiques de l'image*, Actes de la table ronde réunie au Centre Thomas More les 29–30 janvier 1983, *Recherches et documents du Centre Thomas More*, 41, mars 1984, p. 19–25, et du même auteur, « Seduction and gesture in ancient imagery », dans J.-C. Schmitt (dir.), *Gestures, op. cit.*, p. 49–55 ; Monica Baggio, *I Gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV sec. a. C.*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2004. Sur les dons érotiques dans la céramique attique voir Robert Franklin Sutton, *The Interaction between men and women portrayed on Attic red-figure pottery*, thèse de philosophie, université de Caroline du Nord, 1981, p. 276–441. Sur la pratique du don dans la Grèce ancienne, je renvoie à titre indicatif à l'article de V. Azoulay, « Du paradigme du don à une anthropologie pragmatique de la valeur », dans Pascal Payen, Évelyne Scheid-Tissinier (dir.), *Anthropologie de l'antiquité : anciens objets, nouvelles approches*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 17–42 avec bibliographie précédente.

de *philia*²³, relations intimes qui sont de prime importance pour le bon fonctionnement de la cité. Il n'est pas étonnant que les très nombreuses scènes de cour ornent surtout des coupes destinées à l'espace érotique du banquet. Les quelques exemples qui suivent sont plus ou moins contemporains et datent tous du début du V^e siècle av. J.-C. : ils mettent en scène différentes manières d'interaction érotique, avec des gestes et des postures qui sont plus ou moins répétitives mais dont le sens change selon le contexte.

Une coupe attribuée à Macron²⁴ offre un panorama assez vaste des différentes modalités par lesquelles la dialectique érotique entre hommes et jeunes femmes peut se manifester (**fig. 2a**). Sur l'un des deux côtés, en allant de gauche à droite, un jeune homme offre à la femme qui se précipite vers lui, les mains tendues, un petit sachet dont rien ne nous indique le contenu. Ce type de sachet a provoqué de longs débats entre les spécialistes : les uns y voient des bourses de monnaie, les autres des sachets contenant des osselets ou des fruits secs, interprétations qui, comme nous allons le voir, ne vont pas de soi. Au centre de l'image, un homme se retourne tandis que la femme en face de lui reste enveloppée dans son manteau, ce qui signifie sa retenue (*aidôs*) et son refus de tout contact avec son entourage²⁵. Cette rencontre sans suite s'inscrit en contraste total avec celle très extravertie et tactile du couple à droite où une femme avance sa main vers le visage d'un homme qui, lui, a la main droite posée sur son épaule alors que, de l'autre, il lui tend de petits objets ronds indéterminés. Au revers (**fig. 2b**), flanqué de deux femmes, un homme exprime son désir à celle qui respire une fleur en posant sa main sur son sein. La fleur a été probablement offerte par lui, si l'on en juge par le couple à droite, où l'homme tend une fleur et de petits objets ronds à une femme assise qui répond en lui offrant une couronne. Ici, nous sommes confrontés, une fois de plus, à un problème d'interprétation : ces petits objets ronds

²³ Sur la *philia* comme lien affectif, hospitalité et alliance voir Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol. 1, *Économie, parenté, société*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 335–353 ; Jean Taillardat, « Φιλότης, πίστις et foedus », *Revue des Études grecques*, XCV, 450, 1982, p. 1–14 ; Jean Alaux, *Le liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du V^e siècle av. J.-C.*, Paris, Belin, 1995, p. 199 sq.

²⁴ Vers 490 av. J.-C., Paris, musée du Louvre, G143 ; ARV² 469.148, 482 ; Add² 245 ; BArch 204830.

²⁵ Sur le manteau (*himation*) comme signe d'*aidôs*, notion polysémique qui englobe honte, pudeur, modestie, respect et honneur : G. Ferrari, *Figures of Speech*, op. cit., p. 54–56 et p. 72–81.

(a)



(b)



Fig. 2 (a) et (b): Coupe attribuée à Macron (vers 490 av. J.-C.), Paris, Musée du Louvre.

sont-ils des pièces de monnaie, des osselets ou autre chose ? S'il s'agit de pièces de monnaie, le rapport entre les deux personnages a un caractère vénal et donc obligé. Dans ce cas-là, cet homme aurait dans les mains deux objets antithétiques : d'un côté de l'argent, signalant un univers marchand où il n'y a pas d'échanges gratuits mais seulement la contrainte

de donner en retour, et de l'autre côté une fleur, signalant l'univers du don, qui se veut spontané et libre de toute obligation de retour²⁶. Bien évidemment, comme le fait remarquer Jacques T. Godbout, un don n'est jamais entièrement gratuit puisqu'il sert avant tout à nouer des relations, et des relations à sens unique sans espoir de retour n'existent pas²⁷. Cependant, il y a une certaine liberté de choix dans les liens marqués par l'offrande de dons. En effet, les peintres, quand ils veulent souligner la partie libre des rapports interpersonnels, introduisent dans les gestes et les postures des récipiendaires l'indétermination ou le refus. En tout cas, il paraît plus probable que les petits objets ronds offerts par l'homme de la coupe de Macron soient des osselets²⁸, des fruits secs, des perles, etc., objets qui sont proches de l'univers du don et de la *charis*.

Notons ici que les spécialistes qui interprètent ces objets ronds comme des pièces de monnaie et les sachets comme des bourses n'échappent pas à la tentation de caractériser les femmes figurées comme des prostituées ou des hétaires²⁹. Néanmoins, si l'on accepte que les images des vases ne sont ni des documents ni des commentaires sociologiques sur la vie

²⁶ Il faut noter ici que l'argent est un concept polysémique sur lequel on risque à tout moment de projeter nos propres catégorisations souvent « moralisantes ». Pour nous, Occidentaux, l'univers du don censé être gratuit et non-utilitaire constitue le contraire de l'univers mercantile. Est-ce aussi le cas des Grecs anciens ? Sur la valeur morale de l'argent qui change selon le contexte voir Gabriel Herman, *Ritualised Friendship and the Greek City*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987 ; Sitta von Reden, *Exchange in Ancient Greece*, Londres, Duckworth, 1995 ; Leslie Kurke, *Coins, Bodies, Games, and Gold. The Politics of Meaning in Archaic Greece*, Princeton, Princeton University Press, 1999. Enfin, Vincent Azoulay rappelle que la distinction entre « don » et « marché », *charis* et *misthos*, est née précisément en Grèce ancienne, lorsque les aristocrates de la fin de l'époque archaïque et du début de l'époque classique, sentant la menace d'une économie monétarisée, ont créé une idéologie du don diamétralement opposée à celle du commerce (V. Azoulay, *Xénophon et les Grâces du pouvoir*, *op. cit.*, p. 33).

²⁷ Jacques T. Godbout, *L'Esprit du don* [1992], Paris, La Découverte, 2000, p. 14.

²⁸ Sur les osselets voir plus bas, n. 43.

²⁹ Étant donné qu'il est impossible de citer toute la bibliographie sur les sachets, signes indéniablement polyvalents, nous renvoyons à titre indicatif aux analyses plus complètes de G. Ferrari, *Figures of Speech*, *op. cit.*, p. 12–17, et de Sian Lewis, *The Athenian Woman. An Iconographic Handbook*, Londres-New York, Routledge, 2002, p. 194–199, d'après qui, lorsqu'un homme offre un sachet à une femme, ce n'est pas pour lui acheter des faveurs sexuelles mais pour lui prouver qu'il est un citoyen aisé, digne de lui faire la cour ; ainsi, toujours d'après Sian Lewis, la présence de la bourse, loin de dégrader la position de la femme courtisée, la valorise davantage. Sur les sachets dans les scènes pédérastiques voir Andrew Lear, Eva Cantarella, *Images of Ancient Greek Pederasty. Boys were their Gods*, Londres/New York, Routledge, 2008, p. 79–86.

quotidienne de la Grèce antique, il est inutile de continuer à s'interroger sur le statut social des figures féminines car, faut-il le répéter, ce sont leur beauté et leur désirabilité que les peintres veulent mettre en valeur et non leur respectabilité et leur éthique³⁰.

Enfin, la coupe de Macron au Louvre est très révélatrice du pouvoir de persuasion des dons. Il semble que les hommes qui offrent des cadeaux sont bien appréciés, chose attestée par les regards intenses entre les figures, le rapprochement des corps, les contacts physiques et dans le cas d'un des couples, par l'échange de dons : à l'offrande de la fleur et des petits objets indéterminés, la jeune femme semble répondre par l'offrande d'une couronne. En contraste, le cas unique du couple où aucune offrande de dons n'a lieu est marqué par l'échec : la femme reste enveloppée dans son manteau et l'homme, déçu, tourne la tête vers un autre couple³¹.

Dans d'autres cas, les peintres, pour des raisons différentes, préfèrent les gestes ambigus et ambivalents. Ainsi sur une pélikè, vase contenant des liquides (vin ou huile), attribuée au Peintre de Sylée, une jeune femme, debout entre deux admirateurs, tient de manière ostensible une fleur (**fig. 3a**)³². Que celle-ci lui serve de parure, cela ne fait pas de doute, mais qu'elle ait été offerte par l'homme en face d'elle, cela reste une spéculation même si l'ambiance de séduction est plus qu'évidente³³. En effet, la fleur,

³⁰ Sian Lewis (*The Athenian Woman, op. cit.*, p. 94 sq.) critique la distinction traditionnelle « épouse/hétaïre » que l'on trouve dans un grand nombre d'études tout en affirmant que si cette distinction est opérable, pourquoi ne pas chercher aussi à identifier la *pallakè*, la seconde épouse de l'homme citoyen dont les enfants ne sont pas considérés comme légitimes. Pour une analyse critique des études récentes sur le « statut » des femmes dans la céramique attique voir Françoise Frontisi, « Actualité de la recherche. Images grecques du féminin : tendances actuelles de l'interprétation », *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, 19, 2004, p. 135–147. De son côté, Monica Baggio (*I Gesti della seduzione, op. cit.*, p. 106) suggère avec raison que les peintres confondent, peut-être volontairement, l'image de l'épouse avec celle de la compagne séductrice et de l'hétaïre intrigante, ce qui rend difficile la distinction entre rapport conjugal et rapport extraconjugal. En plus, conclut-elle, les gestes sont les mêmes pour les deux types de relation.

³¹ La scène du médaillon, représentant un homme et une jeune femme, pourrait être vue comme la suite ou l'aboutissement du dialogue amoureux et des échanges des dons figurés à l'extérieur du vase : le rapprochement des deux têtes, la main de la femme qui tient l'homme par le cou et l'intensité du regard échangé entre les deux partenaires indiquent la force et la réciprocité du désir.

³² 480–470 av. J.-C., Rome, musée Aristaios, collection de Giuseppe Sinopoli 79 ; *BArch* 6436.

³³ On pourrait même imaginer que la jeune femme s'apprête à offrir la fleur à son admirateur, comme sur une coupe signée de Peithinos (Berlin, Antikensammlung



Fig. 3 (a) et (b): *Pélikè attribuée au Peintre de Sylée (480–470 av. J.-C.), Collection de Giuseppe Sinopoli.*

ainsi que la plante fleurie, dressée dans l'espace très étroit entre les deux personnages, met en valeur, embellit et glorifie non seulement la jeune femme mais aussi son lien avec l'homme qui lui fait face³⁴. Fleur et plante créent entre les deux une tension et une complicité affective pourtant absente entre la jeune femme et l'homme à droite dont la posture corporelle dit explicitement qu'il est le perdant dans ce jeu de séduction.

Comme déjà mentionné, le sens des fleurs et des gestes n'est pas immuable mais change selon le contexte de représentation. Ainsi, sur l'autre côté de la même pélikè, on retrouve exactement le même geste que celui esquissé par la jeune femme, mais dans un cadre totalement différent (**fig. 3b**) : on y voit deux hommes assistant à la performance d'un citharède/citharode, scène qui rappelle fortement l'imagerie

F2279; *ARV*² 115.2; *Para* 332 ; *Add*² 174 ; *BArch* 200977) où des jeunes femmes offrent des fleurs à des jeunes hommes, ce qui prouve que celles-ci participent activement dans le jeu de séduction.

³⁴ La plante fleurie, loin de désigner de manière elliptique un espace naturel, désigne l'espace conceptuel de la *charis*.

de la cour érotique, puisque l'homme à gauche tend vers le musicien une fleur comme si celle-ci était un don destiné à séduire. Toutefois, les trois hommes sont de la même classe d'âge, ils sont adultes, et la fleur n'est ni une parure corporelle, ni un signe de jeunesse. Sa présence sert à visualiser une autre forme de *charis*, celle qui évoque le plaisir procuré par l'audition des paroles poétiques et des mélodies préservant et pérennisant l'éclat des exploits humains ; cette *charis* est incarnée par la Grâce *Euphrosynè*³⁵. Autrement dit, dans les images dépourvues de son, c'est la fleur, agréement à la fois visuel, tactile et olfactif, qui incarne l'agrément auditif³⁶.

D'autres images associent de manière explicite la performance musicale à la cour érotique car, aussi bien la parole poétique que la musique sont dotées d'un pouvoir de persuasion et de séduction capable d'affaiblir même les résolutions les plus fermes : l'auteur de l'*Hymne homérique à Hermès* est très clair sur ce point lorsqu'il décrit l'effet que les mélodies d'Hermès suscitent chez Apollon ; le son désirable (*eratos*) de la lyre et de la voix inspire dans le cœur d'Apollon un doux désir (*himeros*), la musique d'Hermès suscitant à la fois euphorie (*euphrosynè*), amour (*erôs*) et sommeil³⁷. Le médaillon d'une coupe attribuée à Macron (vers 490 av. J.-C.)³⁸ rend explicite le pouvoir de séduction de la performance musicale : un homme adulte hume le parfum d'une fleur alors qu'un adolescent joue de la lyre. Le rôle de la fleur est de nouveau de figurer un signe de plaisir à la fois auditif et visuel, le jeune homme étant beau à regarder et agréable à écouter. Or l'idée du don érotique n'est pas très loin puisque sur les côtés extérieurs du vase, les rencontres entre hommes adultes et éphèbes³⁹ sont marquées par des

³⁵ Sur la *charis* de la musique voir Anne-Gabrielle Wersinger, « La *charis* des Muses. Le plaisir musical dans les *Dialogues* de Platon », dans Monique Dixsaut (dir.), *La Fêlure du plaisir : études sur le Philèbe de Platon*, vol. 2, *Contextes*, Paris, J. Vrin, 1999, p. 61–81.

³⁶ Sur les scènes de performance musicale voir François Lissarrague, « La musique comme spectacle en Grèce ancienne », dans Donatella Restani (dir.), *Etnomusicologia storica del mondo antico. Per Roberto Leydi*, Ravenne, 2006, p. 17–27.

³⁷ *Hymne homérique à Hermès*, 421–423 et 448–449 (texte établi et traduit par J. Humbert, Paris, *Les Belles Lettres*, 1936). Sur les charmes érotiques de la poésie voir Claude Calame, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, Belin, 1996, p. 49–52.

³⁸ Paris, musée du Louvre, G 142; *ARV*² 471.198, 482; *Para* 378; *Add*² 246; *BArch* 204881.

³⁹ Sur les scènes de cour pédérastique voir Kenneth James Dover, *Greek Homosexuality*, Londres, Duckworth, 1978; H. Alan Shapiro, « Eros in love : Pederasty and



Fig. 4: Coupe attribuée à Douris (vers 490 av. J.-C.), New York, Metropolitan Museum of Art.

cadeaux typiques de la cour pédérastique tels qu'une fleur, un coq et un lièvre⁴⁰.

Une coupe attribuée à Douris⁴¹ met en scène les différents comportements que les adolescents adoptent face aux sollicitations de leurs admirateurs. Sur un des côtés extérieurs (**fig. 4**), de gauche à droite, un homme adulte semble discuter avec un adolescent qui lui tend une

Pornography in Greece », dans Amy Richlin (dir.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 53–72 ; Alain Schnapp, « Stratégies de séduction et gestuelle dans l'imagerie attique », dans *Lectures et pratiques de l'image, op. cit.*, p. 19–25 et du même auteur, *Le Chasseur et la cité. Chasse et érotique en Grèce ancienne*, Paris, Albin Michel, 1997 ; Andrew Lear, Eva Cantarella, *Images of Ancient Greek Pederasty, op. cit.* ; Alastair Blanshard, « Fantasy and the Homosexual Orgy. Unearthing the Sexual Scripts of Ancient Athens », dans Mark Masterson, Nancy Sorkin Rabinowitz et James Robson (dir.), *Sex in Antiquity. Exploring Gender and Sexuality in the Ancient World*, Londres-New York, Routledge, 2015, p. 99–114, et dans le même ouvrage, Andrew Lear, « Was Pederasty Problematized ? », p. 115–136 et Allison M. J. Glazebrook, « 'Sex Ed' at the Archaic Symposium. Prostitutes, boys and *paideia* », p. 157–178.

⁴⁰ Le coq est censé être un signe de virilité agressive alors que le lièvre renvoie à la chasse, passe-temps favori des jeunes des bonnes familles athéniennes. Sur l'ensemble du symbolisme des animaux en tant que dons entre couples homoérotiques ou signes dans le champ de l'image voir A. Schnapp, *Le Chasseur et la cité, op. cit.*, p. 247–257 et 337–354.

⁴¹ Vers 490 av. J.-C., New York, The Metropolitan Museum of Art, 52.11.4 ; *BArch* 205160.

couronne. Un peu plus loin, un autre homme tient de la main gauche une longue tige florale qu'un adolescent nu tente d'attraper, alors qu'à côté, un homme imberbe essaie d'attirer son attention avec une bandelette. La fleur, stylisée et excessivement large par rapport aux figures, accroche immédiatement le regard du spectateur ; elle est en quelque sorte le motif central de la scène, don très convoité et certainement pas gratuit : il suffit de remarquer la main gauche de l'homme qui essaie de toucher le sexe de l'adolescent. Le message est sans détours : si l'adolescent veut avoir la fleur, il doit lui offrir ses grâces en contre-partie ; la *charis* physique de l'adolescent se conjugue ici, de manière explicite, à la *charis* de l'échange, le don floral à la gratification sexuelle. La nudité complète du jeune homme, en contraste avec les figures drapées autour de lui, renforce le jeu de séduction. Sur le revers, on retrouve plus ou moins la même configuration de rencontre : de gauche à droite, un homme adulte respire une fleur alors que son jeune interlocuteur, une lyre à la main, esquisse un geste d'admiration, peut-être en vue de ce don charmant ; un peu plus loin, deux hommes adultes essaient d'attirer l'attention d'un adolescent en lui présentant une bandelette et une couronne. L'adolescent, enveloppé dans son manteau, baisse la tête et le regard, signe de modestie et de pudeur (*aidôs*) mais aussi de refus de contact avec ses admirateurs⁴². Enfin, le médaillon de la coupe représente un homme adulte debout qui tend un sachet à un adolescent assis : ici, pas de doute, il ne s'agit pas d'une bourse à monnaie car on n'offre pas d'argent à un futur citoyen. Au contraire, l'hypothèse des osselets paraît plus vraisemblable, étant donné que les sources littéraires montrent une certaine association entre les osselets et l'érotisme pédérastique⁴³.

⁴² G. Ferrari, *Figures of Speech, op. cit.*, p. 54–6 et 72–81. Andrew Lear (*Images of Ancient Greek Pederasty, op. cit.*, p. 40) souligne que cette manière de porter le manteau non seulement protège l'éphèbe (*éromène*) du regard et de tout contact physique avec son prétendant (*érase*), mais l'empêche également de recevoir les dons que ce dernier lui tend.

⁴³ C'est aussi l'interprétation que propose A. Schnapp dans son article « Comment déclarer sa flamme ou les archéologues au spectacle », *Le Genre humain*, 14, 1986, p. 147–159. Sur la représentation des osselets et des sachets censés en contenir dans des scènes de cour érotique mais aussi dans des scènes d'apprentissage musical ou scolaire, voir G. Ferrari, *Figures of Speech, op.cit.*, p. 14–17. Sur les connotations nuptiales des osselets voir Victoria Sabetai, *The Washing Painter. A Contribution to the Wedding and Genre Iconography in the Second Half of the Fifth Century*, thèse, université de Cincinnati, 1994, p. 190. Sur les astragales en général, voir Leslie Kurke, *Coins, Bodies, Games, and Gold, op. cit.*, p. 283–295.

Les images marquées par l'offrande ou l'échange des dons érotiques rappellent un passage des *Deipnosophistes* malgré sa date tardive : son auteur, Athénée, cite Cléarque de Soles qui, dans son ouvrage *Erôtika*, se demande pourquoi certains hommes circulent en tenant des fleurs ou des fruits dans les mains⁴⁴. Une première réponse pourrait être, selon lui, que les hommes s'en servent afin d'accoster la personne qu'ils désirent ; la fleur ou le fruit devient alors le signe de leur désir. Ces beaux cadeaux, pourtant, ne sont pas offerts gratuitement car ils exigent en échange la beauté du corps (*hôra*) de celui qui les reçoit. Autre réponse envisagée par Cléarque, c'est que les hommes gardent ces objets pour eux-mêmes ; leur beauté les distrait du désir de la personne aimée. Enfin, l'auteur n'exclut pas non plus la possibilité que les personnes portent les fleurs comme des ornements personnels afin de rehausser leurs charmes tout comme le font ceux qui se couronnent de fleurs. L'esprit de ce passage, où les fleurs sont censées exprimer avant tout un désir pour la beauté, est très proche de celui de nos images où le signe floral conjugue la *charis* rayonnante de la jeunesse athénienne à la *charis* du don et de l'échange. En tant que don érotique qui rapproche les hommes des femmes ou les hommes des jeunes garçons, la fleur se trouve au cœur de la *philia* telle que celle-ci est suggérée sur les vases et sans laquelle il ne saurait exister de communauté, fondement de l'ordre civique. Pour le dire autrement, le diptyque *charis-philia* incarne un idéal civique majeur, ce qui explique sa mise en scène sur des vases destinés au banquet, espace de plaisir mais aussi espace de cohésion sociale, de partage et d'échange entre concitoyens⁴⁵.

En guise de conclusion, les gestes qui portent une fleur sont plutôt fins et modérés d'où la difficulté, fréquemment rencontrée, de faire

⁴⁴ Athénée, *Les Deipnosophistes*, éd. (S. Douglas Olson, *The Learned Banqueters*, Loeb Classical Library, 2010), XII, 553f-554b.

⁴⁵ Sur les conduites érotiques et l'engagement civique, voir Claude Calame, *L'Éros en Grèce antique*, op. cit., p. 105–109. Notons que la *philia* entre hommes adultes et éphèbes, les stratégies et les codes de la séduction pédérastique tels qu'on les lit dans les textes, trouvent leurs homologues iconiques dans les images des vases. Malgré cette correspondance, souvent remarquable, il serait imprudent de projeter de manière rigide sur les images les modèles élaborés dans les textes qui, dans leur grande majorité, sont plus tardifs que celles-ci ; cette approche, toujours pratiquée par certains spécialistes, néglige le fait que texte et image restent deux modes d'expression distincts et que toute projection systématique de l'un sur l'autre engendre des « sur-interprétations ». En outre, on ne peut pas savoir à quel point les codes de l'éthique sexuelle n'ont pas été déviés selon la vision personnelle, l'intérêt et l'objectif de Platon, de Xénophon, d'Eschine et de quiconque s'est exprimé sur le sujet.

la distinction entre un geste de simple démonstration, un geste de séduction et un geste d'agrément. Cette ambiguïté semble être souvent voulue de la part des peintres puisque la fleur a cette capacité d'opérer à la fois comme une parure corporelle, comme un don érotique et comme un signe de plaisir polysensoriel. En effet, la fleur visualise la *charis* en tant que propriété extérieure des figures mais aussi en tant que disposition intérieure exprimée par le geste du don, deux configurations inextricablement liées l'une à l'autre. Car toute beauté physique offerte aux regards est par elle-même un don et tout geste de don est beau à regarder. En outre, toute beauté et tout don réjouissent et créent du plaisir : ainsi, les trois constellations de la *charis* incarnées par *Aglaiè*, *Thaliè* et *Euphrosynè* se trouvent réunies dans les gestes portant des fleurs qui, indépendamment de leur contexte, traduisent avant tout le désir de créer ou de renforcer des liens interpersonnels. Il est alors évident que les peintres athéniens ont leur propre langage floral véhiculant des valeurs telles que la beauté juvénile, le désir, la *philia*, le plaisir polysensoriel, valeurs qui, pour les Grecs, sont de prime importance puisqu'elles incarnent et pérennisent l'excellence.

Abréviations

*ARV*²: J. D. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford, 1963 (2^e éd.)

Para: J. D. Beazley, *Paralipomena*, Oxford, 1971.

*Add*²: T. H. Carpenter, T. Mannack, M. Mendonca, *Beazley Addenda*, Oxford, 1989, (2^e éd.)

BArch: <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>