

Annaïg Caillaud

Résumé

À partir d'un petit corpus d'images de vases créés entre 480 et 430 avant notre ère, l'idée est de chercher à comprendre comment l'on peut identifier ou confondre des déesses ailées tenant un caducée. L'enquête se focalise sur trois figures divines : Iris la messagère, Niké la Victoire et Éos l'Aurore. Mais dans le polythéisme grec et dans ce niveau de lecture bien particulier de la religion grecque que représentent les images des dieux, ces trois déesses ne peuvent être réduites à ces simples définitions. C'est pourquoi des images ont pu parfois laisser perplexes. Que ce soit dans l'association d'une représentation et d'une inscription ou dans l'ajout d'un attribut dans une scène iconographique connue, les auteurs ont voulu reconnaître telle ou telle déesse. L'intention est ici de reprendre différents travaux et de tenter d'appréhender ce que les peintres antiques ont voulu montrer à travers ce que les chercheurs modernes ont voulu démontrer.

- 1 S'il semble aujourd'hui presque aisé de reconnaître Héraclès ou Athéna¹, par leurs attributs et/ou les contextes dans lesquels ils s'insèrent, certaines autres divinités sont plus complexes à identifier : c'est le cas pour les déesses ailées. Ces dernières ne peuvent être envisagées comme un groupe homogène de divinités anthropomorphes comportant une caractéristique animale, voire démoniaque², car comme le disait Jean-Pierre Vernant : « Il n'est pas de bonne méthode de fondre ensemble dans une même vague catégorie des figures différentes, sans se soucier des écarts qui, en les distinguant clairement, confèrent à chacune leur signification propre et leur place particulière dans le système des puissances divines³. »

- 2 Cette présentation pose la question de l'identification d'Iris, de Niké et d'Éos, sur un petit nombre de vases à figures rouges dont la production s'étend sur une période d'environ cinquante ans, entre 480 et 430 avant notre ère. Ce corpus présente assez clairement les difficultés à reconnaître Niké plutôt qu'Iris ou Iris plutôt qu'Éos. Il permet de présenter quelques réflexions qui ont pu être exposées auparavant sur l'identification dans la céramique attique mais aussi de montrer certaines inscriptions, certaines compositions et certains détails qui, dans ce corpus, peuvent laisser perplexe.

Iris déesse ailée au caducée



Figure 1. Figure 1 - Stamnos à figures rouges attribué au Peintre de Berlin.

3 Paris, Musée du Louvre G192. Vers 480 av. J.-C. BA 201979.

4 D'après Siebert 1990, *LIMC V*, Hermès 741.

- 5 Une déesse ailée porteuse de caducée est communément identifiée comme étant Iris, la déesse messagère. Le stamnos du Louvre G192 (fig. 1) montre une iconographie que l'on pourrait dire habituelle de la déesse messagère, ailée, caducéphore, aux côtés de Zeus, et d'Hermès, son « collègue », lui aussi dieu messager : la représentation des deux divinités autour du Cronide renforce cet aspect complémentaire et « dédoublé » des messagers.

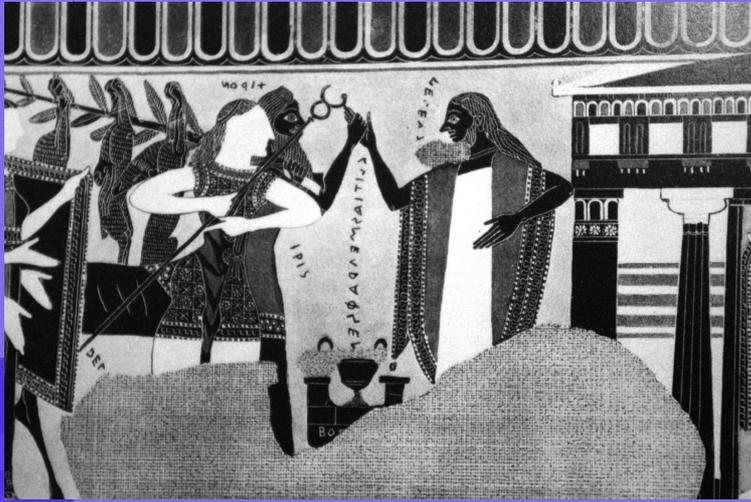


Figure 2. Figure 2 - Cratère à volutes à figures noires, signé Clitias et Ergotimos.

6 Florence, Museo Archeologico Etrusco 4209. Vers 570 av. J.-C. BA 300000.

7 D'après Lissarrague 1999, fig. 5

8 Néanmoins, Iris n'est pas toujours représentée ailée : dans les représentations à figures noires la déesse peut être aptère et *pompaia*, par exemple, dans le cadre du mariage de Thétis et Pelée, comme c'est le cas sur le vase François (fig. 2). Au début du v^e siècle avant notre ère, dans les créations à figures rouges, des divinités qui n'étaient pas toujours ailées auparavant se voient assigner ce que Beth Cohen appelle des ailes d'oiseaux⁴. L'auteure explique au départ que la production à figures noires présentait beaucoup des personnages ailés qui n'étaient pas assurément identifiables, et qu'avec la production à figures rouges des divinités qui étaient plus souvent aptères deviennent ailées : par exemple, Hypnos et Thanatos⁵ pour les divinités masculines, et Éos, les Érinyes⁶ ou parfois même Hébé⁷ pour les divinités féminines. Cela entraîne rapidement une profusion d'ailes⁸ qui a pu amener les chercheurs de ces dernières années à hésiter quant à l'identification de certaines de ces déesses ailées dans certains contextes.

9 À ce sujet l'étude de Susan Woodford⁹, qui traite plus largement des problèmes iconographiques, de la difficulté à reconnaître une scène ou un contexte mythologique, est une source providentielle d'exemples et d'explications. Concernant le sujet qui nous intéresse ici, les ailes, l'auteure explique comment les créateurs d'images sur les vases ont pu utiliser ou retirer cet attribut afin de renforcer l'aspect dynamique ou

dramatique d'une scène. En prenant l'exemple de Thétis et Éos encadrant le combat d'Achille et Memnon l'auteure montre que si les peintres ont pu représenter l'une ou l'autre ailée ou aptère sans tenir compte des habitudes iconographiques concernant ces déesses, c'est que d'un point de vue visuel et « émotionnel » cela fonctionne¹⁰.

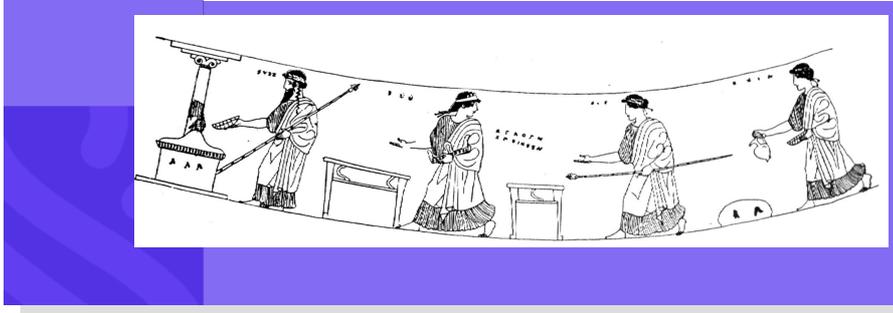


Figure 3. Figure 3 - Pyxide à figures rouges, signée Agathon.

¹⁰Berlin, Antikensammlung 3308. Vers 450-440 av. J.-C. BA 213302.

¹¹D'après Thöne 1999, pl. 4-1.

- 12 Quelques années plus tard, tout en arguant qu'Iris est la déesse ailée par excellence¹¹, la seule à être décrite ailée chez Homère ¹² et, que par son rôle de messagère, elle est la première divinité féminine porteuse d'un caducée, Arne Thomsen explique qu'elle peut, bien que très rarement, être représentée aptère si le contexte ne nécessite pas ce marqueur de mobilité entre les mondes : c'est le cas sur une pyxide de Berlin qui présente une scène rituelle dans le monde divin, où Iris, comme Niké, est représentée aptère (fig. 3).

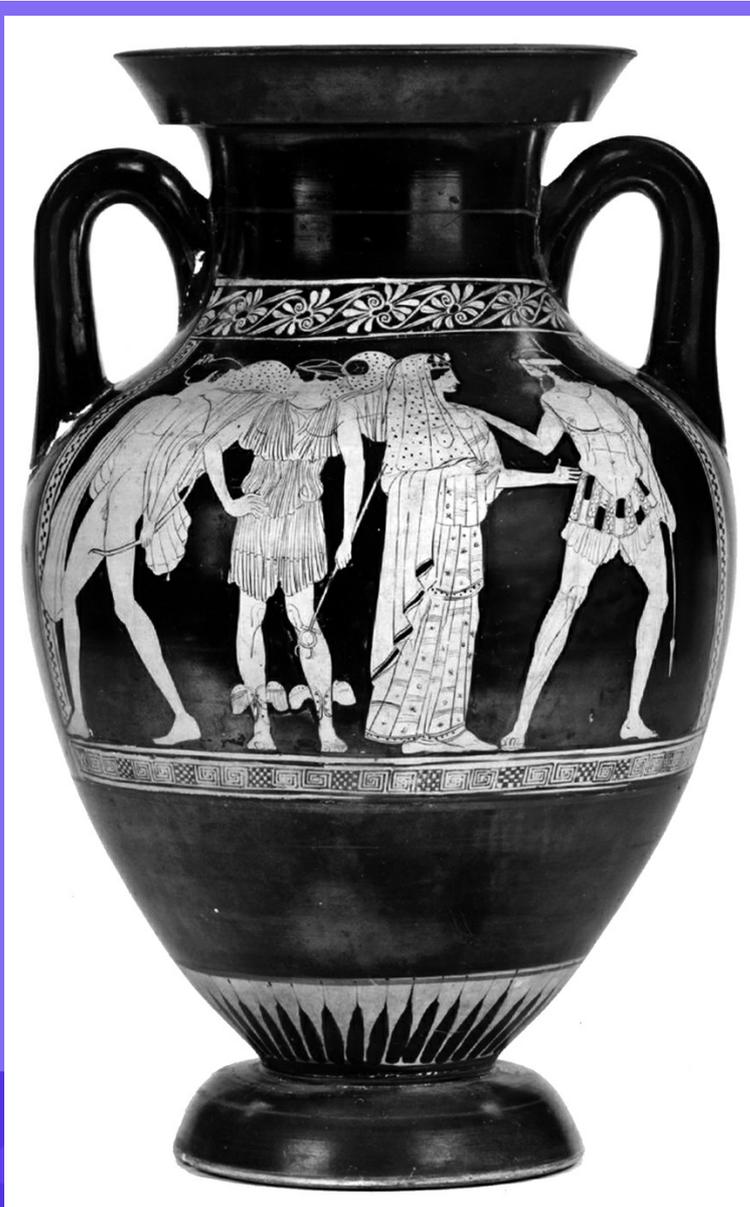


Figure 4. Figure 4 - Amphore de type B à figures rouges, attribuée au Peintre de Londres 95.

¹³Londres, British Museum 1895.10-31.1. Vers 460 av. J.-C. BA 206725.

¹⁴© The Trustees of the British Museum.

15

Outre les ailes dorsales, la déesse messagère peut aussi être porteuse de sandales ailées au même titre qu'Hermès, comme c'est le cas sur l'amphore de Londres (fig. 4) ; le corps de la déesse est représenté de face, le visage tournée vers Apollon qui semble sortir de la scène. Elle sépare le dieu du couple d'Idas et Marpessa¹³. Ses ailes se déploient dans l'espace afin de marquer une séparation entre les deux groupes et bien qu'elle soit représentée ailée, elle porte des sandales ailées, cette

surdétermination par les attributs renforçant son rôle de héraut dont la mobilité est inhérente.



Figure 5. Figure 5 - Hydrie à figures rouges, attribuée au Peintre d'Oreithyie.

16Munich, Antikensammlung J351. Vers 480-470 av. J.-C. BA 205574.

17D'après Vierendeis 1990, p. 438.

18

Il a été souligné que la déesse est décrite comme étant ailée dans l'*Iliade*. Chez Hésiode, il est précisé qu'Iris est une pré-Olympienne, sœur des Harpyes, et qu'elle a pour mission d'aller chercher les eaux du Styx dans une œnochoé d'or, eaux sur lesquelles les dieux prêtent serment lorsqu'il y a litige¹⁴. C'est dans l'*Hymne pseudo-homérique à Apollon* qu'elle est nommée « messagère »¹⁵ : elle y est envoyée, par les autres déesses, auprès d'Ilithyie afin que celle-ci assiste à l'accouchement de Lété. Dans l'*Iliade* elle est envoyée de nombreuses fois par diverses divinités, et se fait aussi par deux fois guide et messagère de sa propre initiative, pour venir en aide à Aphrodite et à Achille¹⁶. Si l'on peut associer son rôle de détentrice du serment des dieux à celle d'échanson comme c'est le cas sur l'hydrie de Munich (fig. 5), aucune image à notre connaissance ne la montre apportant son aide à Aphrodite par exemple. Comme le disait Ludi Chazalon en 1995 :Pourquoi continuer à citer les textes quand l'enquête

iconographique démontrera une fois de plus que les peintres explorent leurs propres pistes ? Si l'on n'a plus besoin maintenant de redire que, dans l'Antiquité, l'image n'illustre pas le texte, il n'est pas inutile de connaître les différentes versions d'un mythe pour les comparer ou éventuellement découvrir l'originalité ou simplement la particularité d'une prise de position¹⁷.

- 19 La déesse est donc identifiable au premier abord car porteuse de caducée et ailée. Mais si Iris est la principale porteuse féminine du *kerukeion*, des inscriptions amènent parfois à reconnaître Niké tenant ce même attribut.

Iris et Niké, entre attributs et inscriptions

- 20 Le cas des inscriptions sur les vases attiques est un sujet qui a fait l'objet de nombreuses analyses¹⁸. L'inscription peut être utilisée afin d'acclamer un personnage, un contemporain du peintre : c'est le cas des inscriptions laudatives « *kalos* » (beau)¹⁹. Les inscriptions peuvent aussi être les signatures des peintres et des potiers²⁰ ou encore des inscriptions explicatives, nommant les personnages représentés sur le vase. Si parfois l'inscription permet de reconnaître une divinité, de lever une ambiguïté iconographique comme c'est le cas pour les vases étudiés par la suite, elle peut aussi être une redondance, c'est-à-dire qu'elle nomme un dieu qui est déjà reconnaissable par des éléments iconiques, ses attributs et le contexte dans lequel il est représenté²¹.



Figure 6. Figure 6 - Lécythe à figures rouges, attribué au Peintre de la Providence.

21Palerme, Collection Mormino 3. Vers 470-450 av. J.-C. BA 207432.

22D'après Bovio 1938, CVA Palermo 1, pl. 21, 4.l



Figure 7. Figure 7 - Péliké à figures rouges, attribuée au Peintre de Lykaion.

23Londres, British Museum E379. Vers 440 av. J.-C. BA 213554.

24D'après Birte-Poulsen 1992, *LIMC VI Lykaion*, I, 1.

25

Quatre vases présentent Niké tenant un caducée et nommée par une inscription. Sur le premier (fig. 6), elle est seule, marchant et tenant un caducée dans la main droite. L'inscription « Niké » est citée par Bovio dans le CVA du musée de Palerme²². Sur le deuxième vase (fig. 7), Niké effectue une libation auprès d'un guerrier : dans sa main droite une œnochoé, et dans sa main gauche un caducée. Elle est tournée vers le guerrier qui lui présente sa phiale. Le corps de ce dernier se présente de face mais son visage est tourné vers la déesse. Le troisième vase est très proche du vase précédent²³. De la même manière la déesse Niké, nommée par une inscription, caducéphore et tenant une œnochoé, effectue une libation auprès d'un guerrier. Le quatrième exemple

(fig. 8) présente sur un fragment de péliké une déesse ailée qui lève une œnochoé de sa main droite et tient dans sa main gauche un caducée et qui se place face à un homme barbu assis et tenant une phiale et un sceptre. Au-dessus de la phiale de l'homme barbu est inscrit « Zeus », à gauche de la déesse ailée est inscrit « Nik (é) » et devant l'autre personnage est inscrit « Poséidon ».

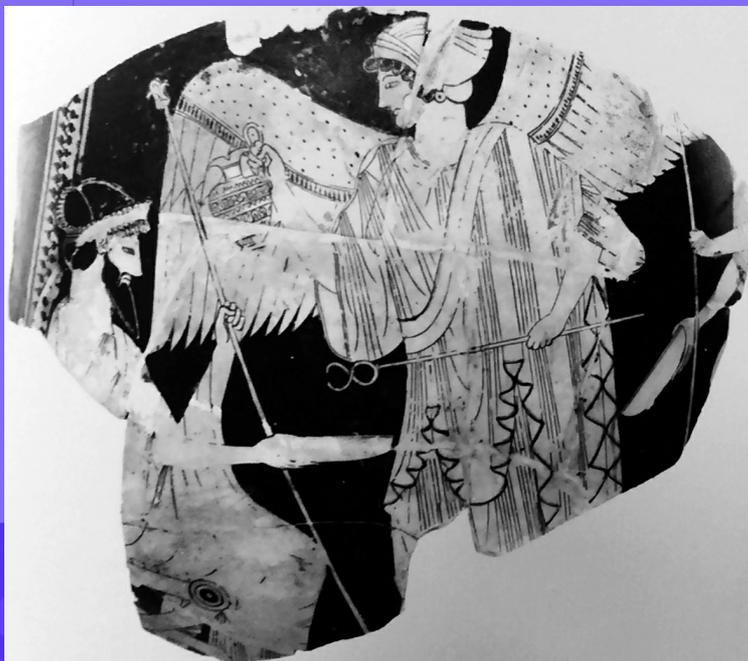


Figure 8. Figure 8 - Fragment de péliké à figures rouges, attribuée au Peintre d'Argos.

26Berlin, Antikensammlung F2166. Vers 480-470 av. J.-C. BA 202612.

27D'après Thomsen 2011, p. 169, fig. 69.

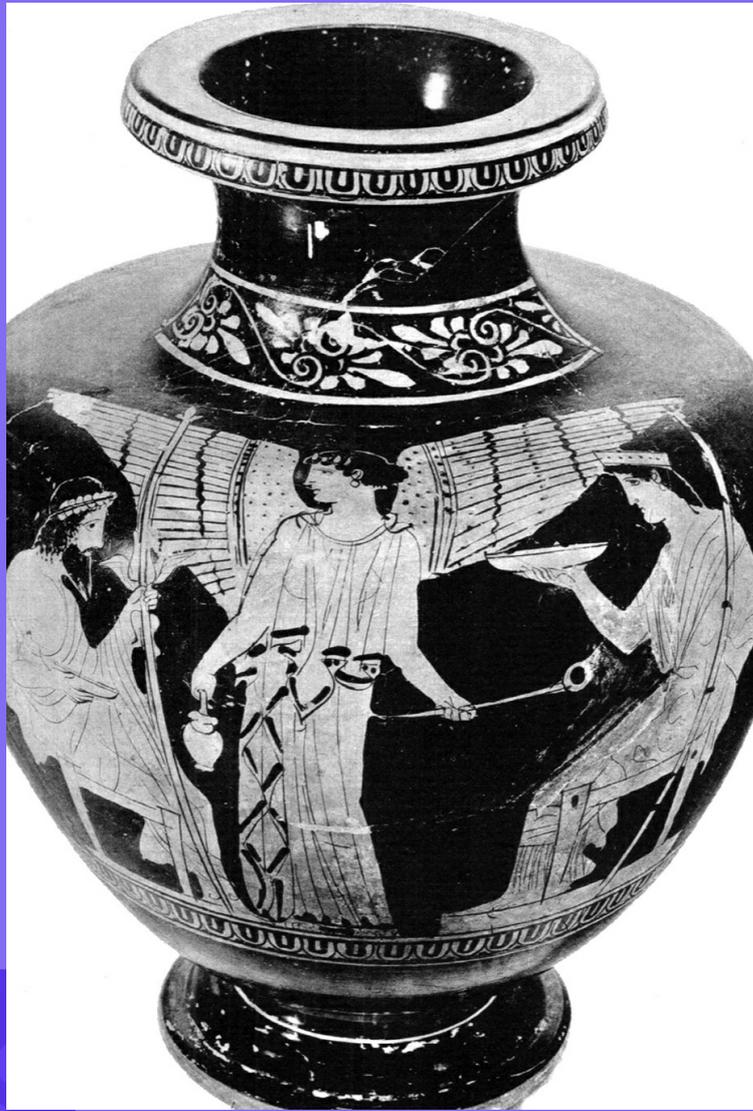


Figure 9. Figure 9 - Hydrie à figures rouges, attribuée au Peintre des Niobides.

28Laon, Musée archéologique municipal 37.1027. Vers 470-450 av. J.-C. BA 207084.

29D'après La Genière de 1958, CVA Laon 1, pl. 35, 1.

Si dans les premières analyses que nous avons faites nous pouvions penser qu'Iris garderait l'exclusivité d'être à la fois porteuse du caducée et échanson dans l'espace des dieux, laissant la libation faite à une figure mortelle à Niké au caducée (fig. 7) le quatrième vase donne à voir l'inverse (fig. 8). En effet Iris peut-être représentée comme échanson dans des scènes de libations, plus particulièrement auprès de Zeus et Héra (fig. 9)²⁴. Pour Lissarrague et Laurens, la libation entre dieux marquent les rapports, les relations qui s'établissent entre ces dieux plus qu'une simple hiérarchie²⁵. De la même manière, la libation

entre dieux n'est pas une scène de culte, mais un geste d'accord, un

pacte²⁶, et lorsque Niké fait une libation ce n'est pas tant pour marquer une victoire, qu'un moment favorable pour un accomplissement²⁷. Enfin, les libations faites par Iris peuvent indiquer un serment, lorsqu'elle va chercher les eaux du Styx, et que Niké, tout comme Iris, sont au service de l'Olympe et du Cronide et peuvent être amenées à être échansons de la même manière.

31 Mais pourquoi Niké est-elle représentée d'une façon qui inciterait à reconnaître Iris la messagère ? Outre un rôle d'échanson qu'elles peuvent partager, pourquoi mettre, entre les mains de Niké, le caducée symbole des messagers ? Parce que Niké est une messagère de victoire ; c'est ainsi que le propose Isler-Kerényi en 1969²⁸.

32 Le caducée, attribut dont le premier porteur sur les images antiques est Hermès, est un objet dont l'histoire complexe ne sera rapportée que très tardivement, et même si l'image est connue depuis le haut archaïsme, le mot lui-même n'est attesté qu'au v^e siècle avant notre ère²⁹. Cependant, Raingeard³⁰ avait émis l'hypothèse que le caducée pouvait être un sceptre. Mais Orgogozo³¹, qui avait également hésité à rapprocher le sceptre et le caducée, en a cependant écarté l'hypothèse et s'est plutôt penchée sur la question du *rhabdos*, cette baguette d'or magique qui, au chant XXIV de l'*Iliade*, permet à Hermès d'endormir le camp achéen dans lequel Priam doit entrer³². Siebert rappelle à ce sujet que l'on ne peut émettre que des hypothèses³³ : rien n'est sûr quant à l'histoire de cet objet, que ce soit pour un rapprochement avec un sceptre (Hermès roi des Brigands ? Roi du Cyllène ?), ou bien avec une baguette magique (Hermès sorcier ? Clé pour l'Hermès Psychopompe ?).

33 Symbole ambigu³⁴, il faut garder à l'esprit que le caducée est l'outil du héraut, *kerukeion* signifiant le sceptre du héraut. En outre le caducéphore a un caractère impératif et inviolable, d'où, d'après Pierre Raingeard :

Une multiplication des caducées distribués aux mandataires du pouvoir, à commencer par les hérauts. Les mœurs divines conformées à celles de la terre, Hermès n'a garde d'oublier son caducée quand il apporte un ordre de l'Olympe. Quiconque est messager pour la cour céleste en est muni de la même lettre de créance : c'est ainsi que le caducée est confié à Iris, Niké, Éros ou Maïa³⁵.

34 Pour Niké, Cornelia Isler-Kerényi précise que dans la littérature le caducée indiquait la victoire, la fin de la lutte, ainsi que le service du

messenger qui suppose son inviolabilité. Pour l'auteure, le caducée est

lié à la lutte, sa fin ou son arrêt temporaire³⁶.

35 Mais qu'il soit un symbole lié à la fin d'une lutte, un sceptre, une baguette magique, il semble toujours indiquer que son porteur est mandaté pour transmettre un message ou mener à bien une mission précise, ce qui impliquerait aussi un lien à établir, une mobilité, indiquant pour nos deux déesses un lien logique avec leurs ailes, même dans des scènes qui n'impliquent pas au premier regard un certain dynamisme (libations).

36 Dès lors, il semble complexe de reconnaître ou de différencier Iris et Niké. Pourtant l'inscription indique que le peintre a jugé bon de préciser quelque chose : il note que c'est Niké par l'inscription, là où dans l'image nous aurions voulu reconnaître Iris. Il ne semble pas légitime que les chercheurs actuels puissent récuser l'interprétation d'un ancien, c'est-à-dire remettre en cause l'inscription laissée par le peintre, comme le précisait Annie-France Laurens³⁷. Il est possible de proposer qu'effectivement une déesse ailée sans inscription et avec caducée puisse être Iris, du moins jusqu'à ce qu'une inscription vienne contredire cette dénomination. Mais ce raisonnement serait trop simpliste, et il s'agit alors d'envisager la question d'une combinaison d'Iris-Niké. Au-delà de l'inscription les déesses peuvent toutes deux être ailées et spendophores, elles sont en mouvement, au service des dieux et pourraient donc dans le polythéisme grec, parfois fonctionner ensemble. Subséquemment, plutôt qu'imaginer une confusion ne pourrait-on envisager une composition visuelle et conceptuelle de ces deux déesses en une seule figure ? L'inscription « Niké » viendrait compléter l'image de la déesse messagère, le peintre cherchant par là à créer une symbiose graphique indiquant probablement une annonce et une promesse de victoire au service des dieux.

À la poursuite d'Éos et d'Iris

37 Outre la simple question de l'inscription, des schémas iconographiques établis qui semblaient indiscutables peuvent aussi poser problème. C'est le cas ici avec une autre déesse qui se présente dans un schéma iconographique clair : les poursuites amoureuses d'Éos.

38 Tout comme Iris, Éos est une pré-Olympienne, elle est l'Aurore³⁸. Elle est connue pour ses passions amoureuses toutes destinées au malheur par la volonté d'Aphrodite qui n'avait pas supporté sa liaison avec Arès. Elle aime le géant Orion qui meurt de la main d'Artémis. Elle

aime Képhalos qu'elle enlève mais qui lui résiste. Elle aime Tithonos, avec qui elle enfante Memnon et pour qui elle obtient la vie éternelle mais non la jeunesse éternelle et, ne supportant pas de le voir vieillir,

elle l'abandonne³⁹.



Figure 10. Figure 10 - Coupe à figures rouges, attribuée à Douris.

39Malibu, J. Paul Getty Museum 84.AE.569. Vers 480 av. J.-
C. BA 162000.

40D'après Buitron-Olivier 1993, p. 61.

- 41 Les vases attiques de la période envisagée ici, entre 480 et 430, présentent un grand nombre de représentations d'Éos pourchassant un éphèbe, que ce dernier soit Képhalos ou Tithonos ⁴⁰ ; comme par exemple une coupe à figures rouges attribuée à Douris (fig. 10). Ce vase a la particularité d'être redondant car il présente deux scènes de course amoureuse : la face A présente Zeus poursuivant Ganymède tandis que la face B présente Éos poursuivant Képhalos.



Figure 11. Figure 11 - Cratère à colonnettes à figures rouges, attribué au Peintre d'Agrigente.

42 Syracuse, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi,
53237. Vers 470-460 av. J.-C. BA 206615.

43 D'après Weiss 1986, *LIMC* III, Eos 186.



Figure 12. Figure 12 - Cratère à colonnettes à figures rouges, attribué au Peintre d'Agrigente.

44Bologne, Museo Civile 183. Vers 470-460 av. J.-C. BA
206606.

45D'après Schwarz 1977, p. 3, fig. 3.

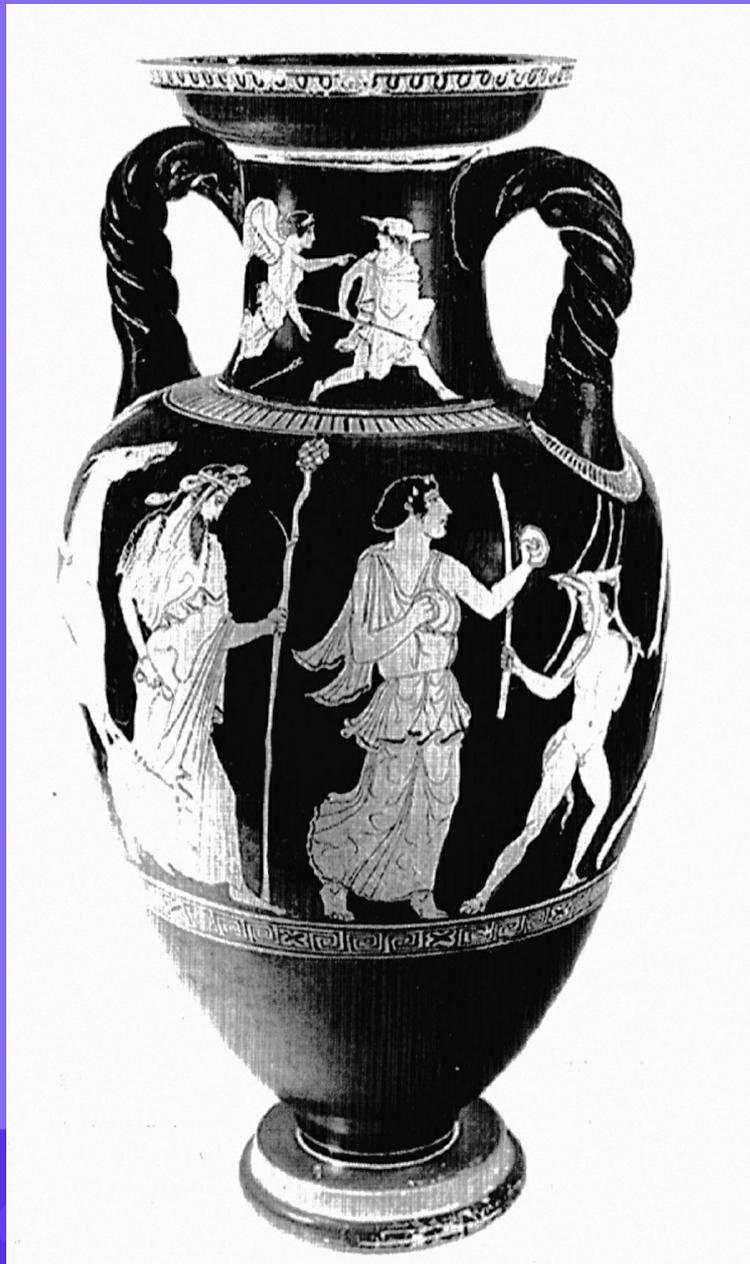


Figure 13. Figure 13 - Amphore à col à figures rouges,
attribuée au groupe de Polygnotos.

46Naples, Museo di Capodimonte 959 (M6746). Vers 440-430
av. J.-C. BA 213747.

47D'après De Caro Stefano, *Bollettino di Archeologia* 39-40,
1996, p. 206, fig. 22.



Figure 14. Figure 14 - Fragment de coupe à figures rouges, attribuée au Peintre du Louvre G265.

48Graz, Université de Graz 236. Vers 480-470 av. J.-C. BA 204536.

49D'après Schwarz 1977, p. 1, fig. 1.

50

Il convient ici de s'interroger sur des représentations d'Éos tenant un caducée lors d'une poursuite amoureuse. Sur le cratère à colonnettes du Peintre d'Agrigente est représentée une femme ailée, portant un caducée, en course et saisissant par le bras un jeune homme tenant une lyre, avec un geste communément reconnu comme celui d'un rapt amoureux à venir, c'est-à-dire l'association de l'agitation liée à la course et à la résistance de la personne poursuivie, avec celui de la main tendue et/ou s'agrippant au bras (fig. 11). Un cratère à colonnettes du même Peintre d'Agrigente, conservé cette fois à Bologne présente une scène d'une déesse avec un caducée, poursuivant et tendant sa main vers un jeune homme en course. Les deux personnages sont tournés vers un homme barbu, tenant un sceptre (fig. 12). Sur le col de l'amphore de Naples, la déesse ailée vole puisque ses pieds ne touchent pas terre. Elle tend sa main gauche vers le jeune homme en course, et laisse tomber son caducée de sa main droite, comme trop empressée d'attraper sa proie (fig. 13). Sur la coupe de Graz la scène semble plus calme, la déesse se tient, massive, aux côtés du jeune homme. Elle tient son caducée de sa main gauche et appuie de sa main droite sur l'épaule du garçon, le tenant, le poussant, s'apprêtant peut-être à l'emporter (fig. 14). Dès lors le schéma ne va plus de soi : pourquoi Éos est-elle représentée avec un caducée sur ces

quatre vases ? Éos est celle qui ose affirmer son désir et se comporte

tel un mâle, comme par exemple Borée ⁴¹ ou Zeus sur la coupe de Douris (fig. 10), en enlevant ses amants ; et elle semble ici pouvoir se confondre avec Iris. Mais pourquoi Iris, serviable et vierge aurait-elle ce type de comportement ?

- 51 Gerda Schwarz, en 1977, propose de reconnaître Iris avec Ganymède, rapportant celui-ci auprès de Zeus ⁴². Pour cela l'auteure part de cette même série et précise que l'on ne peut mettre sur le compte d'une erreur iconographique de la part des peintres la présence du caducée puisque, d'une part, un peintre le fait deux fois, le Peintre d'Agrigente (fig. 11 et fig. 12), d'autre part, le détail du caducée qui tombe sur le col de l'amphore de Naples (fig. 13) démontrerait que c'est un attribut placé là pour désigner une figure divine particulière ; ce petit détail du caducée qui choit serait une stratégie de la part du peintre pour attirer l'attention, une mise en scène donnant un aspect vivant à la scène, certes, mais surtout nous forçant à ne pas passer à côté de ce caducée. Pour Schwarz, le peintre a voulu représenter une scène mythologique précise.
- 52 Sur le cratère de Bologne (fig. 12) la déesse ailée semble pousser le jeune homme en direction d'un homme barbu qui se tourne vers eux. Il tient un sceptre et ne semble pas être un simple spectateur comme pourrait le montrer sa position bidirectionnelle. Schwarz nomme cet homme Zeus ⁴³.
- 53 Face au très faible nombre de vases représentant une telle scène de déesse ailée porteuse de caducée poursuivant un jeune homme, Schwarz étaye son argumentation en précisant qu'un poète lyrique du vi^e siècle, Ibykos, aurait indiqué que les beaux jeunes gens ne sont pas enlevés directement par la personne qui le voulait mais que l'on envoyait quelqu'un d'autre accomplir cette mission⁴⁴. L'auteure tente de démontrer avec une large gamme argumentative, des images bien sûr, mais aussi des textes, des recherches antérieures, que ces scènes sont bien les représentations d'une même histoire, une histoire où Iris amène Ganymède à Zeus.



Figure 15. Figure 15 - Hydrie à figures rouges, attribuée au Peintre de Kléophradès.

54Munich, Antikensammlung 2426. Vers 470 av. J.-C. BA 201722.

55D'après Siebert, 1990, LIMC V, Hermès 734.

56 De plus, la présence d'Iris dans le cadre des amours de Zeus n'est pas invraisemblable : elle y est liée plus particulièrement concernant les rapports du Cronide avec Héra comme l'écrivait Théocrite⁴⁵ et, dans les images, elle se présente dans ce qu'Erika Simon appelait un *Hieros Gamos* sans cesse renouvelé par l'acte de la libation⁴⁶ (fig. 9). Enfin trois occurrences donnent à voir la déesse messagère portant un enfant au service de Zeus (fig. 15)⁴⁷ : plausiblement l'enfant Hermès qu'elle mène auprès du Cronide⁴⁸. Ce double rôle d'une part dans les amours de Zeus et d'autre part de déesse *pédophore* suscite notre attention : il ne serait pas improbable de voir Iris emporter Ganymède à la demande de Zeus.



Figure 16. Figure 16 - Amphore à col à figures rouges, attribuée au Peintre d'Oionoclès.

57Paris, Cabinet des Médailles 373. Vers 470 av. J.-C. BA 207545.

58Photothèque ANHIMA.



Figure 17. Figure 17 - Amphore à col à figures rouges, attribuée au Peintre d'Alchimachos.

59 Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage 611. Vers 470-460 av. J.-C. BA 206002.

60 D'après Vanhove 1992, p. 162.



Figure 18. Figure 18 - Psykter à figures rouges, attribué au Peintre de Pan.

61Munich, Antikensammlungen 2417. Vers 470-450 av. J.-
C. BA 206344.

62D'après Calderone 1988, p. 60, fig. 14.

- 63 Si Iris est le pendant féminin d'Hermès, ce dernier est-il aussi représenté avec Ganymède ? En effet, dans la tradition littéraire, Hermès est lié au rapt du jeune éphèbe, comme on peut le lire dans un passage de l' *Hymne Homérique à Aphrodite* où le messager des dieux va rassurer le père de Ganymède en lui disant que son fils est un bienheureux sur l'Olympe⁴⁹. De plus, la liste des représentations de Ganymède, établie par Sichtermann en 1953, indique quelques vases qui présentent Hermès avec Ganymède⁵⁰. À cette même époque par exemple, sur un vase du Cabinet des Médailles (fig. 16), Hermès saisit par le bras un jeune homme tenant une lyre, et sur un vase de Saint-Petersbourg (fig. 17) c'est un jeune garçon jouant avec un cerceau. Or il ne semble pas improbable qu'Iris puisse une fois de plus remplacer le messager divin. Cela est le cas par exemple dans le cadre du mythe d'Idas et Marpessa sur le vase du British Museum, présenté précédemment (fig. 4), où Iris se place entre, d'une part le couple d'Idas et Marpessa, et d'autre part Apollon qui quitte la scène. De la même manière, sur le psykter de Munich (fig. 18), Hermès semble être envoyé par Zeus afin de mettre fin à la discorde entre le dieu Apollon et Idas tentant de récupérer sa femme Marpessa.
- 64 Toutefois peut-on être assuré que ce soit bien Ganymède qui est représenté auprès de la déesse ailée caducéphore ? Sur les vases de la liste de Schwarz, le jeune éphèbe n'est jamais représenté avec un de ses attributs habituels, tels que le cerceau ou le coq. Néanmoins les images donnent à voir un personnage juvénile et séduisant : il est caractérisé comme éphèbe par le pétase, la chlamyde ou la lyre sur les vases de Naples, de Bologne et de Syracuse ; il peut aussi être caractérisé comme jeune chasseur lorsqu'il tient un *lagobôlon* ; ou encore comme éromène sur la coupe de Graz où il tient un objet pouvant être un cadeau érotique. Sur cette coupe de Graz, Schwarz considère que le jeune homme tient une bourse à osselets⁵¹, en

arguant du fait que Ganymède est un joueur d'osselets, comme le

raconte Apollonios de Rhodes dans les *Argonautiques*⁵² ; il pourrait s'agir d'un gigot de viande, cadeau parfois offert à l'éromène⁵³.

65 Ces caractérisations du jeune éphèbe ou du jeune chasseur sont également évoquées par des textes plus récents, relevés par Schwarz ; ces textes affirment que l'enlèvement se déroule alors que le jeune homme gardait les troupeaux de son père ou lorsqu'il chassait : chez Nonnos dans le chant XXV des *Dionysiaques* il est nommé « berger »⁵⁴, et lié à la chasse dans les *Odes* d'Horace⁵⁵. De plus, d'après les recherches de Max Wegner, il n'est pas rare que la lyre soit un instrument associé aux jeunes éphèbes et sans doute plus particulièrement aux jeunes pâtres⁵⁶.

66 Pour finir, il convient de comprendre pourquoi Iris et Éos ont pu être représentées d'une manière si semblable dans la première moitié du v^e siècle. Les scènes d'enlèvements se sont particulièrement développées à cette époque, et les ailes y étaient fort présentes. Les ailes sont un symbole de célérité, de communication, lié aux messagers et aux missionnés divins, certes ; mais si dans le cadre de l'enlèvement de Ganymède par Iris on retrouve le principe de la mission à mener, que signifie, de façon plus large, un enlèvement ailé ? Ne faut-il pas voir au-delà de la simple mission ? Jean Marcadé, dans les années 1960 expliquait ceci : « Même brutal, l'enlèvement amoureux d'un mortel ou d'une mortelle par un dieu ou par une déesse est une enviable assumption qui emporte l' élu vers une condition meilleure⁵⁷. » L'imagerie grecque présente aussi les préoccupations d'une époque, ainsi que le soulignait Juliette de La Genière, où la croyance d'un « séjour d'éternelle félicité » possédait un caractère rassurant pour la société et pourrait expliquer la profusion de ces scènes d'enlèvements de mortels par des divinités impliquant une probable apo théose⁵⁸. Ce qui arrive à Ganymède est, certes un changement de vie s'apparentant à la mort de l'humain, mais aussi une apo théose. De la même manière, en dehors de la sphère érotique, lorsque dans les images Iris mène Hermès auprès de Zeus c'est une intronisation du dieu même qui est en train de s'offrir à nos yeux. Éos en tant que déesse ravisseuse enlève Tithonos à une simple vie de mortel et lorsque, dans les images, elle porte son fils Memnon, par exemple sur la coupe de Douris conservée au Louvre⁵⁹, elle l'enlève à la putréfaction. Cette coupe nous montre le héros beau malgré la mort, les ailes de sa mère se plaçant dans la diagonale du corps de Memnon, renforçant l'aspect émotionnel de la scène déjà souligné par Woodford⁶⁰. Les ailes semblent mener à un ailleurs, et mêlent ensemble érotisme, naissance, mort et apo théose, autant de *passages* qui s'ajoutent aux voyages qu'effectuent les déesses

Conclusion

67

Au v^e siècle, l'association visuelle des deux attributs que sont le caducée et les ailes définit en premier lieu Iris. Cette association permet de transmettre les idées qui sont associées aux fonctions d'Iris-messagère, probablement conçue par les imagiers comme le reflet féminin d'Hermès : l'annonce et la proclamation (en tant que héraut au féminin), notamment pour la victoire, la circulation des informations et le lien de communication (en tant que messagère des dieux), la fonction de guide en tête des cortèges et lors des passages ou des translations. Dès lors, il semble plus évident de comprendre comment peut s'établir un lien sémantique vers Niké, déesse de la victoire, ou vers Éos, déesse des enlèvements amoureux. Il est donc essentiel de souligner les détails qui distinguent ou permettent de combiner les déesses ailées les unes aux autres. Si certains peintres ont fait le choix d'inscrire « Niké » sous une figure qui semblerait être Iris, ou bien ont représenté Iris dans un schéma qui rappelle Éos, c'est que cela veut dire quelque chose et c'est ce que nous cherchons à démontrer : qu'est-ce que les anciens voulaient montrer ? Pour répondre, il convient de savoir manier ce que Claude Bérard appelait « une sémiotique très élémentaire et très sommaire peut-être, mais immédiatement opératoire et efficace [...] pour solutionner des problèmes d'ordre sémantique⁶¹ » ; on prend ce que l'on connaît, on se pose des questions simples : « Qu'est-ce qui est représenté à la même époque ? Que nous disent les textes ? Que voyons-nous ? » créant ainsi des outils pour tenter de comprendre aujourd'hui ce qui a été montré hier.

Notes

1. En insistant dès lors sur le possible et non l'affirmation car Héraclès n'est pas le seul porteur de la peau de lion. Cf. Bérard 1987, p. 165 : « Or, dans l'imagerie attique, il n'existe pas d'attribut exclusivement réservé à un héros ou à une divinité. Il n'existe que des signes qui, *par combinaison*, peuvent devenir attributifs selon le projet momentané des artisans. Même l'égide, la chouette, le foudre, le caducée circulent de main en main et n'ont jamais constitué une clef interprétative fonctionnant de manière mécanique. » Et Athéna n'est pas l'unique propriétaire de l'égide – pour les textes voir par exemple Halm-Tisserant 1986.

2. Sur les confusions entre démons ailés et déesses ailées voir Kenner 1939.

3. Vernant 1985, p. 35.
4. Cohen 1997, p. 141.
5. *Ibid.*, p. 144-145.
6. Lissarrague 2006.
7. Sur une coupe de Sosias conservée au à Berlin, Antikensammlung F2278 (BA 200108). Laurens 1992, p. 151.
8. Ce développement des ailes dans la céramique attique à figures rouges semble au départ être le fait de certains artistes ou ateliers comme le souligne Beth Cohen (1997), cependant la multiplication de cet attribut dans un nombre croissant d'ateliers correspondrait plutôt à une tendance généralisée propre à la production à figures rouges.
9. Dans la cinquième partie de son ouvrage : Woodford 2003, p. 163-237.
10. *Ibid.*, p. 207-208. Sur un cratère à volutes attribué au Peintre de Berlin, conservé au British Museum 1848.8-1.11 (BA 201941), on voit Thétis et Éos, aptères, encadrant le combat d'Achille contre Memnon. Sur une coupe attribuée au Peintre de Castelgiorgio, conservée au British Museum 1836.2-24.131 (BA 204134), on voit au contraire les deux déesses ailées.
11. Thomsen 2011, p. 243-247.
12. Dans l' *Iliade* la déesse est nommée « Iris chrysoptéros », « Iris aux ailes d'or » : Homère, *Iliade*, VII, 398.
13. Homère, *Iliade*, IX, 558-562. Pour les illustrations du mythe, cf. Beazley 1957, p. 136-139. L'identification n'étant pas évidente, celle-ci est basée sur l'analyse du LIMC : Kossatz-Deissmann 1990, LIMC V Iris I 160.
14. Hésiode, *Théogonie*, 265 et 775-786.
15. *Hymne homérique à Apollon*, 98-115.
16. Homère, *Iliade*, V, 353-369 et XXIII, 198-212 ; à noter qu'elle n'apparaît jamais dans l' *Odyssée*.
17. Chazalon 1995, p. 166-167. Gérard Siebert précise : « Des légendes dont la lettre est inconnue irriguent l'ancien tissu de l'imagerie ». Siebert 1990, LIMC V Hermès, p. 386.
18. Entre autres, de la part de François Lissarrague (1985a ; 1987, p. 119-133 ; 1992) et de Laurence Rebillard (1991, p. 549-564 ; 1992, p. 501-540).
19. Voir à ce sujet Shapiro 1987, p. 107-118.
20. Siebert 1978, p. 111-131.
21. C'est ce que Colombe Couëlles-Dezeuze (1992, p. 44) explique en précisant que ces inscriptions introduisent un « plus de sens ».
22. Bovio 1938, p. 11-12. Il est à noter que les références les plus récentes ne permettent pas de savoir où se trouvent les inscriptions par rapport aux personnages.
23. Péliké attribuée au même Peintre de Lykaon et conservée au Musée du Vatican 16574 (BA 213555). Cette péliké fut découverte à Vulci et non à Nola contrairement au vase conservé au British Museum.
24. Ce que Thomas Morard (2009, p. 27) appelle « la cellule de base ».
25. Laurens et Lissarrague 1990, p. 53-66.
26. Laurens 1985, p. 51.

27. Lissarrague 1985b, p. 14.
28. Isler-Kerényi 1969, p. 41-42. Lonis 1979, p. 244-246.
29. Siebert 1997, *LIMC VIII Kerykeion*, p. 728.
30. Raingeard 1935, p. 407-408.
31. Orgogozo 1949, p. 44-146.
32. Homère, *Iliade*, XXIV, 332-360.
33. Siebert 1997, *LIMC VIII Kerykeion*, p. 728-730.
34. En y ajoutant le lien entre le caducée serpentiforme et l'univers chthonien ou encore l'attribut d'Asclépios que nous n'avons pas évoqués ici. Voir Raingeard 1935 et Siebert 1996.
35. Raingeard 1935, p. 409.
36. Isler-Kerényi 1969, p. 41-42.
37. Laurens 1987, p. 61.
38. Hésiode, *Théogonie*, 372-374.
39. Hésiode, *Théogonie*, 984-991. Homère, *Iliade*, XI, 1-2. *Hymne homérique à Aphrodite*, 218-238. Apollodore, *Bibliothèque*, I, 4, 4.
40. Weiss 1986, *LIMC III Éos*, p. 747-789 et planches associées.
41. Kaempf Dimitriadou 1986, *LIMC III Boreas*, p. 133-142 et planches associées. Sur l'inversion des genres et Éos se comportant comme un personnage masculin, voir Stansbury-O'Donnell 2009, p. 364-372.
42. Schwarz 1977, p. 1-10. L'auteure présente aussi la référence de fragments de coupe conservés au Bryn Mawr College (P.951-P.953). Le premier fragment (P.951) présente un morceau d'autel. Le P.952 laisse voir des cheveux longs d'un jeune garçon (Ganymède ?), ainsi qu'un grand morceau d'aile. Sur le dernier fragment P.953 on voit un morceau de torse adulte (Zeus ?). Cf. *CVA Bryn Mawr 1*, p. 15-16, pl. 11. Cependant ne pouvant savoir si la figure ailée était caducéphore il a été jugé préférable d'écarter ce vase dans le cadre de la présente étude.
43. Schwarz 1977, p. 3. Notons ici que l'auteure fait cette identification à partir de la présence combinée du sceptre et de la déesse ailée caducéphore.
44. *Ibid.*, p. 4.
45. Théocrite, *Idylle*, XVII, 131-134. Voir aussi à ce sujet Gazaille 1980.
46. Simon 1953, p. 58-66.
47. Outre l'hydrie du Peintre de Kléophradès (fig. 15), fragment d'un skyphos attribué au Peintre de Lewis, conservé à Tübingen E106 (BA 213261) ; lécythe actuellement sur le marché de l'art londonien (BA 25059).
48. Particulièrement sur le fragment du skyphos de Tübingen (BA 213261), où un morceau de sceptre tenu par un personnage placé face à la déesse a amené Burow 1986, dans le *CVA*, et Kossatz-Deissmann, dans le *LIMC*, à reconnaître la déesse messagère présentant Hermès à Zeus. Burow 1986, p. 47 et Kossatz-Deissmann 1990, *LIMC V Iris I* 82.
49. *Hymne homérique à Aphrodite*, 201-218.
50. Sichtermann 1953, p. 96, p. 366-369 et 371. Ces vases avec Hermès et Ganymède sont au nombre de quatre ; une vingtaine d'années plus tard, Schwarz propose la même liste. Il est également à noter, dans le

corpus de Sichtermann, un petit relief conservé à Paris qui représente Hermès apportant Ganymède à Zeus en présence d'Aphrodite et Poséidon.

51. Autres exemples de bourses à osselets sur une coupe de Hieron, Berlin, Antikensammlung F2292 (BA 204878) ou encore sur une coupe de Brygos, Oxford, Ashmolean Museum 1967.304 (BA 204034). La différence entre ces objets et celui représenté sur la coupe de Graz est remarquable.

52. Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, III, 112-130, où il est raconté que le jeune échanson joue aux osselets sur l'Olympe avec Éros.

53. Voir la coupe attribuée à Makron et conservée au British Museum 1843.11-3.44 (BA 204877) ou encore sur une amphore attribuée au Peintre de Pan, conservée au Museum of Fine Arts de Boston 10.184 (BA 206314). L'absence de pied ongulé sur l'objet que tient Ganymède sur la coupe de Graz ne permet pas à première vue de l'assimiler à un gigot. Néanmoins, en regardant la face B d'une coupe attribuée à Oltos, conservée à la Rhode Island School of Design 25.076 (BA : 200379), une analogie reste envisageable.

54. Nonnos, *Dionysiaques*, XXV, 429 sq.

55. Horace, Odes, III, 20.

56. Wegner 1949, p. 41.

57. Marcadé 1962, p. 24.

58. La Genière de 1979, p. 75-78. Sur les rapports entre les ailes, les poursuites amoureuses et la mort voir aussi Vermeule 1981, p. 145-177.

59. Voir, par exemple, l'intérieur de la coupe de Douris conservée au Louvre G115 (BA 205119).

60. Woodford 2003, p. 208.

61. Bérard 1987, p. 161.

Abréviations

ARV² : Beazley J. D. (1963²), *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford.

BA : Base de données en ligne de l'Archive Beazley. URL : <http://www.beazley.ox.ac.uk/pottery>

CVA : *Corpus Vasorum Antiquorum*.

LIMC : *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* : , Zurich-Munich, 1981-1999.

Bibliographie

- Beazley J. (1957), « Marpessa ». *Charites, Studien zur Altertumswissenschaft*, Bonn, p. 136-139.
- Bérard C. (1987), « Le manteau du lion », *AION IX*, p. 159-165.
- Bovio M. (1938), *Corpus Vasorum Antiquorum, Palermo, Museo nazionale*

1, *Italia* 14, Rome.

- Buitron Olivier D. (1993), *The Birth of Democracy : An Exhibition Celebrating the 2500th Anniversary of Democracy*, The National Archives, Washington D.C., June 15, 1993 - January 2, 1994, Athènes.
- Buitron Olivier D. (1995), *Douris, a Master Painter of Athenian Red-Figure Vases*, *Kerameus* 9, Mainz.
- Burow J. (1986), *Corpus Vasorum Antiquorum, Tübingen V, Deutschland* 54, Munich.
- Calderone A. (1988), *Veder Greco. Le necropoli d'Agrigente. Mostra internazionale, Agrigento, 2 maggio-31 Luglio 1988*, Rome.
- Chazalon L. (1995), « Héraklès, Cerbère et la porte des Enfers dans la céramique attique », dans Rousselle A. éd., *Frontières terrestres frontières célestes dans l'Antiquité*, Paris, p. 165-187.
- Cohen B. (1997), « Red figure vases take wings », dans Oakley J. éd., *Athenian Potters and Painters : The Conference Proceedings*, Oxford, p. 141-155.
- Couëlle-Dezeuze C. (1992), « L'image et le nom : proposition de lecture sur un vase attique du Musée de Naples », dans Gély S. éd., *Sens et pouvoir de la nomination dans les cultures helléniques et romaines*, Montpellier, p. 49-77.
- Gazaille M. (1980), « Deux représentations d'Iris inspirées, l'une d'Hésiode et l'autre de Théocrite », Caron J.-B., Fortin M., Maloney G. dir., *Mélanges d'études anciennes offerts à Maurice Lebel*, Laval (Québec), p. 103-112.
- Halm-Tisserant M. (1986), « Le Gorgoneion, emblème d'Athéna. Introduction du motif sur le bouclier et sur l'égide », *RA fasc. 2*, p. 245-278.
- Isler-Kerényi C. (1969), *Nike, Der Typus der laufenden Flügelfrau in archaischer Zeit*, Erleibach.
- Kenner H. (1939), « Flügelfrau und Flügeldämon », *JÖAI* 31, p. 81-95.
- La Genière de J. (1979), « Un faux authentique du Musée du Louvre », dans *Studies in honour of Arthur Dale Trendall*, Sydney, p. 75-80.
- Laurens A.-F. (1985), « Intégration des dieux dans le rituel humain ? L'exemple de la libation en Grèce », dans *Recherches et documents du Centre Moore* 48, p. 35-59.
- — (1987), « Identification d'Hébé ? Le nom, l'un et le multiple », Bérard C. éd., *Images et société en Grèce ancienne, actes du colloque de Lausanne, 8-11 février 1984*, Lausanne, p. 59-72.
- — (1992), « Hébé en Apulie », dans Mactoux M.-M. et Geny E. éd., *Mélanges Pierre Lévêque. 6, Religion*, Besançon-Paris, p. 151-170.
- Laurens A.-F. et Lissarrague F. (1990), « Entre Dieux », *Métis* V, p. 53-73.
- Lissarrague F. (1985a), « Paroles d'images : remarques sur le fonctionnement de l'écriture dans l'imagerie attique », dans Christin A.-M. éd., *Écritures II*, Paris, p. 71-93.
- — (1985b), « La libation : essai de mise au point », dans *Recherches et documents du Centre Moore* 48, p. 3-16.

- — (1987), *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris.
- — (1992), « *Graphéin : écrire et dessiner* », Bron C. et Kassapoglou E. éd., *L'image en jeu de l'Antiquité à Paul Klee*, Yens-Sur-Morges, p. 189-203.
- — (1999), *Vases grecs, les Athéniens et leurs images*, Paris.
- — (2006), « Comment peindre les Érinyes ? », *Métis IV*, p. 51-70.
- Lonis R. (1979), *Guerre et religion en Grèce à l'époque classique. Recherches sur les rites, les dieux, l'idéologie de la Victoire*, Paris.
- Marcadé J. (1962), *Eros Kalos : essai sur les représentations érotiques dans l'art grec*, Genève.
- Morard T. (2009), *Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, Mainz.
- Orgogozo J. (1949), « L'Hermès des Achéens », *RHR* 136, p. 10-30 et 139-179.
- Padgett M. (1997), « The workshop of the syleus sequence : a wider circle », dans Oakley J. éd., *Athenian Potters and Painters, The Conference Proceedings*, Oxford, p. 213-230.
- Raingeard P. (1935), *Hermès Psychagogue, essai sur les origines du culte d'Hermès*, Paris.
- Rebillard L. (1991), « Exékias apprend à écrire. Diffusion de l'écriture chez les artisans du Céramique au vi^e s. av. J.-C. », dans Baurain Cl., Bonnet C. et Krings V. éd., *Phoinikeia grammata : lire et écrire en Méditerranée*, Liège-Namur, p. 549-564.
- Rebillard L. (1992), « La coupe d'Archiklès et de Glaukitès : l'écrit dans l'image », *BCH* 116, p. 501-540.
- Ridder de A. (1902), *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque Nationale*, Paris.
- Schwarz G. (1997), « Iris und Ganymed auf attischen Vasenbildern », *JÖAI* 51, p. 1-10.
- Shapiro A. (1987), « Kalos-inscriptions with patronymic », *ZPE* 68, p. 107-118.
- Sichtermann H. (1953), *Ganymed. Mythos und Gestalt in der antiken Kunst*, Berlin.
- Siebert G. (1978), « Signatures d'artistes, d'artisans et de fabricants dans l'Antiquité classique », *Ktéma* 3, p. 111-131.
- Siebert G. (1996), « L'invention du caducée », *Ktéma* 21, p. 343-347.
- Simon E. (1953), *Opfernde Götter*, Berlin.
- Stansbury-O'Donnell M. (2009), « Structural differentiation of pursuit scenes », dans Yatromanolakis D. éd., *An Archaeology of Representations*, Athènes, p. 342-373.
- Thomsen A. (2011), *Die Wirkung der Gotter, Bilder mit Flugelfiguren auf griechischen Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin-Boston.
- Thöne C. (1999), *Ikographische Studien zu Nike im 5. Jahrhundert v. Chr.*, Heidelberg.
- Vanhove D. (1992), *Le Sport dans la Grèce Antique : du jeu à la compétition*, cat. expo. Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.
- Vermeule E. (1981), *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley.

- Vernant J-P. (1985), *La Mort dans les yeux*, Paris.
- Vierendeel K. (1990), *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens*, Munich.
- Wegner M. (1949), *Das Musikleben der Griechen*, Berlin.
- Woodford S. (2003), *Images of Myths in Classical Antiquity*, Cambridge.

Nos partenaires

Le projet *Savoirs* est soutenu par plusieurs institutions qui lui apportent des financements, des expertises techniques et des compétences professionnelles dans les domaines de l'édition, du développement informatique, de la bibliothéconomie et des sciences de la documentation. Ces partenaires contribuent à la réflexion stratégique sur l'évolution du projet et à sa construction. Merci à eux !



CONCEPTION :
[ÉQUIPE SAVOIRS](#),
PÔLE NUMÉRIQUE
RECHERCHE ET
PLATEFORME
GÉOMATIQUE
(EHESS).
DÉVELOPPEMENT
: DAMIEN
RISTERUCCI.
DESIGN : [WAHID
MENDIL](#).

