



HAL
open science

Éros cosmète et ses noms : ordres et parures, beautés et chants en Grèce ancienne

Eleonora Colangelo

► **To cite this version:**

Eleonora Colangelo. Éros cosmète et ses noms : ordres et parures, beautés et chants en Grèce ancienne. Histoire. Université Paris Cité; Università degli studi (Pise, Italie), 2020. Français. NNT : 2020UNIP7170 . tel-03278642

HAL Id: tel-03278642

<https://theses.hal.science/tel-03278642>

Submitted on 5 Jul 2021

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.



UNIVERSITÀ DI PISA

Université de Paris
en cotutelle avec l'Université de Pise

École doctorale 624

Centre ANHIMA (Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques) UMR 8210

Éros cosmète et ses noms
Ordres et parures, beautés et chants
en Grèce ancienne

par Eleonora Colangelo

Thèse de doctorat d'Histoire et civilisations / Scienze dell'Antichità e
archeologia

Dirigée par Florence Gherchanoc
et Andrea Taddei

Présentée et soutenue publiquement le 26 septembre 2020

devant un jury composé de :

Nicola Cusumano, Professeur, Université de Palerme, rapporteur
Charles Delattre, Professeur, Université de Lille, rapporteur
Florence Gherchanoc, Professeur, Université de Paris (Paris Diderot), directrice de thèse
Gabriella Pironti, Directrice d'études, EPHE, PSL, président du jury
Andrea Taddei, Maître de conférences, Université de Pise, co-directeur de thèse



Except where otherwise noted, this work is licensed under
<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/fr/>

Titre : *Éros cosmète et ses noms. Ordres et parures, beautés et chants en Grèce ancienne.*

Résumé : La présente thèse vise à étudier les configurations d'Éros dans les domaines des sensorialités, de l'ordre et des ornements, de la mise en beauté et de l'agencement performatif, que les définitions conventionnelles de « dieu de l'amour », de « génie du destin » et de « puissance cosmique » ont contribué à éclipser. Prenant le *kosmos* comme le fil conducteur de notre étude dans ses différentes déclinaisons ornementales, esthétiques et musicales, nous avons analysé les compétences cosmétiques qui, inscrites principalement dans les récits des poètes, se déploient dans les espaces d'action d'Éros. La nature des liens qui unissent ce dieu à l'ordre et aux ornements, ainsi qu'à la beauté et à ses perceptions a été éclairée à l'aide de l'onomastique divine et par le biais d'un échantillon sélectionné d'attributs onomastiques. Plaçant notre réflexion dans le débat autour de l'Éros cosmique, le Chapitre I montre que la stimulation sensorielle et cognitive exprimée par les deux attributs d'Éros (*kallistos* et *lusimelês*) et par le verbe *homarteô*, dans la *Théogonie* d'Hésiode, énonce les toutes premières fonctions esthétiques et cosmétiques du dieu. Dans le Chapitre II, les liens entre le *kosmos* et Éros dans les sources des époques ultérieures (des *Hymnes homériques* à Nonnos) sont soumis à l'analyse afin de cerner les actions, les modes et les réactions du dieu dans les domaines des parures et des ajustements, par rapport à la *kosmêsis* et à la lumière des données non seulement textuelles, mais aussi iconographiques : Éros émerge donc comme un dieu ajusteur et conducteur, metteur en scène et prophète du *kosmos*. Les Chapitres III et IV portent respectivement sur l'étude des deux épithètes hésiodiques énonçant, dès le début, les propriétés cosmétiques d'Éros : le Chapitre III observe les mutations et les survivances de *kallistos* dans les domaines de la beauté, des stimulations sensorielles et des pouvoirs, après Hésiode et à travers la théorie de la « distribution onomastique » ; le Chapitre IV est consacré, quant à lui, à l'épithète *lusimelês*, étudiée dans ses emplois archaïques et à la lumière des usages métaphoriques déterminés par la polysémie de *luô* et de *melos*, ainsi que par la complémentarité entre le déliement du corps et la désarticulation du chant. Soumises à l'action d'Éros, puissance engendrée du chant *kata kosmon* d'Hermès et rattachée aux espaces des Muses, la physiologie et la performance s'avèrent ainsi deux domaines d'action complémentaires.

Mots-clés : Έρος, *kosmos*, cosmétique, ordre, onomastique divine

Title : *Eros kosmetes and his names. Orders and ornaments, beauties and songs in ancient Greece*

Abstract : The aim of this study is to analyse some configurations of Eros in the spheres of sensoriality, order and ornaments, beauty and performative arrangements, which the conventional definitions of "god of love", "genius of destiny" and "cosmic god" have helped to eclipse. By taking *kosmos* as the common thread in its various ornamental, aesthetic and musical meanings, cosmetic skills of Eros in literature have been examined. The links binding the god to the order and to any form of ornament, as well as to the beauty and its perceptions are highlighted via divine epithets and through a selected sample of onomastic attributes. Starting from the historiographical debate around the « cosmic Eros », Chapter I shows that the two epithets of Eros (*kallistos* and *lusimelês*) and the verb *homarteô* in Hesiod's *Theogony* state the very first aesthetic and cosmetic functions of the god. In Chapter II, relationships between *kosmos* and Eros in later sources (from the *Homeric Hymns* to Nonnos) are investigated in order to identify the actions, modes and reactions of the god in the fields of adornments and in relation to *kosmêsis* processes, in the light of both textual and iconographical data. Chapters III and IV focus on the two Hesiodic epithets stating Eros' cosmetic properties: Chapter III observes the mutations and survivals of *kallistos* in the fields of beauty, sensory stimulation and sovereign powers through the "onomastic distribution" theory; Chapter IV analyses the epithet *lusimelês* in its archaic instances and metaphorical uses, due to the polysemy of *luô* and *melos*, and to a well-known complementarity between body and song disarticulation: subjected to Eros actions, physiology and performance thus prove to be two complementary fields in the ancient Greek thought.

Keywords : Eros, kosmos, cosmetics, order, divine onomastics

*À mes parents,
à Andrea*

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de thèse, Florence Gherchanoc, pour avoir consacré autant de son temps à me guider dans mes réflexions et à réorienter mes analyses : aucune des pages qui suivent n'aurait son aspect actuel sans son apport, son expertise et sa précision. Mes premiers remerciements vont également à mon co-directeur de Pise, Andrea Taddei dont, depuis sept ans, la générosité n'a eu d'égale que le support intellectuel : la richesse de nos échanges, à Paris comme à Pise, depuis mes années de master, ont permis à cette thèse de se préciser et s'enrichir. En outre, sans lui et sans mon ancien directeur italien, Riccardo Di Donato, je n'aurais pas eu l'occasion de travailler sur certains dossiers inédits de J.-P. Vernant relatifs aux « dieux à métiers » et, donc, de découvrir mon sujet. C'est un honneur pour moi d'avoir travaillé sous leur direction.

L'École des Hautes Études en Sciences Sociales et l'IMEC de Caen lors de mon expérience Erasmus en 2015, puis l'Université de Paris (Paris Diderot) et son École doctorale, le Centre ANHIMA et son ancienne directrice, Violaine Sebillotte, ainsi que la bibliothèque Gernet-Glotz, m'ont donné l'occasion de grandir scientifiquement et de rencontrer des chercheurs exceptionnels qui ont fait progresser ma pensée : tout d'abord, les membres de mon Comité de Suivi de thèse – Charles Delattre et Gabriella Pironti –, puis Cléo Carastro, François de Polignac, Violaine Sebillotte, Claude Calame, Sonia Darthou et Nikolína Kéi. Je leur en suis reconnaissante. La Maison française d'Oxford, la Faculty of Classics de Liverpool, l'École française d'Athènes et la Fondation Hardt, où j'ai pu séjourner grâce à des bourses de recherche, m'ont fourni des conditions de travail idéales, contribuant à bâtir mes chapitres. Le soutien du Musée archéologique national de Florence et de sa Direction, où mes recherches ont été menées durant cette année, ne peut être oublié. J'ai également eu la chance d'avoir des retours précieux lors de mes présentations à différents colloques et séminaires, où mes intérêts de recherche ont pu se développer au-delà du pays d'Éros : tous mes remerciements s'adressent à Angela Bellia et Sheramy Bundrick, ainsi qu'à l'Archaeomusicology Interest Group, avec lesquels j'ai découvert les instruments de musique comme objets votifs ; à Jessica Hughes et à Emma-Jayne Graham, qui m'ont accueillie dans leur projet sur les dispositifs votifs dans l'Antiquité ; à Luigi-Alberto Sanchi, Franck Colotte

et Odile Mortier-Waldschmidt, coordinateurs d'un projet éditorial ambitieux auquel j'ai pu prendre part. Un grand merci également aux organisateurs et participants du Séminaire international Paris-Pise et de l'atelier doctoral Stanford-Paris, ainsi qu'aux collègues du Séminaire doctoral d'ANHIMA. Je ne saurai oublier Hélène Castelli, avec laquelle j'ai partagé l'organisation de la journée doctorale d'ANHIMA en 2018. Merci, enfin, à mes collègues du LAMA (Laboratorio di antropologia del mondo antico) de l'Université de Pise pour avoir accompagné mes années de recherche et, en particulier, à Bartek Bednarek, ami et confrère au talent rare.

Enfin, mes pensées et ma gratitude infinie vont à mes proches et à mon copain d'une vie, Andrea, pour lesquels jamais « un tel Éros m'a pris » : sans eux, ce travail n'aurait sans doute pas commencé.

Introduction

« Concernant le statut du vieil Éros et sa fonction dans la genèse du monde, Hésiode développe une perspective inverse : l'origine, *arché*, n'est pas plénitude accomplie, mais excès chaotique. [...] Éros déclenche un processus cosmogonique qui aboutit à faire apparaître des êtres bien individualisés, aux contours de plus en plus précis, dont la place, les domaines d'action, les formes de pouvoir sont clairement délimités conformément à un ordre général. [...] Comme le dit Platon, Éros est fils de *Pénia*, Pauvreté. Ce qui est complet et parfait n'a que faire d'Éros. Le divin ne connaît pas l'amour ».

J.-P. Vernant, « Un, deux, trois : Éros », dans *Id., L'individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, p. 296.

À la suite de J. Rudhardt, J.-P. Vernant s'intéresse, en 1989, à Éros, dieu difficile à appréhender en raison, avant tout, de son théonyme¹. Son sens ne correspond pas à l'amour tel que nous l'entendons : Éros représente pour le savant un « amour » double et étranger aux dieux, l'agent du processus cosmogonique et une puissance cosmique qui, sous l'angle de la reproduction, prépare le terrain à la création de l'ordre de Zeus. En ce sens, l'équilibre du cosmos, « où chaque élément occupe la place que lui a assignée le père des dieux et des hommes », dépendrait d'Éros, notamment de la médiation opérée par Zeus entre lui et Éris².

Ce n'est pas sous cet angle qu'Éros est abordé dans cette thèse. Il nous a semblé plus pertinent et novateur de choisir la catégorie du *kosmos*, pris dans ses acceptions indigènes d'« ordre, parure et ornement » comme fil conducteur d'une recherche sur une puissance divine ordonnatrice, moins « cosmogonique » que « cosmète ». En effet, dans le courant historiographique actuel, cette configuration d'Éros est presque toujours négligée, sous-estimée ou abordée de manière approximative. Si le vrai *kosmos* d'Éros, fait d'ornements et de mélodies, de beautés et de perceptions, est un pays encore mal connu, la démarche adoptée dans cette étude permettra d'en éclairer les traits saillants : c'est dans cette perspective que s'inscrit ce travail, conduit autrement et parallèlement aux études faisant du dieu une puissance cosmique et cosmogonique. On ne saurait oublier, enfin, l'association fréquente entre Éros et la *mixis*, autrement dit entre Éros et les compétences d'Aphrodite en

¹ RUDHARDT 1986 ; VERNANT 1989a. Pour le théonyme et le nom d'Éros entre majuscule et minuscule, voir, dans l'Annexe 1, p. 338-341.

² La citation est de PIRENNE-DELFORGE 1994, p. 464.

matière de désir et d'acte sexuel³. D'autres facettes de ce dieu seront toutefois analysées, indissociables du *kosmeîn*, «arranger, parer, honorer, disposer»⁴ et pour autant complémentaires du *migênai*. Aussi la compréhension globale du dieu est-elle susceptible de s'enrichir. En effet, les textes anciens nous conduisent à réinterpréter les rapports d'Éros avec les notions modernes d'«érotique», de «séduction» et de «beauté» tout en les remettant en perspective par le biais d'autres catégories ayant trait à la *kosmiotês* et à l'*eukosmia*, à la «conformité à l'ordre» et au «bon ordre» social⁵. Si les règles de la *kosmêtikê* ancienne – ce «manuel de savoir-vivre»⁶ – ne nous sont pas parvenues, les auteurs comme les peintres, de l'époque archaïque jusqu'à l'époque impériale, ont veillé à en pointer les éléments distinctifs, tels Éros et sa tutelle. Comment peut-on donc suivre les évolutions de l'Éros cosmète à la lumière de sa réception historiographique ?

1. Éros : état de l'art

Dieu pauvre en épiclèses mais riche en monographies, Éros est tout le contraire de Zeus⁷. Pour ses origines diverses, par son nom à l'étymologie obscure et ses ambiguïtés, Éros reste un dieu par certains aspects énigmatique pour les historiens de la religion grecque ancienne. Les tendances à le reléguer aux domaines des passions, de la sexualité et du jeu témoignent de l'opacité persistante de sa figure. On l'a qualifié de «cratofania» et de «genio del destino»⁸, ses configurations et représentations ne cessant d'interroger. Indifféremment traduit par «Amour», tantôt en majuscule tantôt en minuscule, Éros est systématiquement associé aux domaines de l'appétit charnel, du jeu séducteur et de la malice infantile⁹. Sa (re)découverte par les historiens modernes a été expliquée à la lumière d'une «libération de la sexualité» à l'époque post-victorienne et traduite, en termes scientifiques, en une

³ PIRONTI 2007, p. 11.

⁴ On donne, pour l'instant, une traduction simple du verbe : cf. LSJ *s.v.* *κοσμέω*.

⁵ CARTLEDGE *et al.* 1998, iii-iv traduisent *εὐκοσμία*, en référence à Platon, *Protagoras* 325d, comme «'good conduct' in the sense of behaviour that is right and pious as well as orderly». Ils croient à la mise en forme, au cours du V^e siècle a. C., du «dogma of the *kosmos*» en tant qu'«unitary, divine, harmonious and mathematically order».

⁶ Ainsi BODIOU – MEHL 2011, p. 77.

⁷ Pour Zeus, les études modernes se limitent à la compilation d'articles de SCHWABL 1978 et aux monographies de COOK 2015 [1914-1940], LLOYD-JONES 1971, KERÉNYI 1976, ZOLONITKOVA 2013. Sur la richesse épiclétique de Zeus, voir LEBRETON 2013.

⁸ PELLEGRINI 2009, p. 9-14.

⁹ Les représentations du jeu sur les vases symbolisent l'aveuglement de l'amour, dont Éros est tenu pour responsable : voir DASEN 2016.

sociologie des relations amoureuses¹⁰. Par ailleurs, si les divinités grecques ont longtemps été vues comme un réseau symbolique incarnant des archétypes de la masculinité et de la féminité¹¹, Éros, en tant que figure médiane entre les deux sexes et parfois androgyne, a pu se soustraire à de telles analogies. D'autres aspects, comme son apparence puérile ou ses pouvoirs destructeurs, ont toutefois fait l'objet de fausses analogies¹². L'étiquette fréquente de « dieu mineur » met en exergue, quant à elle, un aspect central d'Éros qu'il convient de rappeler, à savoir sa rareté dans les grands sanctuaires. Parallèlement à ce constat, il faut néanmoins insister sur un élément permettant de sortir des dénominations de « dieux mineurs et majeurs », à savoir la dimension relationnelle des panthéons grecs : comme on le démontrera à travers le cas des Muses, en effet, Éros existe dans le réseau relationnel qui l'unit aux autres divinités ; en même temps, il agit dans son *kosmos* en synergie avec d'autres figures divines comme en toute autonomie¹³.

« Puissance cosmique et/ou cosmogonique » et « dieu mineur », comment Éros a-t-il été appréhendé ? Il convient tout d'abord de préciser que les approches adoptées pour étudier ce dieu ont été, jusqu'à présent, principalement littéraires et centrées sur ses configurations poétiques, au regard des particularités des genres littéraires et de leur pragmatique : l'ouvrage capital de C. Calame constitue, à certains égards, l'aboutissement de ce courant d'études¹⁴. Les contributions modernes ont ainsi privilégié les dimensions artistiques et littéraires, éthiques et pédagogiques¹⁵, ou bien encore politiques et civiques

¹⁰ Ainsi CALAME 2006a, ix. Pour les liens entre ἔρως et le genre, voir le recueil récent de CACIAGLI 2017a et les contributions capitales de DOVER 1985, p. 178-192 ; BUFFIÈRE 1980, p. 246 ; BURNETT 1983, p. 225-228 ; CANTARELLA 1988, p. 113-116 ; WINKLER 1990, p. 162-187 ; WILLIAMSON 1995, p. 90-132 ; GREENE 2002 ; HUBBARD 2003, p. 16 et BOEHRINGER 2007, p. 43-66.

¹¹ La figure la plus proche d'Éros, Aphrodite, est « wife, mother, mistress, errant female relative » dans FRIEDRICH 1978, p. 102.

¹² On a insisté, par exemple, sur sa physiognomonie, à partir d'Éros μάργος chez Alcman, fragment 58-59 Page : voir HAFNER 1951 et FARNELL 1981, p. 316. Voir aussi CASTELLI 2005 sur Éros au nez camus (*Anthologie grecque* V 178), en particulier p. 366 : « Eros è πᾶς [...] e la forma del naso contribuisce alla caratterizzazione infantile del dio ».

¹³ Voir DUMÉZIL 1966, p. 179-180 et VERNANT 2007, p. 567 et 1966, p. 55-78 [1974, p. 103-20], selon lequel les puissances divines « sont groupées, associées, opposées, distinguées ». PIRENNE-DELFORGE – PIRONTI 2016, p. 14 ont plus récemment parlé, en référence au polythéisme grec, de « réseau potentiellement polycentrique ».

¹⁴ CALAME 2010. Avant lui, LESKY 1976 et CARSON 1981 suivent une approche éminemment littéraire.

¹⁵ Pour ne citer que les ouvrages les plus connus, BOARDMAN – LA ROCCA 1975, PELLEGRINI 2009, LISSARRAGUE 2011 et CASSIMATIS 2014 en ce qui concerne le domaine artistique, avec des antécédents chez BIEBER 1949, LASSERRE 1946, FLACELIÈRE 1960 et FASCE 1977. Pour un aperçu complet, voir le répertoire toujours utile de BLANC – GURY 1986 et HERMARY *et al.* 1986.

d'Éros¹⁶. Reprenant le titre en allemand d'A. Lesky, *Vom Eros der Hellenen*, et selon une piste suivie par P. W. Ludwig, c'est B. E. Borg qui entend le dieu comme un synonyme d'eunomie et développe l'axe Éros-Polis-le/la politique¹⁷. En revanche, on s'est rarement arrêté sur l'identité onomastique du dieu, sur ses épithètes et attributs¹⁸ et encore moins sur ses interventions dans le domaine de la parure et de l'ornement, des chants et des mélodies, des beautés et des perceptions : en un mot, du *kosmos*. De même, nous ne relevons pas l'existence d'études portant sur la manière dont les épithètes elles-mêmes éclairent et définissent ces rôles cosmétiques situés « aux origines des sens ».

Les études littéraires remontent à F. Lasserre, le premier à avoir consacré une étude d'ampleur au dieu dans le but d'en expliquer la polymorphie à travers le thème de la toute-puissance¹⁹. La plupart des contributions successives reconnaissent leur dette envers Lasserre qui a, de fait, ouvert la voie à une conception nouvelle d'Éros, créature des poètes et des peintres : d'Hésiode à Empédocle, l'« Éros des Grecs » a, dès lors, été appréhendé comme le principe naturel de la génération marquant le début d'une histoire biologique du cosmos, dont Aphrodite matérialiserait l'aspect sensuel et hédonique²⁰. Les différents visages de l'Éros des garçons et des enfants ont également été explorés, d'Archiloque à Pindare, de Théognis à Théocrite, avec un regard particulier pour « l'amour [homosexuel qui] semble colorer, en définitive, le génie grec de sa couleur particulière »²¹. *Muthoplokos* ou « tresseur de trames », enfin, Éros est étudié au prisme de ses liens avec l'écriture et l'érudition par A. Carson et I. Nilsson, selon une piste annoncée par Lasserre²². Par l'étude d'une épithète

¹⁶ Voir DOVER 1964 ; BUFFIÈRE 1980 ; LUDWIG 2002 ; SCANLON 2002 et, assez récemment, WASDIN 2018. Pour des études centrées sur l'éros comme émotion et/ou synonyme d'érotisme et de sexualité, voir MARCADÉ 1962 ; ZEITLIN 1990 ; SHAPIRO 1992 ; THORNTON 1997 ; SANDERS *et al.* 2013 et CACIAGLI 2017b.

¹⁷ BORG 2001 et LUDWIG 2002.

¹⁸ Dans la base de données des épiclèses divines de l'Université de Renne 2, celles d'Éros consistent en seulement deux cas : Ἐλευθέριος (chez Erxias, *FGrH* 1 *apud* Athénée, *Deipnosophistes* XIII 561f) et Φιλήσιος (dans le *Périple du Pont* I 1-2). Pour l'autre sens d'épiclèse (< ἐπίκλησις, *evocatio* chez CALAME 1995), en tant qu'« invocation which establishes contact between the speaking person(s) and the divine addressee », voir FURLEY – BREMER 2001, p. 50. Pour l'épiclèse dans les hymnes, voir la mise au point de VAMVOURI RUFFY 2004b, p. 27-30.

¹⁹ LASSERRE 1946. Le dieu émerge comme une entité à peu près dénuée d'existence religieuse proprement dite, mais dont les poètes, d'Homère à Méléagre, ont dessiné, reformulé et amendé les portraits. Le même propos caractérise l'essai en latin, publié quelques années plus tard, de M. Castiglioni, *Ερως ανίκανε μάχαν*, sur le célèbre hymne à Éros de Sophocle : CASTIGLIONI 1954.

²⁰ LESKY 1976.

²¹ BUFFIÈRE 1980 et REIX 1983, p. 116.

²² CARSON 1981 et NILSSON 2009. L'épithète *μυθοπλόκος* est donnée à Éros par Sappho, fragment 188 Voigt.

particulière, *glukupikros*, Carson tente ainsi de dévoiler les *erotic ruses* dans les pratiques savantes, considérant Éros comme une véritable expression de la littérature : comme F. Létoublon et N. Boulic le démontrent, en effet, l'évocation du dieu dans les romans est l'occasion, pour les auteurs tardifs, de montrer leur connaissance fine de la poésie lyrique²³.

Parallèlement au courant littéraire, les études sur Éros ont souvent été des contributions à l'anthropologie du désir, les métamorphoses du dieu étant symptomatiques de l'évolution de l'amour en Grèce ancienne parmi les hommes et les dieux²⁴. Éros représente ainsi le mythe de la sexualité ancienne²⁵, de même qu'il se lie aux genres masculin et féminin, à leurs définitions biologiques et sociales, notamment à l'époque archaïque²⁶. En outre, sa beauté détermine et règle les physiologies du désir²⁷. Les associations entre Éros et les concours athlétiques, dépendant de l'attrait physique de l'athlète, s'inscrivent dans ce même courant : la nudité sportive est étroitement liée à la fondation et à la popularité du gymnase et, par ailleurs, l'instruction donnée à l'*erômenos* par son *erastes* représente « la fonction sociale la plus importante de l'éros dans l'athlétisme grec »²⁸. Éros, certes, mais aussi son contraire Antéros ont ainsi fait l'objet de l'analyse avec et en fonction de leurs fonctions ordonnatrices²⁹.

Les travaux les plus récents ont marqué un changement d'attitude vis-à-vis d'Éros. Inspirés d'Hésiode et des textes orphiques, transmettant l'image d'un Éros démiurge et métaphysique, certains chercheurs ont reconnu à ce dieu un rôle de médiateur, de puissance régulatrice liée à l'ordre, présent dans les pratiques initiatiques, dans la magie et les spéculations philosophiques³⁰. On a ainsi cherché à jeter des ponts entre Hésiode et les auteurs plus tardifs, entre l'Éros des origines et l'Éros des jeux, en passant par les portraits contraignants de la tragédie³¹. De ce point de vue également, les approches littéraires de la

²³ LÉTOUBLON – BOULIC 2012.

²⁴ MAZEL 1989 et MISDRACHI-CAPON 1989.

²⁵ THORNTON 1997.

²⁶ CACIAGLI 2017a.

²⁷ MARCADÉ 1962.

²⁸ SCANLON 2002, p. 217 et LEAR 2014.

²⁹ SCANLON 2002, p. 257-258.

³⁰ Pour la magie, voir ZOGRAFOU 2010b, 2011 et 2013 ; SUÁREZ DE LA TORRE 2012-2013 et *Id.* 2017 ; FARAONE 2006. Pour le rôle d'Éros en philosophie, voir, entre autres, TULLI – ERLER 2016 et BRISSON – RENAUT 2017 (chez Platon).

³¹ Pour l'Éros des jeux, voir DASEN 2016 et DASEN 2020 (à paraître). Pour Éros dans la production tardive, voir NICOLOSI 2017 (chez Méléagre) ; PAPANIMITROPOULOS 2016 (chez Xénophon d'Éphèse) ;

figure d'Éros demeurent prépondérantes, comme en témoigne la dernière contribution de U. Bittrich sur la place d'Aphrodite et d'Éros en tragédie³².

La tension entre « dieu » et « personnification » et la concurrence avec la représentation des autres « génies ailés » sont d'autres aspects saillants qui traversent la définition d'Éros dans de nombreuses contributions. Après A. Greifenhagen, qui adopte une perspective conceptuelle à ce sujet³³, B. Breitenberger définit Éros comme « a personified companion » d'Aphrodite, voire « her most prominent and individualized companion »³⁴. Affirmant qu'Éros n'est pas un « cult god », mais « a myth created by the poets », Breitenberger remonte donc à la thèse de Lasserre pour suivre l'évolution de la mythologie érotique en Grèce ancienne : en d'autres termes, la chercheuse finit par réaffirmer la dichotomie apparente entre « personnification » et « divinité »³⁵. Un dernier courant d'études, corollaire du précédent et ouvrant un horizon heureux mais très mal documenté, porte sur les cultes et les espaces rituels d'Éros. Depuis S. Fasce, la distribution géographique des cultes à Éros et leurs acceptions rituelles demeurent vagues³⁶. En même temps, les théories naturalistes (Éros protecteur de la végétation), allégoriques (Éros dieu de l'amour comme force d'Aphrodite) et ethnologiques (Éros comme dieu *trickster*) ne sont plus valables. La synthèse récente de E. Pellegrini dans le cadre de son recueil iconographique n'apporte aucun élément de nouveauté par rapport au dossier de O. Broneer pour Athènes³⁷. En revanche, la collecte de matériel archéologique et épigraphique à Athènes, Délos et

MORRISON 2016 (chez Moschos) ; SKEMPIS 2016 et MARTINEZ-VILLAROYA 2016 (dans les hymnes orphiques) ; D'IPPOLITO 2013 (chez Nonnos). Pour l'Éros tragique, voir, plus récemment, WRIGHT 2017.

³² BITTRICH 2005, avec de premières réflexions chez CERBO 1993 et MÜLLER 1981. Dans la contribution de Bittrich, le portrait du dieu reste traditionnel et débiteur de formules préconçues, reposant sur une théorie évolutive (datée) des puissances divines : si Éros est chez Hésiode une divinité primordiale indépendante d'Aphrodite, pour Parménide, Empédocle et les Orphiques, il est un principe cosmogonique ; il devient, chez Sappho et dans la poésie mélique, le parèdre d'Aphrodite. L'évolutionnisme d'une telle reconstruction est évident, comme le remarquent PIRENNE-DELFORGE – PIRONTI 2007 : de divinité cosmogonique, Éros devient la personnification des effets de l'amour sur les individus.

³³ GREIFENHAGEN 1957.

³⁴ BREITENBERGER 2007, p. 3.

³⁵ *Ibid.*, notamment p. 68-69.

³⁶ FASCE 1977.

³⁷ PELLEGRINI 2009, p. 15-71 et BRONEER 1933.

Thespies³⁸, et la mise au point générale de V. Pirenne-Delforge restent des contributions à cet égard précieuses³⁹.

Or, c'est précisément dans ce cadre historiographique que le lien entre Éros et le « cosmos » émerge avec les définitions de dieu « cosmique » et « cosmogonique », la lecture d'Hésiode ayant sans doute occupé une place fondamentale dans l'affirmation de cette assimilation⁴⁰.

2. Éros et le *kosmos* : état de l'art

Selon la lecture traditionnelle, Hésiode confère à Éros les rôles de parèdre d'Aphrodite et de semence générative du cosmos, apparu sans processus de conception biologique, médiateur fécond entre dualité et pluralité et responsable de la différenciation des sexes⁴¹. Dans cette perspective, J. Rudhardt a fait un pas considérable en relisant le rôle d'Éros (et d'Aphrodite) dans les cosmogonies grecques à partir d'une contradiction apparente des traditions grecques : dans la *Théogonie* d'Hésiode, Éros est l'une des entités primordiales avec Chaos et Gaïa, mais dans une autre tradition, représentée par Homère, il est fils d'Aphrodite, fille de Zeus⁴². Spécialiste de la religion grecque, Rudhardt choisit donc la voie d'une interprétation globale des deux traditions dont il montre la complémentarité : « l'une se situe dans le temps – ou mieux dans l'intemporalité – cosmogonique, alors que l'autre se situe dans notre monde temporel »⁴³. Dans ce cadre, Hésiode mettrait en scène l'émergence des puissances primordiales dans un processus de définition des compétences divines, Éros étant le principe censé distinguer les sexes, affiner les modèles de souveraineté et différencier les composantes de la réalité. Ainsi, Rudhardt apporte une « contribution originale à une histoire de la sensibilité et du sentiment amoureux en Grèce », où le mot sensibilité constitue, à notre avis, l'élément de nouveauté qu'Éros apporte dans la

³⁸ VASSILIKI 2008 pour Athènes ; STAMBOLIDIS 1992 pour les sceaux d'Éros à Délos ; MANIERI 2009, p. 311-432, KNOEPFLER 1997 et GEORGIADOU 2010-2011 pour Thespies.

³⁹ PIRENNE-DELFORGE 1998.

⁴⁰ Ainsi, l'« Éros cosmique » donne le titre à un riche recueil d'articles publié en 1998, « Figures d'Éros », paru pour la revue *Uranie*, n°8, en 1998.

⁴¹ CALAME 2010, p. 133-135.

⁴² RUDHARDT 1986.

⁴³ Dans le compte-rendu de PIRENNE-DELFORGE 1988.

construction des rangs divins : comme nous le verrons au fil de notre analyse, en effet, le « cosmos » d'Éros se fonde, entre autres, sur les sens et les perceptions⁴⁴.

Le livre de C. Calame, *Éros dans la Grèce antique*, présente une démarche partiellement analogue à notre étude et traite souvent des mêmes sources⁴⁵. Toutefois, le propos de cet ouvrage est complètement différent du nôtre et, pour certains aspects, complémentaire, comme le montre son analyse d'Éros en tant qu'« [...] organisateur du cosmos, dessinateur d'espaces métaphoriques, constructeur de relations sociales, dans cette mesure éducateur, incarnation de la puissance de l'amour »⁴⁶. En effet, si la première de ces formules rattache Éros au champ d'action qui nous intéresse, l'association mise en avant repose néanmoins sur l'interprétation de *kosmos* comme « monde » voire « univers » : acception que nous n'envisageons pas d'examiner systématiquement dans cette thèse⁴⁷. L'article de G. Most, paru dans le recueil sur l'émotion érotique en Grèce ancienne, suit le même schéma interprétatif : entre les deux entités primordiales, Chaos et Gaia, Éros est défini, en termes aristotéliens, comme la cause efficiente intervenant sur celles matérielles pour dynamiser le portrait cosmogonique en direction de la procréation de la dynastie divine, puis de la reproduction sexuelle des humains⁴⁸. Pour Most, donc, l'association entre Éros et le *kosmos* repose, encore une fois, sur la polarisation sémantique du mot grec, interprété comme « monde » et « univers en formation »⁴⁹.

L'étude d'Éros en relation au cosmos se poursuit plus récemment, bien que l'association du dieu au *kosmos* ne soit faite que de manière indirecte ou différente de la nôtre⁵⁰. Dans le prélude à sa récente analyse iconographique, c'est E. Pellegrini qui établit un lien plus direct entre Éros et le *kosmos* sur la base d'un fragment d'Anacréon, dans lequel le dieu (au pluriel) « offre le *kosmos* à la cité »⁵¹. Par-là, l'autrice argumente le passage d'un Éros puissance cosmogonique à l'Éros encadré dans les institutions civiques de la *polis*, « délimité

⁴⁴ JACOB 1990, p. 435.

⁴⁵ CALAME 2010.

⁴⁶ CALAME 1996a, p. 229-231. La fonction ordonnatrice d'Éros chez les Orphiques est déjà affirmée chez CALAME 1991.

⁴⁷ On signale, en outre, qu'Éros est à nouveau expliqué comme un synonyme d'amour, de désir voire de sexualité. Comme le souligne CANTARELLA 1999 dans son compte-rendu du livre, à la p. 1203 : « On discutera encore beaucoup sur le sexe des Grecs ».

⁴⁸ MOST 2013.

⁴⁹ Voir HORKY 2019b.

⁵⁰ PIRENNE-DELFORGE 2018 et STRAUSS CLAY 2015, p. 112 notamment.

⁵¹ Anacréon, fragment 145 Page. Voir PELLEGRINI 2009, p. 19.

par les valeurs urbaines de la justice, de l'équilibre et de la tempérance»⁵². Voilà que l'interprétation de Pellegrini s'inscrit très clairement, quoiqu'elle ne le mentionne pas de manière explicite, dans la lignée des travaux anglo-saxons sur l'« ordre » ancien : le *kosmos* ici mentionné est en effet entendu au sens de « bon ordre », complémentaire de *nomos*, fonctionnant comme une sorte de schéma constitutionnel du corps civique⁵³. De cette manière, la réception lacunaire de *kosmos* ainsi que le type de lien, partiel et parfois anachronique, entre cette notion et Éros émergent et finissent par déterminer l'argumentation globale de l'auteur.

Or, ce bref aperçu nous permet de proposer quelques premières conclusions sur la réception du lien entre Éros et le « cosmos » dans l'historiographie moderne. En premier lieu, nous constatons que le rôle de puissance cosmogonique est accordé à Éros dans presque toutes les contributions après Rudhardt : dans la plupart des cas, Éros est un dieu né sans génération et sans descendance, modulant les relations entre Chaos – synonyme d'amorphie – et Gaïa – symbole de vitalité. De ce point de vue, les analyses iconographiques ne font pas exception : Éros est une divinité cosmogonique même dans les études d'E. Pellegrini et H. Cassimatis⁵⁴. Deuxièmement, une conséquence importante se dégage de telles lectures et affecte la définition des liens entre sexualité et cosmos : les compétences cosmiques d'Éros sont expliquées en termes sexuels (« sexualisation of the cosmos ») et la sexualité est entendue à la lumière des fonctions cosmiques d'Éros (« cosmification of the sexuality »), le raisonnement tombant ainsi dans la circularité⁵⁵. En troisième lieu, la réception partielle du « cosmos » complique ce cadre, le mot étant normalement évoqué au sens spéculatif et en lien avec la naissance des rangs humains et divins. Au contraire, comme le montre l'ouvrage de M. Jackson, les sens principaux d'ornement et de parure sont rarement associés au dieu et, là où ils sont convoqués, l'analyse de la figure divine devient accessoire⁵⁶.

⁵² PELLEGRINI 2009, p. 20.

⁵³ Notamment CARTELDGE *et al.* 1998. Voir, tout récemment, HORNY 2019a.

⁵⁴ CASSIMATIS 2014.

⁵⁵ Ainsi, dans SUSSMAN 1978.

⁵⁶ JACKSON 2006. Les parures ayant Éros pour sujet figuré y sont rarement répertoriées et examinées à la lumière d'une connivence plus étroite et intériorisée entre l'ornement lui-même et le dieu. Bien au contraire, le dieu est vu tout simplement comme un motif décoratif différemment travaillé, entre ruptures et continuités techniques, par les orfèvres de l'époque hellénistique. Voir LISSARRAGUE 2011 pour une analyse d'Éros comme un *joker* de beauté sur les vases et les artefacts d'époque classique.

À la différence des études susmentionnées, nous proposons d'étudier l'ensemble des représentations mettant en lumière une facette inédite et non encore traitée d'Éros : celle qui réunit toutes les formes de *kosmos*, des ornements aux parures, de l'agencement rituel à la mise en ordre, des beautés aux traces du chant. Un dernier aspect, étroitement lié au présent dossier et faisant défaut, est également abordé, à savoir l'étude systématique des épithètes dans la construction de cette identité divine. Ainsi, les épithètes constitueront-elles l'entrée privilégiée pour cerner l'Éros cosmète ainsi que ses interventions dans les domaines non seulement du *kosmos*, mais aussi de l'*aisthêsis*. Sans revenir sur l'épineuse question de sa traduction, le terme *aisthêsis* est entendu, dans le cadre de cette thèse, en deux sens différents et complémentaires : a) selon les acceptions primaires recouvertes dans l'Antiquité, comme « perception » ou « faculté de percevoir par les sens ou par l'intelligence », « sensation » ; et b) selon les sens attribués par les Modernes, comme l'ensemble des savoirs, des attitudes et des gestes relatifs à la beauté et à son appréhension, à sa construction ainsi qu'à sa mise en ordre, concernant les règles du beau/de la beauté dans la nature ou dans la technique⁵⁷. En effet, Éros est impliqué dans l'une et l'autre forme d'*aisthêsis*, dans la mesure où il participe des langages corporels en présidant aux désarticulations et aux recompositions du corps en tant que *lusimelês*, en même temps qu'il engendre et règle comme dieu *kallistos* la manifestation du beau dans toutes ses formes, liées au politique, au charisme et à l'excellence sensorielle⁵⁸. Ainsi, il est évident que les compétences d'Éros dans le domaine des parures et des beautés n'ont pas encore reçu, à ce jour, la juste attention qui leur est due et nécessitent une analyse plus approfondie. Les liens entre le dieu et le talent des Anciens, d'où sa présence dans l'univers des mélodies, constituent un sujet inédit. De même, les rapports d'Éros avec la sphère des perceptions sont donnés pour acquis, mais jamais ils n'ont fait l'objet d'une analyse systématique. C'est sous ces angles et suivant une piste différente par rapport aux

⁵⁷ Cf. la définition du *Dictionnaire de l'Académie française*, huitième édition, 1932-1935. Sur la beauté des Grecs comme préhistoire de l'esthétique, voir KONSTAN 2015b, p. 366. Voir DESTREE – MURRAY 2015b, p. 1 sur l'esthétique comme récipiendaire large formé de « responses to, and reflections to, the arts ». Le concept de beauté est, dans les études d'esthétique, abordé en liaison avec l'objet d'art : KONSTAN 2015b, p. 366, reprenant les mots de PRETTEJOHN 2005, p. 9.

⁵⁸ On ne saurait oublier, enfin, les nombreuses connexions d'Éros avec la famille sémantique d'*aisthanomai* en littérature, permettant de considérer le dieu comme une puissance de et liée à la perception. Voir, entre autres, Platon, *Banquet* 189c et *Phèdre* 253e ; Lucien, *Érotes* 48 ; Héliodore, *Éthiopiennes* III 9.1 ; Plotin, *Ennéades* III 5.7. Les manifestations d'Éros dans le domaine du sensible et des perceptions sont largement et à plusieurs reprises traitées dans le cadre de la présente thèse : voir notamment les Chapitres I, p. 84-90, et III, p. 223-224.

études susmentionnées que notre travail entend mettre en évidence un aspect relativement inédit de la polymorphie d'Éros, afin de tracer des voies parallèles à celles, plus connues et étudiées, concernant le dieu et la sexualité antique⁵⁹. Ainsi, même en matière de mariage, nous aborderons les compétences cosmétiques d'Éros déjà annoncées par K. Wasdin, afin de développer et élargir la définition de « dieu ordonnateur » déjà attribuée, quoique différemment et selon d'autres perspectives, par C. Calame⁶⁰. Pour que cela soit possible, il est toutefois nécessaire d'éclairer a) les sens de *kosmos* que l'on retient dans ce travail et b) les points de divergence entre ceux-ci et les entrées modernes : le « cosmos d'Hésiode » existe-t-il pour les Grecs⁶¹ ? Et le *kosmos* des Grecs coïncide-t-il avec le « cosmos » de nos dictionnaires ?

3. Le *kosmos* comme fil conducteur et objet d'histoire

La polysémie de *kosmos* est bien connue : outre « ordre » ou « bon ordre » aux sens matériel et moral, il signifie tout d'abord « ornement » puis « organisation, constitution » et « gloire, honneur »⁶². Comme les inventaires en Attique et à Délos l'indiquent, *kosmos* est également le *terminus technicus* de la parure et l'ensemble des bijoux constituant l'apparat précieux de l'*agalma* à l'intérieur du sanctuaire⁶³. Par ses dérivés *kosmêsis* et *kosmêma*, on entend respectivement « toilette, arrangement, ajustement rituel » et « parure, ornement »⁶⁴. Plus particulièrement, *kosmêsis* désigne l'arrangement et la préparation rituelle d'une effigie

⁵⁹ CALAME 2010, p. 76-79 et 86-89 évoque les manifestations littéraires et iconographiques d'« Éros polymorphe ». Il invite à éviter l'« illusion réaliste » de confondre la reconstruction d'une représentation de l'amour et la restitution d'une pratique de la sexualité : CALAME 2010, p. 105, n. 3, et p. 67.

⁶⁰ WADDIN 2018.

⁶¹ On reprend ici le titre de STRAUSS CLAY 2005 [2003] qui parle de *cosmos* et du *cosmos epeon* d'Hésiode (p. 11 notamment), sans pour autant spécifier le caractère moderne de la notion telle qu'employée dans le titre de son ouvrage, ni reconnaître les véritables significations de *kosmos* dans le corpus de l'auteur (ornement, parure). Cette problématique est malheureusement passée sous silence dans PRINCE 2005.

⁶² CHANTRAINE 1968, s. v. *κόσμος*. Il est aussi l'ornement dans la théorie onomastique d'Aristote, *Poétique* 1457b, 1-3.

⁶³ PRÊTRE 2012, notamment p. 13-14.

⁶⁴ Pour le premier mot, on se réfère aux traductions données par LSJ s.v. *κόσμησις*, « ordering, arrangement, adornment, dignity », qui enrichissent sans doute celle, plus simple, de « parure » dans BAILLY s.v. Quant à *κόσμημα*, on rapporte les significations enregistrées par LSJ s.v. (le terme y est expliqué en référence exclusive aux vêtements et aux décors funéraires).

divine⁶⁵, du temple⁶⁶, de l'autel⁶⁷ ou de la *trapeza*⁶⁸; il s'agit d'une action qui doit être accomplie « selon beauté et ambition d'honneur »⁶⁹, conformément aux lois ancestrales⁷⁰. En littérature, le mot s'applique à la performance poétique⁷¹, à la tactique militaire⁷², au regard astronomique⁷³ et au jugement moral⁷⁴. Comme le verbe (*kosmeô*), le substantif n'apparaît pas dans les tablettes mycéniennes⁷⁵. De même, il n'existe aucune « personnification » ou divinité portant ce nom dans les textes et sur les vases, bien que √κοσμ- revienne à une époque tardive pour désigner la représentation de concepts abstraits⁷⁶.

Notion relativement neuve dans les études sur l'Antiquité, le *kosmos* a subi différentes reformulations, appliqué à des espaces géographiques divers et à différentes échelles temporelles⁷⁷. Pour son étendue sémantique, il est un concept hautement élastique, pouvant

⁶⁵ Cf. e.g. IG XI, 2 154 (= SEG 38 : 769, 296 a. C.) : εἰς τῆγ κόσμησ[ιν] τ[ῆς Ἡ]ρας, l. 21 ; IG XI, 2 158 (= SEG 3 : 630, 282 a. C.) : εἰς κόσμησιν τοῦ ἀγάλματος, l. 71. Sur la *kosmêsis* des statues à Délos, voir LEKA 2014, p. 284-290.

⁶⁶ Sur les passages relatifs à la *kosmêsis* de l'Artémision et de l'Héraion, voir LINANT DE BELLEFONDS 2004, p. 423 n. 26 ; PROST 2008, p. 101-103 ; PRÊTRE 2012, p. 49.

⁶⁷ E.g. IG II² 334 (= IG II³, 1.447 = SEG 44 : 40), d'Athènes, 335/334 a. C., l. 28 : [κόσμησιν] τοῦ βωμοῦ τοῦ μεγάλου.

⁶⁸ IG II² 676 (= IG II³ I 902), d'Athènes, 277/276 a. C.

⁶⁹ IG II³ 1 904 (= SEG 16 : 65) : καλῶς καὶ φιλοτίμως.

⁷⁰ IG II² 776 (= IG II³, 1 1026) d'Athènes, 240 a. C., l. 12-14 : κατὰ τὰ [πάτρια καὶ τῶν ἄλλων ὧν προσ]έαττον.

⁷¹ Par la formule κατὰ κόσμον, Ulysse dit l'excellence du chant de Démodocos, « le reçu par le peuple » dans *Odyssée* VIII 486-497 : voir PUHVEL 1976, p. 156 et VAN REDEN 1995, p. 39. Sur le motif du κόσμος ἐπέων, voir le Chapitre II, p. 173-174.

⁷² Par l'expression εὖ κατὰ κόσμον on désigne la bonne disposition des armes sur le sol (*Iliade* X 472-473) et le rangement des chars près des fossés (*Iliade* XI 48 = XII 85).

⁷³ Pythagore, fragment 14.21 Diels-Kranz = Pythagore D13 Laks-Most (= Aétios, 2.1.1) : Πυθαγόρας πρῶτος ὠνόμασε τὴν τῶν ὄλων περιολχὴν 'κόσμον' (« i.e. a beautiful organized world », dans LAKS – MOST 2016, *ad loc.*). Voir FRISK 1954, s.v. p. 929. L'assimilation entre le « bel ornement » et le « monde » est avérée dans les récits des *potêria*, ou vases à boire, dont les éléments correspondent aux différentes composantes de la voûte céleste « à l'imitation du monde » (*kata mimêma tou kosmou*). Voir AMENDOLA 2016, p. 68 n. 45.

⁷⁴ Déjà dans la présentation de Thersite (*Iliade* II 225-243), dont les paroles sont qualifiées d'*akosma* en raison de leur caractère désordonné et inefficace, car proférées sans ordre et dangereuses pour l'ordre social. Voir DU SABLON 2012, p. 369, et MARTIN 1989, p. 109 avec les références précédentes. À partir de l'époque classique, les nuances morales du mot *kosmos* s'appliquent au monde des femmes et à leurs vertus : cf. Sophocle, *Ajax* 293 sur le silence qui confère du décor à la femme [« Γύναι, γυναιξὶ κόσμον ἢ σιγῇ φέρει »].

⁷⁵ Bien que PALAIMA 2012 s'attarde sur le *kosmos*, décor, des tablettes mycéniennes. Pour l'auteur (p. 699), la racine de *kosmos* est attestée seulement dans un anthroponyme mycénien de Pylos, *Ko-sa-ma-to*. Le mot est pour autant inconnu à cette époque historique.

⁷⁶ Pour visualiser Tragédie, Michel Psellus, *De Euripide et Georgio Piside iudicium* 38 (= DYCK 1986, p. 21-24), dit qu'elle est *kosmoumenê*, « parée » d'une grande variété de rythmes, excédant en richesse (*poikilia*, « bigarrure » litt.) l'ensemble des mètres. Sur la représentation figurée de *Tragôidia* sur les vases, voir HALL 2007.

⁷⁷ COLBURN – HEYN 2008.

en l'occurrence constituer un champ d'action divin, différemment appréhendé et défini par les Modernes selon les diverses explications données par les lexicographes.

Dans les dictionnaires de l'Antiquité, la notion de *kosmos* ne constitue pas toujours une entrée. Le lemma (soit en caractères grecs soit en forme translittérée) est absent du *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* (DAGR désormais), ainsi que du *Dictionnaire de l'Antiquité* oxonien (DA désormais) et du *Dictionnaire du monde grec antique*. Dans *Der Neue Pauly* (DNP), en revanche, l'entrée *κόσμος* renvoie directement à celles de *Kosmoi* (charge politique à Dréros et à Milet) et de *Kosmologie*, comprise à la lumière d'une opposition binaire entre *kosmos* (« Anordnung, Ordnung ») et *logos*⁷⁸. C'est le *Reallexikon für Antike und Christentum* (RAC) qui présente une explication plus développée de *kosmos* en relation avec ses dérivés : *Kosmetik* y apparaît comme synonyme d'efféminement (*Effeminatus*), de recherche obsessionnelle de l'élégance (*Putzsucht*) et de beauté extérieure (*Schönheit*), un lien étant établi entre le mot et le domaine esthétique. Il est important de souligner que la première définition du terme dans le RAC apporte des éléments nouveaux qui seront essentiels dans le cadre de notre réflexion, dans la mesure où le *kosmos* y est expliqué comme un phénomène de structuration, étant lui-même structuré (*gegliedert*) et issu d'une disposition intentionnelle (*zweckvoller*). Cette définition, dans laquelle l'action et ses qualités sont mises en avant, ouvre sur le sens d'« agencement » porté par le mot grec. Le rapport avec la sphère ornementale est également présente lorsque l'on affirme que du premier champ d'application du mot – le champ militaire – dépendent les élargissements sémantiques aux domaines socio-politique (*soziale Belange des menschlichen Zusammenlebens*) et artisanal, pour les objets décoratifs (*dekorative Gegenstände*) et les bijoux des femmes (*Frauenschmuck*)⁷⁹. Au-delà de cette première explication, c'est toutefois le *Vocabulaire européen des philosophies* qui établit une relation encore plus explicite entre *kosmos*, l'ornement et le domaine des sens et de la beauté⁸⁰. Si ce sont les pages consacrées à *Welt* (« monde » en allemand) qui résument le mieux les malentendus modernes⁸¹, une

⁷⁸ DNP, VI, 769 et aussi p. 772-778.

⁷⁹ RAC, XXI, 2004, p. 617. Le reste de l'entrée est consacré, pour le grec, à l'*interpretatio* platonicienne puis épiciurienne du terme et, ensuite, aux réceptions théologiques et eschatologiques.

⁸⁰ La première occurrence de *kosmos* se trouve à l'entrée « monde », expliqué comme la « totalité d'appartenance, un ensemble d'objets ayant le même mode d'être [...], à la différence d'une simple 'somme' » : COHEN-LEVINAS 2004, p. 819.

⁸¹ DAVID 2004, p. 1390 y affirme que la courbe sémantique de *kosmos* semble préfigurer, en grec ancien, le dédoublement kantien entre « un sens cosmologique équivalent à celui 'd'univers' et un sens

sensibilité majeure pour les premiers sens de *kosmos* se trouve dans la section portant sur l'Éloge d'Hélène de Gorgias : dans ce discours, en fait, « les maîtres mots [...] sont tous là, répartis sous deux valeurs, positive et négative, le *kosmos* [κόσμος] et l'*akosmia* [ἀκοσμία], l'ordre et le désordre, la beauté bien structurée, l'ornement, la parure et son absence, son défaut, sa mise en échec par le chaos »⁸².

Dès lors, nous constatons que le *kosmos* recouvre deux emplois dans les dictionnaires : c'est, d'une part, le signifiant de l'ordre universel et, d'autre part, il désigne l'ordre, le signe d'une beauté bien structurée et l'ornement constituant l'alternative au chaos. Si la première acception, ainsi résumée, ne correspond pas à la catégorie historique ancienne, la seconde paraît plus pertinente à l'usage ancien. Absent des principaux *Dictionnaires* sur l'Antiquité, en outre, le *kosmos* n'est pris dans ses sens premiers que dans le *Dictionnaire des intraduisibles* : c'est dans cet instrument philosophique, et plus précisément dans une section portant sur l'*Iliade* et Gorgias, que l'on restitue à *kosmos* sa valeur esthétique, en prenant l'ornement et la parure comme ses sens principaux.

Après avoir éclairé l'apport des dictionnaires, il convient désormais de passer aux études des philologues et historiens de l'Antiquité. Peu à peu les mots *kosmos* et « cosmétique » sont récupérés par les Hellénistes pour énoncer les formes particulières d'ornement, d'ajustement et de mise en ordre dans l'Antiquité. À la suite de M. Casevitz⁸³, A. Laks et G. Most ont récemment attribué à *kosmos* le sens originel d'« ornement or adornement » et, par extension, « the world inasmuch as it is ordered and arranged »⁸⁴. Proposant une telle traduction, ils rejoignent l'idée de Ch. H. Kahn reprise par P. Kotzia, selon qui la notion de *phusis* fut conçue, par les philosophes ioniens, comme une nouvelle manière d'appréhender et de symboliser le *kosmos* (« ornement ») étymologiquement lié au verbe *kosmein* (« to arrange, put in order »)⁸⁵. Indépendamment de ses usages

cosmopolite, anthropologique et existentiel désignant une manière de se rapporter à l'univers et à la communauté des hommes ». Le *kosmos* sert donc à retracer l'histoire du concept germanique de monde : *ibid.*, p. 1390-1396.

⁸² CASSIN *et al.* 2004, p. 13.

⁸³ CASEVITZ 1989 démontre que κόσμος, situé au centre d'une famille de mots attestée dès l'époque archaïque, ne signifie pas à l'origine « monde, univers, ciel ». Cf. CHANTRAINE 1968, *s. v.* κόσμος (p. 571), selon lequel le sens de « monde habité » et la synonymie avec *oikoumenê* appartiennent au grec tardif, insensible désormais « aux emplois anciens de κόσμος exprimant l'ordre bien organisé, avec des valeurs militaires et politiques [...] ».

⁸⁴ LAKS – MOST 2016, I, p. 239.

⁸⁵ KAHN 1960, p. 220 (sur la base de Platon, *Gorgias* 508a et Xénophon, *Mémoires* 1.1.11) et KOTZIA 2007, p. 1093-1094. On précise que la citation euripidéenne sur « l'éternel κόσμος d'une φύσις

philosophiques, *kosmos* a fait l'objet de riches débats en raison des problèmes de traduction qu'il soulève à l'intérieur des syntagmes. La formule *kata kosmon*, éclairée plus récemment à la lumière du registre homérique de l'ordre, en constitue un cas emblématique⁸⁶ : comme *kata moiran*, « selon la juste part », elle entre dans la liste des syntagmes relatifs au « standard of appropriateness » et met en évidence les particularités sémantiques liées à la convenance sociale et à l'efficacité performative⁸⁷. Ainsi, dès l'époque archaïque le *kosmos* est-il rattaché au chant comme l'un des critères établissant la qualité de la performance.

C'est après l'analyse pionnière de Casevitz que la recherche a pris de nouvelles directions. Sous l'influence de l'anthropologie, l'appréhension du phénomène ornemental change encore : les études dépassent l'approche linguistique et portent ainsi sur les représentations des ornements et des beautés, ainsi que sur leur impact dans la construction identitaire des Anciens⁸⁸. Dans ce contexte, l'étude des parures et des différentes formes d'arrangement rituel a renouvelé le regard moderne sur la consécration⁸⁹, sur les techniques artisanales de conservation⁹⁰, sur le corps et ses artifices en Grèce ancienne⁹¹. Ainsi, au fil des années, le *kosmos* comme objet d'histoire s'est-il précisé, en tant que *Repräsentationsmittel* ou *status-marking item*⁹². De l'ordre social aux rituels du mariage, des consécration dans les sanctuaires aux parures et à la mise en ordre, les recherches s'orientent ainsi vers l'étude des

immortelle », en allusion probablement à Anaxagore et au sujet de la philosophie ionienne, ne constitue qu'un renvoi exceptionnel à l'acception spéculative de *kosmos* à l'époque classique : Euripide, fragment 910 Nauck (= Anaxagore, fragment 59 A30 Diels-Kranz = Anaxagore, P29, P35, P37 Laks-Most). Voir, entre autres, DILLER 1956 et KERSCHENSTEINER 1962 avec une attention particulière portée à l'aboutissement du terme dans le *Timée* de Platon. On souligne l'importance de LESKY 1963, le premier à considérer le sens de *kosmos* et de ses différentes manifestations en fonction de la conception du monde. En dernier lieu, on rappelle l'analyse de LAEMMLI 1962, qui retrace l'histoire de Chaos et du *kosmos* partant de la cosmogonie d'Ovide.

⁸⁶ DU SABLON 2012. Pour les passages épiques contenant la formule, voir BOUVIER 2002, en particulier p. 78-79.

⁸⁷ Voir LONG 1970, p. 135 et, plus récemment, DU SABLON 2012. Cf. également KERSCHENSTEINER 1962, p. 5, qui note que *κατὰ κόσμον*, dans l'épopée, sert à définir la manière dont quelque chose se déroule : « ähnlich wie die Wendungen *κατ'αἴσαν*, *κατὰ μοῖρα*, *κατὰ θυμόν* ». Cf. aussi FINKELBERG 1987, p. 138 ; ADKINS 1972, p. 16-17, et, pour le sens social de la formule, NEUMANN 1995, p. 205-206.

⁸⁸ GHERCHANOC – HUET 2015 ; GHERCHANOC – QUILLIEN 2020 (à paraître). On renvoie également aux nouvelles recherches menées par l'école norvégienne, en particulier à l'atelier « Rethinking Ancient Jewellery », ayant eu lieu à Leyde le 7 décembre 2018, et à la conférence « Adornment as expression of everyday identity in ancient and medieval life », organisée à Rome, auprès de l'Institut norvégien, les 12 et 13 septembre 2019.

⁸⁹ PRÊTRE 2012.

⁹⁰ LEKA 2014.

⁹¹ BODIOU *et al.* 2011a.

⁹² Ces définitions sont données par LAFFINEUR 2012, p. 15.

pratiques vestimentaires et des représentations du « soi ». Néanmoins, la réception du *kosmos* demeure partiellement lacunaire même dans les contributions les plus récentes sensibles à la démarche anthropologique : l'intervention du divin est toujours exclue du champ de l'appréhension du *kosmos* et l'usage de « cosmique » n'est pas nuancé en fonction de l'usage ancien⁹³. Pour cette raison, nous aurons recours, dans le cadre de cette thèse, à l'adjectif « cosmétique » (largement attesté au V^e siècle a. C. avec une multitude de sens) au lieu de « cosmique » (calqué sur un correspondant grec à l'usage obscur jusqu'au III^e siècle a. C.), proposant chaque fois une explication de l'usage ciblé du mot grec en référence aux modes d'action d'Éros⁹⁴.

Bien qu'une analyse exhaustive de *kosmos* ne soit pas possible dans le cadre de cette thèse, quatre acceptions spécifiques seront interpellées en fonction du contexte analysé, en particulier celle d'*ornement circulaire*, ou bien de *parure à part entière*, composée de plusieurs éléments formant un appareil précieux et identitaire complet, circulaire, parfait et abouti⁹⁵. Le mot sera également entendu comme un *ornement fabriqué manuellement*, réalisé à partir d'un ordonnancement convenable de tous les matériaux, ou bien *parure créée par l'agencement* d'une série d'éléments – non seulement l'ornement métallique, mais aussi la parure des vers et la composition de mélodies entrent dans cette catégorie. Pris comme un principe d'action, le *kosmos* désignera aussi l'*agencement* d'un dispositif, d'une parure ou d'un chant : en tant qu'ornement circulaire ou parure bien ajustée et chant conforme

⁹³ L'usage de « cosmique » est problématique, si l'on considère que les emplois les plus anciens de *kosmikos* (pré-platoniciens) sont douteux et les plus récents (aristotéliens) absents de tous les manuscrits : cf. [Philolaos], fragment 44 B23 Diels-Kranz ; Aristote, *Physique* 2, 196a 25 (pour la phrase ὁ οὐρανὸς ὅδε καὶ τὰ κοσμικὰ πάντα, « le ciel et tout ce qui concerne l'univers »). Les emplois sûrs de l'adjectif sont tardifs : e. g. Plutarque, *Moralia* 119f ; Lucien, *Parasite* 11. Concernant l'absence de *kosmos* en tant que système, monde et univers chez Hésiode, les études consacrées au poète ne soulignent pas cet aspect, bien qu'on en trouve une première allusion dans CASEVITZ 1989. Cette lacune est probablement due à l'inexistence, en grec, notamment à l'époque archaïque, d'un terme unique pour imaginer et substantiver le « cosmos » comme un ensemble compact d'après WEST 1966 *ad* Hésiode, *Théogonie* 736-739, repris par NORTHROP 1979, p. 27. Voir également MONDI 1989, p. 4-5 : « In the poetic tradition to which Hesiod belongs, the notion of the totality of the universe is conceived of and commonly expressed as the sum of four regional constituents : sky, earth, sea and the underworld ».

⁹⁴ Le problème de la traduction continue néanmoins de se poser, dans la mesure où chacune des celles susmentionnées (« ornement, parure, ordre, mise en ordre, gloire ») souligne, en effet, un trait particulier faisant appel à des notions modernes qui ne sont pas superposables (comme celles d'ordre, d'ornement et d'arrangement). L'élargissement de *kosmos* à la sphère éthique est étroitement lié à ce problème, l'ornement devenant, depuis Démocrite, une métaphore pour la conduite féminine dans des contextes sociaux. Très tôt, en effet, *kosmos* se charge de connotations morales répertoriées par le TLG sous les formules de *modo et ratione omnia facere* et *decens habitus* : TLG s. v. κόσμος.

⁹⁵ Notamment dans le chapitre consacré à l'agencement des parures : Chapitre II, p. 143-152.

produisant de la beauté et du plaisir dans l'espace, le *kosmos* justifie le sens d'agencement, parfois nécessaire pour l'accomplissement d'un rituel (c'est à cette troisième catégorie qu'appartiennent les dérivés composés de *kosmos*, notamment *kosmêsis* et *kosmêma*). Enfin, le *kosmos* pourra en l'occurrence désigner l'*ordre artificiel* d'un poème, d'une constitution ou d'une toilette, à l'intérieur duquel chaque *stoikheion* (« élément, généralement issu d'une opération mentale ») est, dans sa singularité, harmonisé à l'autre⁹⁶. C'est à l'aune de cette dernière acception que l'on peut donc justifier les sens ultérieurs de « monde, univers », ou mieux de « système sensible et phénoménique », s'étant produit à travers l'extension en termes cognitifs du modèle premier (ou prototype) d'ornement⁹⁷.

Ainsi, le *kosmos* évoque-t-il toute une série de concepts qu'un terme moderne recèle à peine. De même, le verbe correspondant (*kosmeîn*) ne définit pas une sphère d'action simple et monodimensionnelle. S'il est vrai que l'action et le résultat sont souvent différenciés en linguistique, dans le cas de *kosmos* cette distinction n'est pas opératoire, l'action de mettre en ordre et le résultat final étant tous deux présents et évoqués dans ce mot⁹⁸. Or, c'est bien cette polysémie qui empêche d'identifier Éros à cette notion⁹⁹. S'il est vrai que « chaque dieu est d'abord au pluriel » – comme l'est d'ailleurs la notion qui lui est rattachée – il nous faudra prendre en compte non seulement les articulations du langage polythéiste, mais aussi la souplesse du grec qui s'ajoute aux articulations du divin en compliquant la syntaxe des

⁹⁶ Par *stoikheion* on entend « élément » au sens large : il peut s'agir du son simple d'un discours ou de la première lettre d'une syllabe (Platon, *Cratyle* 424d et 426d) ; d'une lettre considérée à l'intérieur d'une série de phonèmes, intégrée à une séquence intelligible (Platon, *Cratyle* 426d) ou de lettres que l'on distingue à l'écoute, ce qui justifie la formule *κατὰ στοιχεῖον* pour dire « par ordre alphabétique » (*Anthologie grecque* XI 15). Sur l'usage de *stoikheion* en tant qu'élément chez Platon et Aristote surtout, voir LLOYD 2006 et CROWLEY 2005.

⁹⁷ « Monde, univers, ciel » dépendent d'une extension du modèle premier, si l'on accepte la théorie de VIOLI 1997, p. 153-207. Cela signifie que le modèle premier (ornement) a servi de base pour ses variations contextuelles (disposition, arrangement, ordre et monde). La métaphore de l'ornement a donc permis d'utiliser un concept hautement structuré et clairement défini (celui d'ornement) pour donner forme à un autre (celui de monde, univers ou, pour être plus précis, de « système sensible »). Pour la métaphore cognitive comme mécanisme à la base du « model prototype » en anglais, voir LAKOFF – JOHNSON 1980, en particulier 115-125 ; BUCCHERI 2012, 137-138 et BUCCHERI 2017.

⁹⁸ Les opérations accomplies et les effets produits par l'ornement coïncident. On ne saurait distinguer entre les deux comme en témoigne la maxime de Cratès sur la femme, reprise ensuite par Plutarque, *Traité sur l'amour des parures* 141e : « 'Est parure (*κόσμος γὰρ ἐστίν*) – dit-il – l'action d'orner (*τὸ κοσμοῦν*)'. Or, orne le fait (*κοσμεῖ δὲ*) de rendre la femme encore plus ornée (*τὸ κοσμιωτέραν τὴν γυναῖκα ποιοῦν*) ». Le mot *kosmos* est ici mis à différents modes : au nominatif pour indiquer l'ornement, à l'infinitif substantivé pour indiquer l'action et à l'indicatif présent pour désigner ce que fait l'action de « rendre plus parée (adjectif comparatif substantivé) » une femme. Or, ce jeu de formes grammaticales met bien en évidence la coexistence d'actions et de résultats dans la famille sémantique du *kosmos*.

⁹⁹ Sur l'identification d'un dieu avec son mode d'action, voir VERSNEL 2011, p. 23-149.

relations entre dieux, langue et action. Cette pluralité d'aspects et d'approches permettra de ne pas fragmenter le portrait d'Éros. Au contraire, elle rendra possible l'interprétation d'une autre facette du dieu, riche et diversifiée selon le sens de *kosmos* que l'on accepte d'analyser. Par-là, on tâchera de remettre en perspective la définition d'Éros comme « divinité cosmogonique » et de nuancer ainsi les étiquettes, souvent employées, de « cosmique » et « cosmogonique ». L'Éros d'Hésiode est-il une puissance cosmique ou cosmète ? Si oui, quel *kosmos* lui appartient ? Gardant à l'esprit toutes les considérations formulées jusqu'ici, et en adoptant les définitions proposées plus haut, nous envisageons, à partir d'Hésiode, de répondre à ces questions en identifiant le *kosmos* et la/le cosmétique comme des domaines d'action intimement connectés à Éros.

4. Du *kosmos* à la cosmétique d'Éros : intérêts, démarches et limites de la recherche

On a dit que le *kosmos* désigne l'ornement et, parfois, sa représentation ainsi que son agencement. À partir de ces sens, et en mettant en évidence les compétences divines qui se manifestent dans les systèmes des ornements, des beautés et de ses perceptions, dans les représentations épiques et au quotidien, à l'occasion d'événements particuliers (mariages, processions et performances), nous souhaitons démontrer que le *kosmos* d'Éros ne correspond pas à une catégorie physique et philosophique figée. Il est à la fois un espace d'action ouvert et multiforme et un attribut qui circonscrit les représentations et les compétences d'un dieu en relation aux actes qui délimitent la cosmétique ancienne¹⁰⁰. Dès lors, étudier la manière dont Éros intervient dans la sphère du *kosmos* implique non seulement de se concentrer sur l'ornement en tant que tel (ou sur l'ornement comme parure, attribut de beauté et trace du chant), mais sur l'ornementation elle-même. En d'autres termes, il s'agit de considérer une chaîne d'actions concrètes et mises en série, relevant d'une ou de plusieurs techniques et d'une gestuelle spécifique. Sur cette séquence, comme en témoigne la production iconographique, Éros intervient tout en modifiant l'enchaînement des opérations comme la structure de la chaîne elle-même¹⁰¹. Parfois, le dieu agit directement sur l'ornement

¹⁰⁰ Voir BODIQUÉ *et al.* 2011a, p. 8 : « La *kosmêtikê technê* est ainsi précisément l'art de mettre en ordre, de s'arranger, de se parer ; il définit l'art de la toilette. Proche de cette dernière notion, la *kommôtikê technê* caractérise, elle, l'art de se parer, s'orner, se pomponner, d'où se farder ». Pour la *κομμωτική* comme une « mauvaise cosmétique », voir GOUREVITCH 1987 et GOMEZ – RESTREPO 2006, avec BOUDON-MILLOT *et al.* 2018.

¹⁰¹ Sur le concept de chaîne opératoire ici employée, voir LEROI-GOURHAN 1993 [1964].

en tant que prolongement du corps et attribut corporel, au point que les gestes d'ajustement qu'il accomplit sur les images deviennent eux-mêmes des ornements : ils donnent ainsi lieu à une *kosmêsis*. En même temps, délimitant les agents humains et divins et les frontières de leurs actions respectives, ce sont notamment les pratiques d'ajustement et de parement qui précisent au mieux le statut des parures, matérielles et métaphoriques, en Grèce ancienne. L'ajustement des couronnes, l'encerclement de parures pour des rituels ou des processions, la mise en ordre et la construction de beautés artificielles, l'agencement d'une trace chantée et la stimulation sensorielle provoquée par ces gestes tissent des liens entre Éros et les autres acteurs, humains et divins, fondant et structurant un savoir cosmétique basé sur des mécanismes et des réalités spécifiques.

Or, dans cette thèse, il s'agit de rapprocher les domaines de l'anthropologie historique et de l'histoire religieuse avec des renvois non systématiques aux théories esthétiques anciennes et modernes, dans le but de rendre évidente l'intervention du dieu « là où tout est ordre et beauté »¹⁰². En outre, nous proposons de porter un regard différent sur l'ornement lui-même, toujours considéré comme une composante périphérique, isolée et superflue d'un ensemble, conformément à la définition kantienne d'ornement (*Zieraten*)¹⁰³. À la suite d'une réévaluation de la « sémantique de la décoration » réaffirmée tout récemment par M. Squire et N. Dietrich, il est tout autant nécessaire de reconsidérer nos enjeux dans le cadre de soi-disant *ornament studies*, relégués longtemps à une branche ancillaire de l'esthétique ancienne¹⁰⁴. En ce qui concerne le côté esthétique, nous verrons ainsi comment Éros construit les réponses sensorielles des hommes, dans la mesure où il domine et détermine les perceptions et leurs symptômes physiques, les émotions et les cognitions¹⁰⁵. De même, nous montrerons comment il règle et gère les multiples représentations du *kosmos* en tant qu'ornement agencé et parure structurée de bijoux et de vers, ou bien en tant qu'ordre issu d'un ajustement technique et rituel de beauté suscitant des réponses esthétiques particulières,

¹⁰² Cette formule est empruntée au titre de CASEVITZ 1989.

¹⁰³ KANT 1987 [1790], p. 72, dans la traduction adaptée par SQUIRE 2018, p. 16, avec les commentaires de CARROLL 1987, p. 131-154. Voir aussi HIMMELMANN 1968, p. 266 pour le préjugé sur la fonction de l'ornement comme élément pléonastique dans l'imagerie ancienne.

¹⁰⁴ Sur la réévaluation des *ornament studies*, voir DERRIDA 1987, p. 44-168 et SQUIRE – DIETRICH 2018, p. 16 en particulier. Pour une mise au point de l'historiographie en la matière, voir PLATT – SQUIRE 2017, p. 47-59. Pour un résumé des travaux sur l'ornement dans l'iconographie grecque, voir HAUG 2015, p. 25-29.

¹⁰⁵ En d'autres termes, tout ce qui constitue, pour SLUITER – ROSEN 2012, p. 3, « l'esthétique pratique ».

liées à des sensibilités et à des perceptions spécifiques. En matière d'ornements et d'ornementation en particulier, une série de questions se posera : le *kosmos* était-il autonome ou bien activé, voire manipulé, par des agents extérieurs¹⁰⁶ ? Ces agents-là sont-ils divins ou humains ? Et s'ils sont divins, de quels dieux s'agit-il ? Les interventions d'Éros sont-elles ornementales¹⁰⁷ ? Et l'ornement d'Éros est-il pourvu d'une grammaire et d'une syntaxe¹⁰⁸ ? C'est en partant de ces questionnements et en s'insérant dans le courant d'étude consacré aux ornements et à leur sémantique que nous analyserons les facettes d'Éros comme agent de l'ornement et de l'ordre, afin d'ouvrir et développer un volet de la cosmétique ancienne qui sera abordé par le biais du *kosmos* et de son dieu. Parallèlement, nous montrerons comment les Grecs énoncent et conceptualisent leurs notions de perception, d'ordre et d'ornement, signes de la présence divine dans un contexte donné et instruments de figuration du monde. Le *kosmos* sera ainsi considéré dans le cadre de la vie en cité tout en tenant compte des changements intervenus, en iconographie et en littérature, à différentes époques, notamment de l'époque archaïque à l'époque hellénistique.

Des avertissements supplémentaires closent ce paragraphe. En effet, nombre de sujets qui auraient pu trouver place dans cette thèse sont absents ou alors rapidement évoqués. Une question qui mériterait un traitement autonome tient aux implications avec Hermès. Car, si nous parlons souvent de l'ordre d'Éros, nous avons laissé de côté les cas d'autres divinités « cosmètes », liées aux gymnases et à la mise en ordre sociale. Nous avons également abandonné l'idée d'une comparaison systématique avec Apollon dans le cadre du dernier chapitre. L'analyse conjointe entre les deux aurait été révélatrice. Néanmoins, nous avons préféré réserver à un autre moment de la réflexion la lecture de ce dossier trop volumineux. Parmi les points non abordés, nous mentionnons enfin certains parallèles romains, les représentations des Érotés dans les fresques de l'époque républicaine et la place de Cupidon dans une société anti-somptuaire comme celle de Rome. L'absence des statues dans l'Annexe 2 et tout au long de la réflexion doit également être signalée et justifiée a) en l'absence d'une étude exhaustive en la matière et b) en raison de différences qualitatives et quantitatives entre

¹⁰⁶ Déjà GELL 1998 aborde le thème du décor selon une perspective anthropologique, étant attentif au rôle de l'*agency*.

¹⁰⁷ Voir la définition d'« ornemental » en tant que catégorie parallèle à celle d'« ornement » dans GRETHLEIN 2018, p. 74 : « The ornamental is not a motif, but a '*modus operandi* whose structuring function lends itself to crossing all genres' ».

¹⁰⁸ Voir les débats de GOMBRICH 1979 et SCHAFTER 2003 sur la « grammar of ornament » de JONES 1986 [1856]. À ce sujet, on renvoie au Chapitre II, p. 167-170 en particulier.

la production statuaire et la production iconographique. Dans le cadre de cette thèse, on ne s'arrêtera enfin qu'occasionnellement sur le domptage d'Éros. Insister sur ce thème, en fait, signifierait réaccorder à Éros le rôle subalterne d'« assistant d'Aphrodite » et, donc, persister dans la même démarche qui, par le passé, a mené à la découverte de l'« Aphrodite grecque ». Sans le nier ou le minimiser, le mélange sexuel sera une entrée secondaire pour cerner l'Éros cosmète et ne sera abordé que de façon latérale. C'est, au contraire, le lien du dieu avec les « beautés » et les agencements, intéressés pour autant par le mélange sexuel, qui retiendra notre attention.

5. Organisation du travail

Une série de questions se pose en référence aux enjeux de cette thèse. Peut-on parler du *kosmos* comme d'une « part d'honneur » réservée à Éros ? Quelles sont les compétences cosmétiques qui se déploient dans les espaces d'action d'Éros au quotidien et à l'occasion de rituels spécifiques ? À quel titre, par quels processus et quelles formules et suivant quelles représentations Éros était-il associé au *kosmos* ? Quelle est la nature des liens qui unissent ce dieu à l'ordre et à toute forme d'ornement et comment ceux-ci se rattachent à la beauté et aux perceptions ? Comment le divin et l'humain participent-ils au *kosmos* de ce dieu ? De quelle façon les auteurs et les peintres se représentent-ils ces rapports et connivences, comment et dans quels espaces organisent-ils les configurations cosmétiques d'Éros ? Et s'agissant des noms, que révèlent-ils du dieu cosmète ? Si les épithètes sont porteuses de mémoire, que révèlent-elles au sujet de l'ordre ancestral d'Éros ?

Nous répondrons à ces questions en organisant notre travail de la façon suivante.

Le premier chapitre propose d'analyser les deux passages principaux de la *Théogonie* consacrés à Éros, dans le but de placer immédiatement notre réflexion dans le débat sur l'Éros « cosmique ». En particulier, nous nous concentrerons sur la sensibilisation du « cosmos » qu'Éros produit avec son apparition, examinée en direction du grand événement narratif du poème, à savoir le triomphe de Zeus. La stimulation sensorielle et cognitive exprimée par les deux épithètes attribuées à Éros (*kallistos* et *lusimelês*) énonce les premières fonctions esthétiques (relatives à la perception) et cosmétiques (relatives à l'ordre qui en découle) du dieu. La lecture attentive du texte d'Hésiode révélera, quant à elle, les origines d'un dieu « cosmète », ainsi que ses interprétations et transformations aux époques

ultérieures. Nous touchons donc à des problèmes déjà posés, à savoir pourquoi Hésiode accorde-t-il autant d'importance à une figure ignorée par l'épopée homérique : dans le règne de Zeus, Éros est-il déjà le dieu de l'agencement ? Quelle est son implication dans l'engendrement des Muses par Zeus et Mnémosyne ? Dès ce premier chapitre, nous tracerons ainsi une première voie qui, « du cosmique au cosmétique », définit le domaine d'intervention d'Éros « inventeur et organisateur de la société grecque antique »¹⁰⁹. En poursuivant dans cette voie, nous réexaminerons trois éléments formels de la caractérisation d'Éros chez Hésiode : les épithètes *kallistos* et *lusimelês*, puis le verbe *homarteô*¹¹⁰. Ainsi, la « prôtogonie » (ainsi nommerons-nous la soi-disant « cosmogonie ») émergera comme la matrice principale de toutes les configurations cosmétiques d'Éros aux époques suivantes¹¹¹.

Le deuxième chapitre montrera les liens entre le *kosmos* – les parures et leurs agencements – et Éros dans les sources des époques ultérieures. En particulier, seront ici analysés les actions, les modes et les réactions d'Éros dans le domaine ornemental et lors de l'ornementation, d'autres représentations et images du dieu se définissant après et parfois indépendamment d'Hésiode. Dans ce but, notre attention se portera sur les témoignages (données textuelles et iconographiques) associant le dieu au *kosmos* et à la *kosmêsis* : il s'agit de données issues de milieux et de contextes différents (e. g. les *Hymnes homériques*, Platon et Nonnos) s'échelonnant sur plusieurs siècles et confirmant la prédilection perpétuée d'Éros pour l'univers des parures et des ajustements, des beautés et des sensorialités.

Si certains des travaux cités précédemment étudient l'érotique, notre recherche se concentrera, elle, sur la cosmétique d'Éros par le biais et à la lumière de ses noms. Ainsi, les troisième et quatrième chapitres porteront respectivement sur l'analyse plus approfondie des deux épithètes hésiodiques énonçant les propriétés cosmétiques d'Éros, dans le but de découvrir le fil rouge qui se noue entre Éros, le « sublime » sous forme de beauté et la « dissolution des membres ». Afin d'observer les mutations et survivances des épithètes sur la longue durée et à différentes échelles temporelles, le troisième chapitre analysera *kallistos* comme l'épithète-matrice de toute une série d'attributs plus tardifs (entre autres, *thaumastos*, *presbutatos* et *turannos*), énonçant les traits du dieu ainsi que leurs rattachements à la sphère

¹⁰⁹ On retrouve les deux formules respectivement dans CARTLEDGE *et al.* 1998, p. 3 et CALAME 2006, ix.

¹¹⁰ Hésiode, *Théogonie* 120-121, 201 : « le plus beaux (parmi les immortels) » ; « qui relâche les membres » ; « s'ajuster ensemble, aller ensemble, accompagner ».

¹¹¹ Pour le sens et la raison du mot « prôtogonie », voir le Chapitre I, p. 38-39 et, en référence au chant d'Hermès dans le quatrième *Hymne homérique*, voir le Chapitre IV, p. 280-281.

de la beauté et des stimulations sensorielles. Pour prouver le lien entre *kallistos* et les autres épithètes, nous avancerons, à titre d'hypothèse, le modèle de la « distribution onomastique », entendant par cette formule la survivance des différents sens d'une épithète dans d'autres qui lui sont sémantiquement complémentaires. Le quatrième chapitre, quant à lui, sera consacré à l'épithète *lusimelês*, considérée à la lumière de ses emplois archaïques puis de ses usages métaphoriques : grâce à la polysémie de *luô* et de *melos*, la désarticulation du corps sera donc envisagée comme un modèle pour penser la désarticulation du chant. Une nouvelle facette d'Éros sera ainsi prise en considération : celle du dieu cher aux poètes méliques, rattaché au domaine des Muses et garant du chant effectué *kata kosmon*. L'épithète *lusimelês*, en particulier, conduira à examiner la dissolution physique du jeune guerrier et, en parallèle, la dissolution mélodique des chants dont la douceur s'exerce sur le corps. D'autres configurations divines, comme celle d'Éros avec les Muses et Apollon, se dessineront. Les liens qu'Éros et les Muses entretiennent, chacun à sa guise, avec le chant, la performance, le bon ordre des mots et le rythme, nous permettront en particulier d'envisager de possibles recoupements – notamment dans la poésie sympotique – entre la séparation des humeurs, la physiologie du corps et le déroulement du chant.

Après une conclusion générale, nous avons jugé utile de proposer au lecteur une première annexe portant sur les attributs du dieu dans les sources documentaires puis une seconde proposant le catalogue des images réunies et évoquées dans chaque chapitre.

Ainsi, cette étude ne se résumera pas à une simple énumération des différentes figures d'Éros et/ou de l'Éros cosmète. Comme l'affirme M. Detienne, « les puissances divines sont connectées par des dizaines de facettes à l'ensemble des objets et des phénomènes de la vie sociale du monde naturel »¹¹². Pour cette raison, nous prendrons comme repère les ornements et les parures (couronnes et colliers principalement), les chants et les instruments de musique, les beautés et les perceptions capables d'éclairer un certain nombre de traits d'Éros. L'enjeu d'une telle enquête est donc double : elle consiste non seulement à comprendre davantage le fonctionnement d'une puissance divine, mais aussi à approfondir la façon dont une notion (le *kosmos* et, à certains endroits, le *kallos*) et un certain nombre d'objets et de catégories, définis ou évoqués par le même signifiant, étaient conçus.

¹¹² DETIENNE 1997, p. 72.

6. Sources, méthodologie et étude des noms divins comme outils d'analyse

Dans la mesure du possible, notre travail concernera ces configurations d'Éros dans l'ensemble des sources. Cependant, en l'état actuel de la documentation, nos références sont souvent – du moins, jusqu'à la période hellénistique – littéraires et athéniennes. Le corpus à notre disposition est hétérogène et composé de sources entre elles hétéroclites, le sujet même justifiant le choix d'un dossier documentaire varié. Néanmoins, les sources ne seront pas traitées à l'identique : l'Éros d'Hésiode n'est pas le même que celui des tragédies, celles-ci proposant une mise à distance par rapport aux mythes représentés sur la scène. L'Éros des tragédies est, lui aussi, différent de l'Éros comique : la naissance du dieu chez Aristophane vise non pas à reproduire les contenus du poème d'Hésiode mais à susciter le rire en exagérant les traits. Les inscriptions, là où elles seront convoquées, éclairent un aspect du réel parfois fidèle aux représentations littéraires du dieu. Par ailleurs, la mise en série des inscriptions et des images (celles-ci étant employées notamment dans le cadre du Chapitre II) ne sera pas toujours possible : leur compréhension ne pourra donc qu'être partielle. Et pourtant, la confrontation de sources différentes, pour leur morphologie et le type de discours, permettra d'établir des parallèles, de souligner des écarts et de définir plusieurs *kosmoi* d'Éros. Nous avons donc entrepris d'observer attentivement Éros à la lumière de ses associations avec d'autres puissances divines (comme Apollon et les Muses), ainsi que dans divers milieux et situations (dans les espaces scéniques, lors des mariages, dans le cadre de réflexions philosophiques, les processions) et de porter un regard neuf sur certains de ses traits particuliers (ailes et bijoux, désarticulation des corps et compagnie des épouses).

Les sources d'Homère à l'époque impériale ont été soumises à un dépouillement systématique. Des incursions dans les textes plus tardifs ont été faites pour évaluer les continuités et les ruptures par rapport aux schémas précédents, classiques et hellénistiques. C'est en effet moins la diversité que la disparité des sources qui nourrit notre thèse, synchronique et diachronique à la fois. Synchronique, en raison de la notion de *kosmos* elle-même, que nous utiliserons comme instrument d'analyse historique pour mieux comprendre, sur la longue durée, non seulement une facette d'Éros mais aussi des pratiques sociales et des comportements récurrents, de l'époque classique à la Seconde sophistique : ainsi en est-il de l'usage des parures dans le cadre du mariage, étudié plus précisément dans le cadre du Chapitre II. Diachronique, parce que nous tiendrons compte des changements, expressifs et

figuratifs, apportés à la figure d'Éros dans une multitude de sources et à des moments différents : l'exemple de *kallistos* et *lusimelês* dans les Chapitres III et IV en témoignera.

Pour mener à bien cette enquête, il était nécessaire de fixer un cadre chronologique suffisamment étendu pour mieux saisir les évolutions de l'Éros cosmète dans le temps. La représentation de ce dieu subit, en effet, des changements considérables parallèlement aux manières de raconter, conceptualiser et inventer les perceptions. Pour cette raison, l'étude s'étendra de l'époque archaïque à la période impériale, prenant comme point de départ, chronologique et littéraire à la fois, la *Théogonie* d'Hésiode, terrain d'étude fécond contenant le terreau nécessaire pour faire pousser les images d'Éros au fil des siècles suivants. Les gloses des lexicographes, d'une part, et les images homérisantes de Nonnos, d'autre part, formeront les bornes de notre recherche. Là où il est possible d'en disposer, notre attention se portera également sur les témoignages épigraphiques attestant l'enracinement d'Éros dans les espaces sacrés et les pratiques rituelles. Les images des époques classique et hellénistique ne seront pas soumises à une analyse approfondie mais, à partir d'un corpus significatif fondé sur un échantillon sélectionné d'exemples, examinées surtout dans le cadre du Chapitre II, nous tâcherons alors d'instaurer un dialogue productif entre sources littéraires et supports figuratifs afin de quantifier les intersections ou encore les écarts entre les deux.

Nous avons donc choisi de parcourir une très longue période et de considérer tout type de source (textes, images, inscriptions et données de fouilles, là où celles-ci sont disponibles) explorant, en premier lieu, selon notre axe thématique, les documents concernant les époques archaïque et classique principalement. Nous aurons souvent tendance à faire parler des textes d'époques historiques différentes dans le même paragraphe, étant parfaitement conscients des gouffres temporels qui les distancient ainsi que les spécificités des auteurs et des publics concernés. Une approche qui mélange des exemples issus des contextes les plus variés comporte des risques. La nature même du sujet a, néanmoins, requis une démarche similaire : l'ornement et le beau sont présents partout et Éros n'a jamais cessé d'intervenir comme un dieu préposé aux stimulations sensorielles, par le biais, entre autres, des parures et des ajustements.

La place minoritaire des *realia* est également à justifier. De fait, cette enquête ne prétend pas proposer une présentation exhaustive des enracinements culturels d'Éros ou de l'ensemble des relations qu'il entretient avec d'autres dieux au sein des panthéons civiques. La place minoritaire des données culturelles émerge de manière éclatante et justifie, de fait,

un tel choix. L'image d'Éros « au milieu de la *polis* », celle que les pratiques cultuelles devraient dessiner, sera davantage restituée par les vases et la poésie et se reflètera parfois dans les cultes en son honneur : ce jeu de miroirs minimise sans doute la dichotomie, souvent évoquée, entre pratique cultuelle et représentation littéraire¹¹³. Il clarifie le statut controversé des cultes à Éros et se lie, d'ailleurs, à l'usage des sources littéraires dans le cadre de cette thèse. À la question de savoir s'il est possible de saisir un « Éros grec » indépendant des sources textuelles, la réponse ne peut qu'être négative et cela pour deux raisons. En premier lieu, car la pauvreté de la documentation épigraphique et cultuelle ne facilite pas un recentrage d'Éros, dans les panthéons civiques, aussi *salutaire* que celui proposé pour Aphrodite¹¹⁴. Deuxièmement, puisqu'il serait arbitraire de détacher les fonctions d'Éros, même aux niveaux politique et civique, des portraits littéraires et figuratifs offerts par les poètes et les peintres : comme le dit S. Fasce, Éros est l'exception prouvant que la représentation de l'objet peut déterminer l'objet lui-même¹¹⁵.

Expliciter la méthodologie signifie, entre autres, éclairer la démarche que nous adopterons au sujet des épithètes. Tout d'abord, notre étude sur les dénominations d'Éros s'insère dans un cadre historiographique précis qui, de L. Gernet à P. Brulé, s'est efforcé de définir les domaines d'intervention des divinités, en contexte cultuel mais pas uniquement, à travers l'onomastique divine¹¹⁶. Se rattachant à un domaine d'étude fertile et largement pratiqué aujourd'hui, la présente thèse cherchera donc à cerner les figures cosmétiques

¹¹³ Voir, entre autres, PIRENNE-DELFORGE – PIRONTI 2016, p. 13 : « Traditions narratives et démarches cultuelles sont certes des langages différents, qui mettent les dieux en scène selon des formulations distinctes : le discours d'un poète ne s'exprime pas dans les mêmes termes pour évoquer une divinité que ne le fait l'acteur d'un rituel. Toutefois, l'*enracinement de ces modes d'expression dans une culture commune impose de ne pas creuser entre elles un fossé infranchissable* » (italique ajouté). Voir le compte-rendu de JAILLARD 2018 sur cette mise en regard « aussi large et expérimentale ».

¹¹⁴ Ainsi PIRONTI 2007, p. 12, en référence à PIRENNE-DELFORGE 1994.

¹¹⁵ Cf. FASCE 2006, p. 127.

¹¹⁶ BRULÉ 1998. Une première distinction entre épithètes poétiques et épiclèses est faite par PRELLER – ROBERT 1887-1894, p. 941-960. Seules les épiclèses sont prises en considération par FARNELL 1971 [1896-1909], p. 485-495. Cf. aussi GERNET – BOULANGER 1970 [1932], p. 222-227, pour une réflexion sur l'interaction entre théonymes et épiclèses, que l'on retrouve dans GLADIGOW 1981, col. 1202-1238.

d'Éros par le biais de ses noms¹¹⁷. Loin d'être l'un des « ingrédients of Chaos »¹¹⁸, l'épithète servira d'outil de médiation entre les perspectives (philologique et historique) qui coexistent dans cette étude et servira d'instrument pour établir des contacts entre la linguistique, l'anthropologie religieuse et l'histoire de la cosmétique ancienne. Les points de jonction entre Éros, le *kosmos* et la cosmétique ancienne seront ainsi mis en exergue par l'analyse de la forme, de la fréquence et des glissements sémantiques d'un certain nombre d'épithètes, à partir de *kallistos* et *lusimelês*. D'ailleurs, comme le dit E. Auerbach, épithètes, comparaisons et généalogies permettent « d'extérioriser les phénomènes en termes de perception »¹¹⁹ : et les premières, ajoutons-nous, forment et font partie du *kosmos* d'Éros, rattaché depuis Hésiode aux sens et à leurs apparition.

Comment analyser les épithètes ? Quels mécanismes et pensées le choix de l'épithète révèle-t-il ? L'épithète peut-elle « mourir » avec le système qu'elle représente¹²⁰ ou bien « sortir » de sa morphologie pour survivre dans d'autres attributs ? C'est à la lumière de ces questionnements que les noms d'Éros – le théonyme et ses épithètes – nécessiteront d'être abordés en eux-mêmes et pour eux-mêmes, dans la mesure où ils peuvent révéler, sur la longue durée, les glissements sémantiques ayant déterminé, ou influencé, les représentations du dieu. Le choix de se pencher sur les épithètes repose ainsi sur deux raisons. La première est d'ordre historique. Bien que les épithètes cultuelles en son honneur soient rares, Éros fait l'objet d'un traitement onomastique considérable. Nous constatons, en effet, que l'élaboration du dieu à l'époque classique va de pair avec sa sur-nomination et que la multiplication de ses épithètes, dans les sources littéraires des V^e-IV^e siècles, reflète sa représentation croissante sur les vases¹²¹. Si Aphrodite est « aux multiples bigarrures »¹²²,

¹¹⁷ BELAYCHE – BRULÉ 2010 et WALLENSTEN 2008a et 2008b. Pour la base de données de l'Université Rennes 2 répertoriant l'ensemble des épicleses, voir BRULÉ – LEBRETON 2007. Voir également LEBRETON 2013 pour une première mise en série des dénominations, cultuelles ou non, de Zeus en Attique. On rappelle, enfin, le projet MAP, *Mapping Ancient Polytheism Cult Epithets as an Interface between Religious Systems and Human Agency*, porté par l'Université de Toulouse II – Le Mirail, visant à spatialiser ces « réacteurs des polythéismes et d'un monothéisme », en proposant une synthèse entre approche structuraliste et analyse contextuelle (voir BONNET *et al.* 2018a).

¹¹⁸ Ainsi VERSNEL 2011, p. 60-87 interprète le système de dénomination divine.

¹¹⁹ AUERBACH 1977 [1953], p. 14.

¹²⁰ Comme d'ailleurs son dieu : voir le dossier sur la fin des cultes dans MACKOWIAK – STEIN 2018.

¹²¹ Voir LISSARRAGUE 2011, p. 15, qui met en exergue l'apparition relativement tardive du dieu dans l'imagerie attique. Voir KOVALEVA 2005, p. 135, qui juge « vraie » seulement l'imagerie tardo-classique et hellénistique d'Éros.

¹²² Euripide, fragment 13, 1 (*Éole*) Jouan-Van Looy : Τῆ δ' Ἀφροδίτῃ πόλλ' ἔνεστι ποικίλα. On traduit par « broderie » à la lumière d'autres passages parallèles : le terme au neutre revient en tragédie pour

Éros ne l'est pas moins : « riche en déclinaisons », il l'est en vertu de (et grâce à) la prolifération de ses noms. La seconde raison est d'ordre méthodologique. En tant qu'élément morphologique et signe susceptible, par rapport au théonyme, de variations, une et multiple à la fois, l'épithète se prête à plusieurs interprétations. En même temps, elle peut, tout comme les déictiques, faire office de signe « dans un contexte d'énonciation déterminé »¹²³. Ainsi, l'épithète donne lieu à une négociation entre les intentions de l'auteur et les attentes du public, en fonction des compétences sémantiques de l'un et de l'autre : de signe, elle devient symbole, capable de relier « le contenu manifeste d'un comportement, d'une pensée, d'une parole à leur sens latent »¹²⁴. Si l'épithète en tant que symbole est polysémique et déterminée par le système de représentation duquel elle dépend, l'histoire de ses évolutions narrera donc l'évolution de l'objet qu'il définit, à savoir Éros, ainsi que ses multiples liens au système lui-même¹²⁵.

Comme des métaphores, les noms rendent saillants certains aspects de la perception d'Éros et génèrent des associations touchant aux propriétés et aux apparences de la sensorialité, de l'ordre et du beau – ce qui sera particulièrement évident dans la section consacrée à la distribution onomastique de *kallistos*. À cet égard, nous aurons parfois recours à la définition d'identité onomastique, qui nécessite d'être mieux éclairée sur la base des articulations qui se nouent entre théonyme, épithètes et, en dehors du contexte formulaire, attributs¹²⁶. Si les noms, comme le souligne N. Belayche, dessinent un premier périmètre de l'identité théologique des dieux – qu'il s'agisse d'un seul élément ou d'une pluralité de termes, partagés ou exclusifs – leur ensemble forment ce que nous pourrions appeler une *séquence* ou *formule* onomastique, que nous définissons « comme un ensemble d'éléments, également nommés 'attributs onomastiques', au sein duquel les propriétés de chaque élément et les modalités de leur association produisent du sens »¹²⁷. Ce biais s'avère particulièrement utile pour cerner certaines configurations et, en particulier, l'identité onomastique d'Éros, dans la mesure où les noms renvoient à des compétences spécifiques et coïncident parfois

indiquer le tapis richement brodé (Eschyle, *Agamemnon* 936), et ailleurs les broderies elles-mêmes (Théocrite, *Idylles* XV 78) ou bien encore les vêtements brodés (Lucian, *Timon* 27). Sur la *poikilia*, voir GRAND-CLÉMENT 2013.

¹²³ GRAND-CLÉMENT 2011, p. 433.

¹²⁴ LAPLANCHE – PONTALIS 2004, p. 475-477 pour le signe polysémique.

¹²⁵ *Ibid.* p. 474.

¹²⁶ La définition d'identité onomastique se trouve dans le Chapitre I, p. 72.

¹²⁷ BONNET *et al.* 2018b, p. 590.

avec des modes d'action précis¹²⁸. Une oscillation lexicale entre « épithète » et « attribut » caractérise notre argumentation : si la première est utilisée dans un cadre évidemment traditionnel, où l'on opère des variations formulaires par rapport au modèle, le second est privilégié quand il s'agit d'examiner tout type de dénomination présent dans les séquences onomastiques. En effet, nous proposons de désigner les éléments composant ces séquences comme des attributs onomastiques : renvoyant à ce qui appartient en propre à quelqu'un, qu'il s'agisse d'une qualité, d'une compétence, d'un objet et d'une fonction, l'attribut participe à la représentation et, surtout, à la visualisation du dieu comme une véritable icône¹²⁹.

Ainsi, l'analyse des épithètes et des attributs, en lien ou non avec le théonyme, donnera accès aux modalités pragmatiques de l'interaction entre Éros et les hommes, ainsi qu'aux logiques structurelles qui agencent l'action du dieu dans les domaines spécifiques de l'ordre, des ornements et des perceptions. Alors, il sera possible de découvrir et de mettre en lumière les corrélations entre Éros comme force agissante et son système de dénomination, tout comme le rôle des noms tant dans la définition d'une divinité cosmète que dans l'agencement de l'ordre et du beau dans des contextes donnés. Les épithètes et les attributs seront alors exploités non seulement comme les « génomes » du *kosmos* (notion et domaine accueillant Éros comme puissance en action), mais aussi comme des ingrédients de l'ordre lui-même et de ses manifestations. C'est ainsi que les noms, tout comme Éros, seront mobilisés comme des forces descriptives et perceptives, cognitives et performatives, dans la mesure où ils désignent, représentent, donnent à voir **a)** une entité divine *a priori* rattachée aux domaines esthétiques et cosmétiques, et **b)** les racines perceptives qui fondent ces mêmes domaines, permettant non seulement la manifestation du divin, mais aussi ses interactions avec la mise en ordre. Autrement dit, les noms font exister et agir ce qui est nommé, Éros, et manifester les logiques de l'agencement lui-même, du *kosmos*. Par ailleurs, ils sont doublement liés au *kosmos* dans la mesure où, bien plus qu'un ornement, ils constituent des principes organisateurs du système divin, représenté dans notre cas par Éros, dieu ajusteur par excellence. En dernier lieu, il est important de signaler que si les épithètes servent à qualifier

¹²⁸ BELAYCHE 2017. Pour la théorie de la séquence (ou formule) onomastique, voir BONNET *et al.* 2018b, p. 568 et, dans cette thèse, le Chapitre I, p. 51.

¹²⁹ Pour le pouvoir de visualisation des attributs onomastiques, voir BONNET *et al.* 2018b, p. 585 et, dans cette thèse, l'Annexe I, p. 335.

le théonyme d'Éros comme sujet référent, il est tout aussi vrai que les adjectifs, des compléments du nom, des participes et des phrases relatives, dans des environnements linguistiques précis, pourront endosser ce même rôle.

Si la multitude de textes et d'images, depuis la fin du VI^e siècle a. C., invite à interroger la *poikilia* nominale d'Éros, cette enquête est néanmoins vouée à se heurter à une grande lacune : l'absence, dans la documentation existante, d'un corpus uniforme et suffisamment riche d'épithètes cultuelles. Ce silence onomastique suffirait à faire d'Éros une « sur-construction du divin », le cas parfait pour tous ceux qui, « s'appuyant seulement sur les textes littéraires, transforment certaines figures en divinités puissantes et omniprésentes »¹³⁰. Pour Éros néanmoins, il convient de le rappeler, les frontières entre littéraire et cultuel sont subtiles, voire indiscernables.

¹³⁰ GEORGUDI 2013, p. 27.

Chapitre I

Éros, les noms et les sens dans la *Théogonie* d'Hésiode

Introduction

L'Éros cosmogonique est le résultat d'une construction culturelle. De fait, les puissances d'Hésiode ont souvent été interprétées sur la base des spéculations philosophiques ultérieures¹. Aristote notamment a influencé de manière déterminante la fortune de la *Théogonie* et, de façon corollaire, la réception d'Éros. Dans la *Métaphysique* en particulier, le philosophe compte Éros parmi les entités ayant été à l'origine du « fonctionnement du cosmos » pour son pouvoir de mettre en mouvement et de ressembler les unités². Toutefois, aucune allusion littérale au cosmos n'est faite dans ce passage : Aristote définit Éros comme l'origine que le poète établit « parmi les choses existantes (ἐν τοῖς οὄσιν) »³.

La définition d'Éros comme puissance cosmique est également liée à l'oscillation entre « cosmogonique » et « théogonique » pour la *Théogonie* dans l'historiographie moderne. Dans sa dernière édition, G. Ricciardelli confirme cette tendance et inclut le poème dans la catégorie des « opere a contenuto cosmogonico », suivant la définition de « cosmic poetry »

¹ Voir notamment les analyses de FINAZZO 1971 et CARAMUTA 1994.

² Aristote, *Métaphysique* 984b pour Éros ; *Métaphysique* 208b29 et *Physique* 2, 208b30 pour Chaos. Voir MOST 2013.

³ Aristote, *Métaphysique* 984b23 cité par WEST 1966 à propos d'Hésiode, *Théogonie*, 120. De plus, une seule source ancienne, plutôt tardive, place Éros dans un contexte cosmogonique. C'est Plutarque, *Erôtikos* 756e (94 p. C. à peu près) qui cite Parménide disant que le poète « démontre qu'Éros est le plus ancien des travaux d'Aphrodite, écrivant dans sa *kosmogonia* (ἐν τῇ κοσμογονίᾳ γράφων), 'elle concevait Éros comme le premier en absolu parmi tous les dieux' ». Il est significatif que dans un passage presque identique d'époque précédente, tiré du *Banquet* de Platon (380 a. C.), modèle du dialogue de Plutarque, ἐν τῇ κοσμογονίᾳ soit complètement omis : Παρμενίδης δε τὴν γένεσιν λέγει, πρῶτιστον μὲν Ἐρωτα θεῶν μητίσατο πάντων (Platon, *Banquet* 178b). Pour les rapports entre les deux dialogues, voir dans cette thèse le Chapitre II, p. 136-137.

donnée par J. Strauss Clay⁴. En même temps, Ricciardelli interprète Éros, avec H. Diller et K. von Fritz, comme le dernier des premiers dieux, sans descendance et « promessa essenziale del divenire », ou bien comme une « astrazione personificata » censée régler l'union des sexes dans le cosmos en train de se former⁵.

Or, notre propos n'est pas une analyse similaire d'Éros. Dans ce chapitre, nous cherchons à encadrer le dieu dans ce que nous appellerons la « prôtogonie » d'Hésiode, en lien avec l'origine des sens ou de la sensorialité. Suivant le vocabulaire employé dans le poème, en effet, « prôtogonie » est le mot que l'on propose d'utiliser au lieu de « cosmogonie », τὰ πρῶτα (« les entités premières » ou « les commencements ») étant l'expression qui désigne, chez Hésiode, tout ce qui précède la naissance des dieux⁶. La même expression indique également la naissance des dieux, en particulier celle d'Aphrodite (au vers 202), et, au niveau énonciatif, elle est complémentaire d'ἔξ ἀρχῆς, le motif hymnique définissant le chant d'Hésiode « dès le début » au vers 156⁷.

C'est en partant des compétences sensorielles d'Éros que nous pourrions comprendre, d'une part, une facette particulière de la manifestation du divin selon Hésiode et, d'autre part, le chant qui couronne l'ordre de Zeus. Si les dieux interviennent, dans la poésie hésiodique, en partageant des traits communs comme la « volonté » et la « facilité »⁸, Éros se démarque par des épithètes et des modes d'intervention qui lui sont propres. Cependant, il semble agir comme un dieu, faisant une chose et son contraire : il construit les sens et désarticule le corps⁹. Sous cet angle, les prérogatives d'Éros, qui renvoient aux domaines de la beauté et de l'inspiration, seront analysées à la lumière de la dénomination du dieu dans les trois images où le nom Ἔρος revient, aux vers 120, 201 et 910. La récurrence de la même racine à l'intérieur de verbes ou d'adjectifs (ἔραμαι, ἐρατός et ἐρατεινός) sera également étudiée afin de rendre à Éros les teintes cosmétiques qui lui reviennent « dès l'origine » et « aux origines des sens » – les sens stimulés par la beauté, affaiblis ou essentiels pour chanter

⁴ RICCIARDELLI 2018, xiii et xv. Sur d'autres poèmes et œuvres narrants les origines, voir *Ead.*, xiii-xiv. CLAY 1992, p. 137.

⁵ RICCIARDELLI 2018, xxxvii ; DILLER 1946 (= HEITSCH 1966, p. 688-707) ; VON FRITZ 1956, p. 29-45.

⁶ Cf. Hésiode, *Théogonie* 108 (τὰ πρῶτα...γένοντο), 115 (ὁ τι πρῶτον γένητ'αὐτῶν) et 202 (γεινομένη τὰ πρῶτα).

⁷ Sur le motif du « commencement du chant », voir plus récemment DI DONATO 2016.

⁸ E. g. pour le verbe ἐθέλω (Hésiode, *Théogonie* 429, 432, 439, 443, 446, 604) et ῥεῖα / ῥηιδίως (*ibid.* 90, 254, 419, 438, 442, 443).

⁹ Voir ce que dit WEST 1966, p. 288 : « A god's power is often emphasized by saying that he can do either of two opposite things ».

l'ordre. Ainsi, c'est moins l'Éros « du cosmos » que l'Éros « de la perception et des sens » qui émergera dans ce chapitre.

1. Hésiode, *Théogonie* 116-122 : la « prôtogonie » d'Éros

La *Théogonie* d'Hésiode constitue la première tentative poétique d'assigner à Éros une place précise dans les rangs des hommes et des dieux. Deux, ou mieux trois représentations de ce dieu y sont esquissées, toutes situées dans un temps où le partage des compétences divines est soit absent soit en évolution. Le poème indique les compétences d'Éros et, dans un deuxième temps, sa relation avec d'autres immortels (non seulement Aphrodite et les Charites, mais aussi Zeus) dans un effort croissant de systématisation. En même temps, Hésiode donne une image en mouvement du dieu, considérée parfois incohérente par rapport à l'*éros* des poèmes homériques. Ce témoignage reste cependant très précieux, remontant à une époque où la documentation littéraire et cultuelle sur Éros est très pauvre et lacunaire¹⁰. Si le culte n'est pas l'entrée privilégiée pour cerner Éros, le récit d'Hésiode reste une source de premier rang : il nous faut donc partir de lui et des images qui reviennent ἐξ ἀρχῆς à Éros afin de mettre en lumière les prérogatives cosmétiques du dieu¹¹.

1.1. Éros dans son contexte narratif

Dans la *Théogonie*, juste après le *prooimion* des vers 1-115, comprenant l'*Hymne aux Muses* et une section programmatique où est présenté le sujet du poème, Hésiode commence à chanter¹². La requête aux Muses, qui précède ces vers, explicite l'origine du chant :

¹⁰ Le culte athénien d'Éros est postérieur : pour la datation de l'inscription mentionnant une fête à Éros « le quatrième jour du mois de Mounychion » (*SEG* 10 : 27), voir SOKOLOWSKI, p. 20, n. 5 ; DEUBNER 1932, p. 215, n. 4 ; TRAVLOS 1971, p. 228-32. Au contraire, PARKER 2005, p. 470 ne s'arrête pas sur le culte, en l'absence de sources valables qui en confirment l'existence. MIKALSON 1975, p. 150 omet également l'existence de ces fêtes : « "The *Delphinia* (Mounichion 6), the *Mounichia* (Mounichion 16) and the *Olympeia* (Mounichion 19) were all one-day festivals and are firmly dated. No other annual festivals can be assigned to Mounichion ». La présence d'Éros dans d'autres localités (à Parion, à Leuctres et à Samos), au VII^e siècle a. C., n'est pas documentée, bien que Pausanias parle de la vénération à Éros à Leuctres, en Laconie, dans une section consacrée aux cultes très anciens : Pausanias, *Périégèse* III 26.4-5. Voir dernièrement PELLEGRINI 2009, p. 22-29.

¹¹ ἐξ ἀρχῆς est la formule qui revient le plus souvent dans le poème (Hésiode, *Théogonie* 45, 115, 156, 203, 408, 452, 512) avec la seule variante ἀπ' ἀρχῆς (au vers 425).

¹² Sur la valeur programmatique des vers, voir VERNANT 1965a, p. 90-100 ; DETIENNE 2006 [1967], p. 8-10 ; HARRIOTT 1969, p. 10-36 ; SVENBRO 1984a, p. 46-73 ; PUCCI 1977, p. 8-44 et WALSH 1984, p. 2-36.

«...et dites quel fut le premier être à naître parmi eux (καὶ εἶπαθ', ὅ τι πρῶτον γένητ' αὐτῶν) »¹³.

De ce vers, commence la narration des « origines du monde », à laquelle succède la mention de trois (ou quatre) entités primordiales : Chaos, Gaia, [Tartare] et Éros¹⁴. Pour mieux cerner le sens, la place et la fonction d'Éros dans cette liste, il convient de considérer ce qui précède la requête d'Hésiode aux Muses. Bien avant le vers susmentionné, de fait, les Muses chantent – thème traditionnel – le ἱερὸν γένος des premières entités :

ἔνθεν ἀπορνούμεναι κεκαλυμμένοι ἤέρι πολλῶ ἐννύχιαι στεῖχον περικαλλέα ὄσσαν εἰῆσαι,	10
ὑμεῦσαι Δία τ' αἰγίοχον καὶ πότνιαν Ἥρην Ἀργείην, χρυσεόισι πεδίλοις ἐμβεβαυῖαν, κούρην τ' αἰγιοόχοιο Διὸς γλαυκῶπιν Ἀθήνην Φοῖβόν τ' Ἀπόλλωνα καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν ἦδὲ Ποσειδάωνα γαιήοχον ἐννοσίγαιον	15
καὶ Θέμιν αἰδοίην ἐλικοβλέφαρόν τ' Ἀφροδίτην Ἥβην τε χρυσοστέφανον καλήν τε Διώνην Λητώ τ' Ἰαπετόν τε ἰδὲ Κρόνον ἀγκυλομήτην Ἥῶ τ' Ἥελιόν τε μέγαν λαμπράν τε Σελήνην Γαῖάν τ' Ὠκεανόν τε μέγαν καὶ Νύκτα μέλαιναν	20
ἄλλων τ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἐόντων.	

Par-là parties, voilées d'une brume épaisse,
elles procédaient dans la nuit, en versant une voix très belle,
tout en célébrant Zeus à l'égide et Héra auguste
argienne, qui marche avec des sandales d'or ;
aussi, la fille de Zeus à l'égide, Athéna à l'œil pers
et Phèbe Apollon et Artémis archère,

¹³ Hésiode, *Théogonie* 115.

¹⁴ Tartare n'est pas vu comme une troisième entité cosmogonique par MOST 2013 dans la mesure où il ne donne lieu à aucune descendance : il « never engenders anyone or anything, neither now nor later ». Si nous suivions cette perspective, nous serions obligés d'appliquer le même raisonnement à Éros, dépourvu de toute descendance. De plus, la comparaison entre les thèmes chantés par les Muses et ceux qu'Hésiode s'apprête à chanter autorise à croire que Tartare constitue une entité à part entière, au même titre que Chaos et Gaia et qu'Éros constitue, avec lui, l'innovation apportée par le poète au chant des Muses. À ce sujet, voir *infra*, p. 51-60.

et Poséidon qui ceint la terre et l'ébranle,
et Thémis vénérable et Aphrodite au vif regard
et Hébé à la couronne d'or ainsi que la belle Dioné
et Létéo, et Japet et Cronos aux dessins tortueux,
et Éos et le grand Hélios et Séléné resplendissante,
et Gaia et le grand Océan et la Nuit noire
et la dynastie sacrée des autres immortels qui toujours sont.

Les Muses nomment en catalogue les dieux dont elles veulent connaître les origines et les pouvoirs : Zeus et Héra (v. 11), immédiatement suivis d'Athéna et du couple Apollon-Artémis (v. 12-14), de Poséidon (v. 15), Thémis et Aphrodite (v. 16), Hébé et Dioné (v. 17)¹⁵ et puis de Létéo¹⁶, avec les deux Titans Cronos et Japet (v. 18)¹⁷ et, enfin, d'Éos, Hélios, Gaia, Océan et Nuit (v. 19-20).

Les vers qui suivent sont, eux aussi, célèbres : ils narrent l'origine des Muses, leurs noms et liens avec Zeus, leur descente de l'Hélicon et la rencontre avec Hésiode, qu'elles inspirent. C'est après son investiture que le poète énumère alors aux Muses les thèmes qu'elles chanteront par le biais de sa personne¹⁸. Cette nouvelle énumération suit de manière approximative la liste du *ἱερὸν γένος* susmentionnée, au point que le premier noyau thématique consiste, dans la formule du vers 105, à chanter la « dynastie sacrée des dieux qui toujours existent (*ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἔόντων*) ». Ce premier noyau s'élargit, de manière plus articulée, aux vers 106 et 107 : les Muses devront chanter, via Hésiode, « ceux qui naquirent de Gaia et Ouranos étoilé, et de Nyx sombre, ceux ensuite que Pontos saumâtre nourrissait »¹⁹. Le deuxième noyau, qui préconise indirectement la naissance des dieux annoncée dans le vers suivant, est le plus problématique puisqu'Hésiode semble y faire une distinction entre les dieux, d'une part, et les éléments primordiaux de l'autre, selon une répartition préconisée dans le chant des Muses²⁰. Toutefois, plus qu'une dichotomie entre les

¹⁵ Celles-ci apparaissent par association directe avec la figure d'Aphrodite d'après WEST 1966 *ad loc.*

¹⁶ Létéo et Thémis sont également près d'Aphrodite dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* (V) 93-94.

¹⁷ Qui émergent comme des figures autonomes déjà dans *Iliade* VIII 479. Leur forte individualité demeure aussi dans la *Théogonie* selon WEST 1966 *ad loc.*, en particulier dans les deux mythes de succession. Sur les deux figures en rapport avec la dénomination d'Éros, voir le Chapitre III de cette thèse, p. 239-240.

¹⁸ Hésiode, *Théogonie* 105-113.

¹⁹ *Ibid.* 106-107 qui font écho aux vers 44-45 du chant des Muses : οἳ Γῆς τ' ἐξεγένοντο καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος / Νυκτός τε δνοφερῆς, οὗς θ' ἄλμυρός ἔτρεφε Πόντος.

²⁰ Hésiode, *Théogonie* 11-21, où les divinités semblent former un groupe à part en dernière position.

« entités cosmiques » et les « dieux »²¹, le grec du texte invite à retenir une complémentarité entre τὰ πρῶτα, « les entités premières », et les puissances qui en dérivent. Établir un rapport, ou bien faire la part des choses, entre plan cosmogonique et plan théogonique n'est pas une priorité pour le poète, au point que les deux plans se superposent et, comme nous le verrons, « la « théogonie convoque une cosmogonie » et inversement²². Quoi qu'il en soit, c'est à la suite de ce deuxième noyau qu'Hésiode demande aux Muses de lui narrer comment « dès le début, les dieux et Gaia naquirent, et les Fleuves et la Mer infinie furieuse dans le flot, les Étoiles resplendissantes et le Ciel ample en haut »²³. De ceux-ci, en effet, vinrent à l'être les dieux, parmi lesquels – troisième et dernier noyau thématique – les prérogatives furent réparties à l'issue de leur installation sur l'Olympe²⁴.

C'est donc à la suite de cet enchaînement de vers que le soi-disant hymne aux Muses se conclut, aux vers 114-115, et que le nom d'Éros apparaît²⁵ :

ταῦτά μοι ἔσπετε Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι
 ἐξ ἀρχῆς, καὶ εἶπαθ', ὅτι πρῶτον γένητ' αὐτῶν. 115
 ἦτοι μὲν πρότιστα Χάος γένητ'· αὐτὰρ ἔπειτα
 Γαῖ' εὐρύστερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ
 ἀθανάτων, οἳ ἔχουσι κάρη νιφόεντος Ὀλύμπου
 Τάρταρά τ' ἠερόεντα μυχῶ χθονὸς εὐρουδείης,
 ἧδ' Ἔρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι, 120
 λυσιμελῆς, πάντων δὲ θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων
 δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν.

²¹ WEST 1967, p. 5. Voir la répartition du texte proposée par ARRIGHETTI 1998, qui nomme la section des vers 116 et 122 « le entità primigenie », tandis que MOST 2018 [2006] propose le titre « The origin of the world ».

²² WEST 1966 *ad* Hésiode, *Théogonie* 116-120.

²³ Hésiode, *Théogonie* 108-110, correspondant au second noyau du chant des Muses au vers 47 : ὡς τὰ πρῶτα θεοὶ καὶ Γαῖα γέγοντο / καὶ Π οταμοὶ καὶ Π όντος ἀπείριτος, οἶδματι θυίων / Ἄστρα τε λαμπετόωντα καὶ Οὐρανὸς εὐρὺς ὕπερθεν.

²⁴ Hésiode, *Théogonie* 111-112, qui va de pair avec le vers 50 du chant des Muses sur « la dynastie des hommes et des forts Géants » : ἐκ τῶν ἐγένοντο θεοί, δωτῆρες ἐάων / ὡς τ' ἄφενος δάσσαντο καὶ ὡς τιμὰς διέλοντο / ἧδὲ καὶ ὡς τὰ πρῶτα πολύπτυχον ἔσχον Ὀλυμπον. Cf. *Hymne homérique à Hermès* 427-428, où Hermès chante « en établissant les dieux immortels et Gaia noire, comme aux origines naquirent et comme chacun obtenait en sorte sa part ».

²⁵ Hésiode, *Théogonie* 114-125, avec une traduction personnelle depuis MAZON 2008. L'édition suivie pour le texte de la *Théogonie* est celle de MOST 2018 [2006] qui, dans ce passage, supprime la virgule à la fin du vers 118 acceptant la lecture proposée par WEST 1966 et suivie par ARRIGHETTI 1984, p. 137-138 et PIRONTI 2007, p. 24-25 : en particulier, considérant comme authentiques les vers 118-119 du poème, ils interprètent τάρταρα comme un accusatif correspondant au Tartare « élément primordial ».

ἐκ Χάος δ' Ἐρεβός τε μέλαινά τε Νύξ ἐγένοντο :
 Νυκτὸς δ' αὖτ' Αἰθήρ τε καὶ Ἡμέρη ἐξεγένοντο,
 οὓς τέκε κυσαμένη Ἐρέβει φιλόττητι μιγεῖσα. 125

Narrez-moi ces événements ô Muses, habitant les demeures olympiennes,
 dès le début, et de ceux-ci dites-moi ce qui fut en premier. 115

Au tout commencement fut Chaos, puis
 Gaïa aux flancs larges, assise sûre à jamais
 des immortels, lesquels détiennent les cimes de l'Olympe neigeux
 Tartare brumeux dans le recoin de la terre aux sillons larges,
 alors Éros, le plus beau des immortels tous, 120

briseur des membres, de tous les dieux et tous les hommes
 dompte, au fond des poitrines, l'entendement et le sage vouloir²⁶.
 De Chaos Érèbe et la noire Nuit naquirent.
 De Nuit alors Éther et Hémeré sortirent,
 qu'elle engendrait pleine s'étant unie d'amour à Érèbe. 125

Les vers qui suivent narrent, entre passé et présent, l'enchaînement des générations divines et mentionnent les éléments se mettant en place avant ou parallèlement au système divin, à savoir la généalogie de Gaïa et d'Ouranos, celles de Nyx et de Pontos²⁷. Une fois démarré le processus, il reste à donner une dimension temporelle à l'engendrement, d'où la mention immédiate d'Érèbe (l'air noir) et de Nuit, auxquels répondent Éther (l'air lumineux) et Hémeré, leur descendance : ceux-ci désignent l'alternance du jour et de la nuit et, donc, le cycle du temps. Dans ce cadre, Éros reçoit sa première définition comme dieu « le plus beau *dans/parmi les dieux* (κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι) », quatrième (pour certains, troisième) puissance à apparaître après Chaos, « Abîme » ou « Béance », Gaïa, « Terre », et Tartare²⁸. Certes, son culte existait probablement déjà à cette époque mais, dans le cas de

²⁶ On signale également la belle traduction de BLAISE 1998, p. 31 : « Éros, le plus beau des dieux immortels ; il défait les membres ; de tous les dieux et de tous les hommes il soumet l'esprit, dans la poitrine, et les avis de la volonté ».

²⁷ Sur l'oscillation entre présent et passé dans l'annonce de la matière du chant, voir Pironti dans MAZON 2008, p. 13.

²⁸ Cf. Sappho, fragment 198a Voigt relatant une généalogie alternative selon laquelle Éros serait l'enfant d'Ouranos et de Gaïa (qui en 198b est substituée par Aphrodite) : voir RUDHARDT 1971, p. 42. Sur le nombre des puissances dans ce micro-catalogue, voir *infra*, p. 52-53. La traduction de Chaos est analogue à celle donnée par Pironti dans MAZON 2008, p. 14 d'après le verbe *χάλνειν*, « s'ouvrir ». Cf. les traductions alternatives : « a yawning space » pour WEST 1966, p. 192 et « a gap or opening » pour MOST

Thespies, sa définition date de l'époque impériale²⁹. L'attention portée par Hésiode à Éros est donc exceptionnelle si elle est rapportée à la documentation littéraire relative au dieu et, surtout, à la façon dont la *Théogonie* présente dans ces vers toutes les puissances qui précèdent les *gonai* divines proprement dites. Si ces puissances, brièvement mentionnées, sont en effet rangées dans des lignées généalogiques censées conduire vers les deux événements narratifs majeurs (la naissance des dieux et l'accès de Zeus à la souveraineté), Éros échappe à une telle catégorisation dans la mesure où aucune descendance et progéniture ne lui sont attribuées. Quoiqu'elles négligent toute fonction généalogique d'Éros dans le poème, les scholies elles-mêmes sont à cet égard d'un grand secours.

1.2. Le récit et ses interprétations

Ἔρως, toujours à la forme éolienne chez Hésiode, a été différemment interprété par les scholiastes. Dans les gloses et commentaires tardifs, il fait l'objet d'interprétations spéculatives ayant produit l'étiquette de « puissance cosmique ». Ainsi, Éros se lie-t-il au feu si l'on suit les scholies les plus anciennes de la *Théogonie*, qui rapprochent son nom de πῦρ et du τὸ πυρῶδες γὰρ τῆς ἐπιθυμίας, « le principe igné de l'émotion » : selon le point de vue du scholiaste, cela expliquerait pourquoi Éros est représenté προσφῶρος, « près des formes de lumière », et μετὰ λαμπάδων, « avec des torches »³⁰. L'assimilation d'Éros au feu est également présente dans une autre section de la scholie, où est expliquée la juxtaposition entre le dieu et l'élément en raison du tempérament que le premier détient (ὅπερ ἠὲ κρᾶτωση τὰ πάντα) : « comme, en effet, Éros unit les éléments désarticulés (ὥσπερ γὰρ ὁ Ἔρως ἐνοῖ

2018 [2006], p. 13 n. 7. Le mot Χάος revient chez Oppien (*Cynégetiques* III 414, IV 161, et *Halieutiques* V 51) pour désigner la gorge béante : c'est un élément qui pourrait confirmer la dépendance d'Oppien à Hésiode pour l'utilisation de *kallistos*, comme on le montrera ensuite : voir dans le Chapitre III, p. 222-224. Pour Chaos comme partie du monde souterrain, cf., entre autres, [Platon], *Axiochos* 371e ; Plutarque, *Moralia* 953a ; Quintus de Smyrne, *Posthomériques* II 614, XIV 2. Il est utilisé pour désigner l'air au V^e siècle a. C. (Bacchylide, *Épinicie* V 27 ; Aristophane, *Nuées* 424, 627 ; *Oiseaux* 1218) et il apparaît au féminin dans Aristophane, *Oiseaux* 698.

²⁹ WEST 1966, p. 40-44 établit 650 a. C. comme *terminus ante quem* pour la vie d'Hésiode. Pausanias, dans *Périégèse* IX 27.1, affirme qu'à Thespies, en Béotie, Éros faisait l'objet d'un culte local très ancien (ἔξ ἀρχῆς) : il y était honoré avec une statue très ancienne (ἄγαλμα παλαιότατον), sous la forme d'une pierre non sculptée (ἀργὸς λίθος). Voir HÖLSCHER 1975, p. 136. Sur le caractère tardif des *Erôtideia* locaux, voir TSOUVALA 2008, notamment p. 193-195. On rappelle que Pausanias, après avoir cité le culte d'Éros à Thespies, affirme qu'en Troade aussi, à Parion, il existait un sanctuaire en l'honneur du dieu pour lequel Praxitèle avait fabriqué une statue : Pausanias, *Périégèse* IX 27.1, avec FURTWÄNGLER 1874, col. 1342-1343.

³⁰ Scholie ancienne à Hésiode, *Théogonie* 120.

τὰ δισεστῶτα), ainsi le soleil mélange bien tous les éléments (οὕτω καὶ ὁ ἥλιος ἠὺκράτῳσε τὰ πάντα) »³¹. Le même scholiaste apporte néanmoins une autre interprétation (ἄλλως), selon laquelle « parlant des trois éléments (τὰ τρία στοιχεῖα), le poète y ajoute le feu en quatrième (τέταρτον λέγει τὸ πῦρ), correspondant à l'Éros démonique qui harmonise, conduit ensemble et unit (συναρμόζειν γὰρ καὶ συνάγειν καὶ ἐνοῦν) »³². L'exégète anonyme de la *Théogonie* s'appuie, quant à lui, sur plusieurs formes d'Éros : sur l'Éros que certains assimilent à l'éther (τινὲς δὲ φασιν Ἔρον νοεῖσθαι καὶ τὸν αἰθέρα), sur l'Éros qui n'est pas seulement le responsable de la chaleur comme l'éther (ὁ Ἔρωσ οὐ μόνον θερμότητός ἐστιν αἴτιος) mais celui qui, désarticulant les membres du corps, dompte l'entendement des êtres humains à travers ce que personne ne pourrait discerner (δαμάζει τὴν φρόνησιν πάντων τῶν ἀνθρώπων διὰ τὸ μὴ ὑπὸ τινος δύνασθαι νοεῖσθαι)³³. L'interprétation principale de l'exégète, largement affectée par les doctrines platoniciennes, se réduit toutefois ainsi : pour lui, l'éros – une oscillation entre majuscule et minuscule caractérise l'édition du texte – est l'ajustement (ἡ ἀρμονία) et l'échange harmonieux des composantes entre elles (κοινωνία τῶν στοιχείων πρὸς ἀλληλια)³⁴.

En bref, la référence au cosmos dans les scholies n'est pas explicite ou littérale et semble s'appuyer, au contraire, sur des arguments concernant la nature et les similitudes des *στοιχεῖα*, « éléments ». Contrairement aux exégèses et aux annotations tardives, nous insistons sur d'autres images et configurations qui émergent dans le poème, en particulier sur la première image d'Éros où le dieu est mis en relation avec les domaines de la beauté et de la perception (v. 114-122), et sur d'autres qui développent les liens du dieu avec l'inspiration et la parure ainsi qu'avec l'agencement des déesses, en particulier Aphrodite et les Charites. Ainsi, Éros agit dans des domaines qui ne sont pas dissociés du *kosmos* attesté chez Hésiode, celui qu'Athéna apporte à la créature d'Héphaïstos, « orgueilleuse des ornements que lui avait donnés la déesse aux yeux pers (κόσμωι ἀγαλλομένην γλαυκώπιδος ὀβριμοπάτρης), fille

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Exégèse de l'Anonyme à la Théogonie d'Hésiode* 377.

³⁴ *Ibid.* 376. L'influence platonicienne sur les exégèses anciennes est éclatante : dans une scholie de Tzetzes aux *Travaux et les jours* (scholie à Hésiode, *Travaux* 66 en référence à Platon, *Cratyle* 420b), on évoque le lien étymologique établi, chez Platon, entre le théonyme, Éros, et ἐσρεῖν, « couler ». Voir CALAME 2010, p. 21 et DAVIDSON 2007, p. 29.

d'un père puissant»³⁵. Cette proposition de lecture se démarque des interprétations traditionnelles avancées pour les vers 114-122, qui ne reconnaissent pas toujours à Éros une place autonome et dissociée de la sphère sexuelle, ou bien une historicité liée, entre autres, à l'attestation d'un culte en son honneur à Thespies³⁶. C'est notamment la proximité avec Aphrodite qui justifie l'absence d'autonomie remarquée par les interprètes et le statut de puissance parèdre, de « divinité de second rang »³⁷, préposée à catalyser la pulsion érotique et représentant d'un régime sexuel dérèglé, propre à la génération de Gaia ἄνευ ou ἄτερ φιλότητος (« sans tendresse », ou mieux « sans reproduction par accouchement »)³⁸.

Non seulement le statut de dieu, mais également sa place dans le catalogue ont fait l'objet de multiples interprétations. Dans cette « cosmologie rationaliste », selon F. M. Cornford, Hésiode proposerait une mise en système des étapes précédant la théogonie, où seulement Chaos, première entité primordiale, *yawning gap* entre Gaia et Ouranos ou plus simplement « gap » ou « opening », constitue l'apport d'Hésiode à la tradition précédente³⁹. Pour H. Podbielski, Éros est la « force génératrice » qui apparaît chez Chaos en tant que « lieu de naissance du monde » et avec Gaia « terre-mère de tout », selon un procédé pourvu d'une temporalité⁴⁰. En ce qui concerne la chronologie de ces manifestations, en effet, Éros

³⁵ La seule attestation de *kosmos* dans la *Théogonie* se trouve, en effet, au vers 587 pour désigner l'apparat précieux d'Athéna, porté par la créature d'Héphaïstos. Il faut rappeler que l'attribution à Hésiode d'un poème didascalique sur la voûte céleste, intitulé *kosmos* dans P.Oxy. L 3537r, L 11, v. 7, est assez débattue et loin de pouvoir être confirmée : voir notamment WEST 1984 ; AGOSTI 2005, p. 42-43 ; MOST 2008 et plus récemment VECCHIATO 2016. Sur l'*Astronomie* pseudo-hésiodéenne, cf. CINGANO 2009 et STAMATOPOULOU 2017, p. 8, 67. La jonction entre *kosmos* et ornement est confirmée dans le fragment 26 Merkelbach-West, 18-21 concernant les filles de Porthaon, Eurythemistè, Stratonice et Steropè, qui « vont à la recherche de fleurs (ἄνθηα μαι[ό]μεν[αι], *ornement parfumé pour leurs têtes* (κεφαλήνις εὐώ]δεα κόσμον) ». Sur le *kosmos* chez Hésiode, voir également le Chapitre II, p. 150-151.

³⁶ En particulier MOST 2013, p. 163. En ce qui concerne l'autonomie, le statut de dieu est problématique et n'est pas accepté par ceux qui entendent Éros comme la passion humaine du désir sexuel : STAMPOLIDIS – TASSOULAS 2009. L'historicité d'Éros a également fait couler beaucoup d'encre, bien que plusieurs spécialistes – avec des réserves que nous partageons – aient nuancé l'importance des cultes dans la *Théogonie* : voir notamment WACZIARG 2001, p. 136 et PELLIKAAN-ENGEL 1978, p. 41.

³⁷ BONNAFÉ 1985, p. 10.

³⁸ Le φιλότητι μιγήμεναι se réfère, dans le corps archaïque, à la relation intime contraignante ou affectée d'une manie érotique. Sur la φιλότης et sur sa lecture partielle fondée sur l'aspect fiduciaire, voir CALAME 2010, p. 39 n. 88 avec LUCA 1981, en particulier p. 179-181. Voir PIRONTI 2007, p. 46-48 avec la plus récente réponse de CACIAGLI 2017b, en particulier sur l'expression φιλότητος ἔρωσ et sur la φιλότης comme objet de désir, non tel un simple « engagement » mais comme une tension érotique pourvue de mécanismes et de fonctionnements physiques spécifiques, débouchant sur la violence et la non-résistance.

³⁹ CORNFORD 1950 [1941], p. 95-116, suivi, entre autres, par KIRK *et al.* 1983 et CLAY 1992. La définition simple de « gap » ou « opening » est de MOST 2013, p. 164, à la suite de WEST 1966, p. 192-193 *ad* Hésiode, *Théogonie* 116.

⁴⁰ PODBIELSKI 1986, p. 260-263.

a également été analysé selon les catégories temporelles : c'est ainsi que G. Arrighetti interprète le dieu au vers 120 comme un exemple de prolepse à l'intérieur du poème, entendant par prolepse le procédé par lequel « si dà per nota o avvenuta una cosa di cui si parlerà dopo »⁴¹. Ce procédé, d'après le même savant, trouve sa raison d'être dans le fait qu'Hésiode évoque le dieu par des attributs qui en soulignent les prérogatives majeures et le rendent immédiatement reconnaissable, au moment de sa manifestation et après : si l'on suit cette proposition de lecture, Éros, « le plus beau parmi les dieux » et briseur des membres, serait censé intervenir en tant que tel dans la suite du récit, au moment où il réapparaît à côté d'Aphrodite⁴². Selon la même logique, le vers suivant – δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν – renverrait *pro tempore* à une réalité qui s'accomplit au cours du récit, à savoir la soumission des dieux et des hommes aux pulsions⁴³. Si les remarques d'Arrighetti ont entre-temps été abandonnées par la plupart des commentateurs, un aspect particulier de son analyse mérite ici d'être retenu, à savoir la fonction proleptique d'Éros et en particulier de ses épithètes, qui préconisent aux vers 120-121 les fonctions par lesquelles le dieu interviendra par la suite avec Aphrodite et les Charites⁴⁴.

Dans l'une des analyses les plus récentes et parallèle aux précédentes d'Arrighetti, G. Most montre les côtés positifs et les aspects les plus troublants d'Éros⁴⁵. En particulier, il insiste sur la prééminence qu'Hésiode accorde au dieu dans la première image, aux vers 120-122, contredite par l'oubli de ses mêmes fonctions dans la suite du récit : l'absence de toute descendance – condition partagée avec Tartare – est la prémisse pour qualifier Éros de moteur et de principe générationnel, sauvant Chaos et Gaïa de leur état léthargique. Ainsi, confirmant une fois de plus l'influence d'Aristote sur l'interprétation de ce passage, la lecture de Most fait d'Éros la *cause efficiente* agissant sur celles matérielles, dont il faudrait retenir « not his person itself, but rather the reproductive energies he embodies and applies »⁴⁶. Dans

⁴¹ ARRIGHETTI 1998 *ad loc.*, p. 314.

⁴² *Ibid.* Il cite à ce propos STRAUSS CLAY 1989, p. 24, selon laquelle les actions, prérogatives et apparitions des dieux peuvent être atemporelles, dans la mesure où « their unique manifestations are indistinguishable from their eternal ones ».

⁴³ ARRIGHETTI 1998, p. 326.

⁴⁴ Cet élément sera étudié attentivement dans les paragraphes consacrés à *kallistos* et à la seconde image du dieu : voir *infra*, p. 90-92.

⁴⁵ MOST 2013 avec BLAISE 1998.

⁴⁶ MOST 2013, p. 165-166 (la référence est à Aristote, *Métaphysique* 984b20-5). Au-delà de la notion de personne, dont l'usage est problématique dans un tel contexte, Most parle d'énergie reproductive qui, à notre sens, ne permet pas de saisir les autres figures d'Éros tout au long du récit.

leur dernière édition des fragments présocratiques, A. Laks et G. Most ne s'éloignent pas de cette lecture et catégorisent ἔρως comme le désir sexuel rattaché à ἡ ἀφροδισιάζειν, « to engage in the works of Aphrodite », puis comme un dieu fondamental dans les processus cosmogoniques (d'Hésiode à Parménide)⁴⁷. Or, cette lecture, tout à fait cohérente avec la précédente de Most, est susceptible d'être amendée en plusieurs points. Concentrons-nous sur la première définition, celle de « désir sexuel » lié à ἡ ἀφροδισιάζειν. Dans les vers susmentionnés, Éros ne pousse pas au mélange corporel⁴⁸. Au contraire, l'allusion à la sphère de l'affection et de l'attraction n'est faite qu'au moment où Nyx s'unit φιλότῃτι à Érèbe, produisant ainsi Éther et Himéré, tandis que Gaia s'apprête à enfanter, par parthénogenèse et « sans tendresse », ou mieux « sans l'union intime contraignante », d'autres entités : dans ce cadre, φιλότης semblerait faire le contrepoint à l'Éros qui « dissout les membres » (λυσιμελής, v. 121) ainsi qu'à l'Éros qui escortera, avec Himéros, Aphrodite⁴⁹. Si l'on s'en tient aux vers, il est donc possible de relativiser la thèse de Laks et Most à travers l'argument principal de la reproduction : Éros est une puissance dépourvue de prérogatives fécondantes et, contrairement à Chaos et Gaia, ne développe pas une généalogie propre, bien qu'il constitue la force poussant à l'engendrement comme le laisserait imaginer ἔκ du vers 123⁵⁰. En outre, il se limite, plus loin, à accompagner Aphrodite vers l'acquisition de sa part d'honneur, à savoir la « sexualité cosmique et humaine » qui aurait favorisé les affaires amoureuses de Zeus et la mise en place de sa descendance⁵¹, sans pour autant subir les effets contraignants de la *philotês*.

⁴⁷ LAKS – MOST 2016, I, p. 232 à la lumière d'un fragment de Démocrite : Démocrite, fragment 28 B271 Diels-Kranz = Atom. D265 Laks-Most (= Stobée, *Florilège* 4.20.33) : « Une femme regardée avec passion (ἡ ἀγαπωμένη) dissout le blâme revenant au désir sexuel (ἔρωτικὴν μέμψιν...λύει) », suivant la traduction de LAKS – MOST 2016, *ad loc.*

⁴⁸ Voir WEST 1966, p. 195 et VERNANT 1989a sur Éros qui n'engendre pas la diversité jusqu'à la naissance d'Aphrodite.

⁴⁹ Qui est, chez Empédocle, le principe éternel mélangeant les quatre éléments primordiaux : Empédocle, fragment 31 B 16, 17, 18, 22, 71 Diels-Kranz. Voir BOLLACK 1965, 97-99 et 171-175. Sur l'ambiguïté de φιλότης dans le vocabulaire de la sexualité, qui peut être traduit comme « relation intime » en référence au domaine des *aphrodisia*, mais aussi comme « tendresse » au sens neutre ou bien comme réciprocité dont on a souvent l'aspect fiduciaire (BENVENISTE 1969, I, p. 341 ; TAILLARDAT 1982 ; SCOTT 1983), voir PIRONTI 2007, p. 39-41, avec de premières observations dans CALAME 1996a et les remarques récentes de CACIAGLI 2017b.

⁵⁰ BLAISE 1998, p. 31-32 : « La préposition signale cette poussée hors de soi qui, selon nous, définit l'action d'Éros. Celui-ci joue donc un rôle dès les parthénogénèses ».

⁵¹ PIRONTI 2007, p. 24 en référence à Hésiode, *Théogonie* 204-206.

Les tentatives pour saisir l'Éros de la *Théogonie* dès sa première apparition au vers 120 ont donc mené les spécialistes soit à surestimer les connivences entre le dieu et la sexualité soit à en hiérarchiser la puissance, en lien ou non avec Aphrodite. Loin de réduire la fonction d'Éros au seul aspect sexuel des unions divines, notre propos est de comprendre plutôt de quelle manière cette puissance se manifeste en termes plus concrets et en quoi la dénomination contribue à la construction d'un tel portrait. Pour éclairer ces aspects, il est nécessaire de sortir des schémas « platonisants » qui font de l'Éros hésiodique une entité aux fonctions démiurgiques⁵². Une remarque de M. West mérite à cet égard d'être retenue et développée davantage. Selon le philologue, en effet, Hésiode n'aurait pas eu besoin de dresser un portrait généalogique d'Éros, car « his presence is enough ». En d'autres termes, le seul fait de mentionner ou figurer le dieu, dans le cadre d'une narration ou à l'intérieur d'une image – l'allusion est à l'Éros qui apparaît dans les scènes du rapt d'Hélène – suffit pour comprendre les faits antérieurs ou postérieurs de la scène : « we note his presence, and understand »⁵³. Mais que devrions-nous comprendre avec la présence d'Éros dans le poème d'Hésiode ?

Pour répondre à cette question, il faut relire les vers 114-122 à la lumière d'autres éléments. Si Éros n'est pas le seul à bénéficier d'une double mention dans le poème⁵⁴, le premier passage qui lui est consacré constitue l'une des sections les plus intéressantes du poème tout entier, et cela pour plusieurs raisons. Bien qu'aux vers 114-122 Hésiode reprenne partiellement le sujet abordé auparavant par les Muses sur l'ordre divin, la hiérarchie divine telle que proposée par le poète ne correspond pas à celle chantée par les déesses⁵⁵. Offrant un modèle complémentaire, la réponse d'Hésiode au chant des Muses est, au contraire, beaucoup plus large et complexe, enrichie par des éléments novateurs négligés – ou oubliés, paradoxalement – par les Muses, filles de Mnémosyne : Éros et ses épithètes en sont un exemple. À ce propos, les commentaires passent sous silence une « anomalie » du chant

⁵² Vues dans la production orphique et chez Phérécyde, Parménide et Empédocle, avec de probables échos chez Sappho : cf. Euripide, fragment 57, 23 Nauck (*Hypsipile*) et Aristophane, *Oiseaux* 700 ; Phérécyde, fragment 7 B3, A11 Diels-Kranz (= PHER. D8, D3 Laks-Most) ; Parménide, fragment 28 B13 Diels-Kranz (= PARM. D16, D61 Laks-Most) ; Empédocle, fragment B17, 20 Diels-Kranz (= EMP. D73, R78-79 Laks-Most) ; Sappho, fragment 198 Voigt.

⁵³ WEST 1966, p. 196.

⁵⁴ Gaïa, par exemple, reçoit huit mentions (Hésiode, *Théogonie* 45, 126, 159, 173, 184, 479, 505, 821) et Tartare deux, aux vers 119 et 841.

⁵⁵ WEST 1966 *ad* Hésiode, *Théogonie* 9-21 et 44-51 et, avant lui, SNELL 1975, p. 55. Voir à ce sujet STRAUSS CLAY 1988, p. 325.

hésiodique qui nous paraît, au contraire, primordiale : trois des quatre entités mentionnées par Hésiode – Chaos, Tartare et Éros – n'apparaissent pas dans le *prooimion* des Muses (elles ne citent, au vers 20, que Gaïa, Océan et Nuit). Pour bien interpréter cet écart, il n'est toutefois pas nécessaire de penser à l'instar de West que le récit hésiodique se démarque de celui des Muses pour se rapprocher des schémas homériques⁵⁶. Au contraire, plusieurs éléments peuvent être avancés pour amender cette formulation. Tout d'abord, bien qu'il apparaisse dans l'épisode de l'ensorcellement de Zeus et lors de la séduction d'Anchise⁵⁷, Éros, comme Chaos, échappe visiblement aux schématisations traditionnelles. Cela devient d'autant plus significatif qu'aucune adjectivation d'Éros n'est faite dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, le seul nom ἔρος désignant, dans ces poèmes, un type d'élan absolu ne concernant qu'en partie la sphère amoureuse : « si tratta del desiderio di cibo, di bevanda e del fatto di desiderare genericamente qualche cosa »⁵⁸. En outre, ce n'est qu'à deux reprises que ἔρωσ (avec la voyelle longue et sans épithète) revient dans l'épopée comme une force qui exerce, de l'extérieur, un type d'action similaire à celle de la puissance théogonique⁵⁹. En particulier, il enveloppe l'esprit conscient (φρένας ἀμφεκάλυψεν) et fait plonger sa victime dans un état psychologique qui intervient de l'extérieur et touche le sujet, soudain et brusque dans sa manifestation : « the inward monition, or the sudden unaccountable feeling of power »⁶⁰.

⁵⁶ WEST 1966 *ad loc.* : « The are differences of emphasis which suggest that Hesiod is not thinking of his own pantheon, but rather of a traditional catalogue which is more akin to the Homeric scheme of things ».

⁵⁷ *Iliade* XIV 294 ; *Hymne homérique à Aphrodite* (V) 143-144. Voir, sur ces deux épisodes, le Chapitre II, p. 112-129.

⁵⁸ FASCE 1977, p. 10 en référence à la formule ἐξ ἔρον έντο. En *Iliade* XIII 637-639 ἔρος régit τῶν en fonction pronominale, reprenant une série de génitifs objectifs aux vers précédents (ὔπνου καὶ φιλότητος), tandis qu'en *Iliade* XXIV 227 avec γόου ἐξ ἔρον εἴην s'exprime l'élan de lamentation. On signale une donnée négligée dans les études : les formes verbales de l'aoriste ἐξίημι, qui accompagnent souvent ἔρος dans les formules homériques, pour indiquer les actions de manger quand on a faim, de boire quand on a soif et d'extérioriser la douleur par les pleurs, semblent faire référence au fait de chasser et d'éteindre un désir non comblé plutôt que de satisfaire une exigence naturelle.

⁵⁹ Concernant ἔρωσ avec la voyelle longue, voir FASCE 1977, p. 10-11 sur le prétendu caractère sigmatique du thème (elle croit qu'ἐρανώσ dans *Iliade* IX 531, 537 dérive du thème sigmatique). CHANTRAINE 1933, p. 422-423 insère le terme ἔρωσ dans la catégorie des noms au thème sigmatique de genre animé, utilisés normalement pour indiquer une « force active » comme ἦώς, αἰδώς, γέλωσ, ἰδρώσ. Le caractère sigmatique serait attesté par les termes dérivés ἐρανώσ, ἐραστόσ, ἐραστήσ. BENVENISTE 1935, p. 124-125 a isolé, pour sa part, les termes γέλωσ et ἔρωσ de tous les autres du groupe, qui ont en commun le fait de présenter chez Homère une flexion thématique éolien (γέλωσ, γέλω, γέλων ~ ἔρος, ἔρω, ἔρον) et une déclinaison dentale, typiquement attique (γέλωσ, γέλωτος ~ ἔρωσ ἔρωτος), et cela en raison d'une probable origine des neutres en -ας (comme σέλας).

⁶⁰ DODDS 1951, p. 14. Cf. *Iliade* III 442 et XIV 294

Or, Éros bénéficie, chez Hésiode, d'épithètes qui ne lui sont pas reconnues dans l'épopée et, de façon spéculaire, la dénomination fait en sorte que son apparition coïncide avec les origines des sens⁶¹. Comme le sens de ἤδέ (« et ainsi ») au vers 129 le suggère, la mention d'Éros « likewise comes as a complete surprise »⁶². Bien que la représentation d'Éros se construise sur des bases presque entièrement traditionnelles, sa mention constitue donc un élément de nouveauté dans la réponse hésiodique⁶³. Les paragraphes qui suivent démontrent l'importance d'Éros dans la progression narrative vers l'établissement du pouvoir de Zeus, ainsi que son rôle primordial pour l'inspiration et la célébration performative de l'ordre de Zeus. On verra, ensuite, la manière dont Hésiode opère des choix autonomes sur le matériel traditionnel et concentre, en certains motifs et certaines figures, la portée novatrice de sa sélection. Selon cette logique, Éros, quoique présent dans l'épopée, en ressort comme un élément excentrique par rapport aux thèmes évoqués par les Muses, et cela sur la base de trois critères : **a**) l'absence de descendance ou d'un quelconque profil généalogique ; **b**) l'absence de *timai* ; **c**) la fonction de ses noms, théonyme et épithètes. Éros, avec sa *séquence onomastique*, est un élément aussi nouveau dans la chaîne prôtogonique que le nom d'Hésiode par rapport au genre épique⁶⁴.

1.3. Sans lignée et sans partage : Éros dans le poème de Zeus

Après l'image de la venue à l'être de Chaos, Gaïa [Tartare] et Éros, Hésiode débute son chant par la forme la plus typique – celle généalogique – à partir du vers 124 (ἐκ Χάεος δ' Ἐρεβός τε μέλαινά τε Νύξ ἐγένοντο) et, avant cette image, du terme temporel le plus extrême et reculé auquel l'inspiration peut remonter – ἦτοι μὲν πρότιστα (v. 116). Ce n'est pas en lien avec une notion spatiale comme celle du cosmos ou à l'intérieur d'une forme

⁶¹ On se réfère ici à la formule employée dans la troisième section du livre (*La conquête du pouvoir. Aux origines du monde*) de DETIENNE – VERNANT 1974.

⁶² STRAUSS CLAY 1988, p. 333.

⁶³ Voir à ce sujet *infra*, p. 69-71.

⁶⁴ Nous employons l'expression proposée par BONNET *et al.* 2018b, p. 568 avec celle de « formule onomastique », pour définir les ensembles composites des noms divins. Voir l'explication à la note 3 : « La notion de *séquence* permet d'appréhender un ensemble d'éléments onomastiques sans présumer de leur nombre, ordre d'apparition, etc.; la notion de *formule*, empruntée au domaine des mathématiques ou de la chimie, souligne le fait que chaque élément possède des propriétés particulières et que leur association ou liaison, selon des modalités variées, donne naissance à un « produit » qui n'est pas simplement la somme de ses composés. En chimie comme en mathématiques, les formules constituent une écriture, une formalisation symbolique ».

généalogique qu'Éros apparaît dans la *Théogonie* : comme le préconise la formule $\alpha\upsilon\tau\grave{\alpha}\rho$ $\acute{\epsilon}\pi\epsilon\iota\tau\alpha$ au vers 116, sa venue à l'être est encadrée dans une dimension avant tout temporelle, qui est celle du passé. Suivant les remarques de G. Inglese, dans l'usage archaïque et notamment homérique, $\alpha\upsilon\tau\grave{\alpha}\rho$ est une particule servant d'instrument narratif pour indiquer un changement de contexte : en tant que marqueur de discontinuité narrative à l'instar d' $\tilde{\eta}\tau\omicron\iota$, $\alpha\upsilon\tau\grave{\alpha}\rho$ révèle la fin de la section thématique précédente en même temps qu' $\acute{\epsilon}\pi\epsilon\iota\tau\alpha$ suggère une rupture temporelle⁶⁵. La formule entière se compose donc de deux marqueurs de discontinuité, l'une thématique ($\alpha\upsilon\tau\grave{\alpha}\rho$) et l'autre temporelle ($\acute{\epsilon}\pi\epsilon\iota\tau\alpha$). C'est sous le signe de la transition dans le passé que les noms de Gaia, Tartare et Éros apparaissent. Si les Muses ont accordé à Hésiode la capacité de chanter l'avenir et le passé⁶⁶, le chant qui va s'élever concerne seulement ce qui s'est déjà produit $\acute{\epsilon}\xi$ $\acute{\alpha}\rho\chi\tilde{\eta}\varsigma$ ⁶⁷ : en ce sens, Éros est avant tout une créature du passé qui, dans la séquence des origines, détient une position spécifique selon la place que l'on accorde à Tartare.

La valeur des vers 116-122 ne tient pas seulement à leur ancienneté mais aussi à leur contenu, ce dernier étant parfois déterminé par la forme. À cet égard, les raisons qui ont fondé l'intérêt de ces vers sont les mêmes qui ont conduit les spécialistes, philologues et historiens de la religion, à suspecter leur authenticité. Les vers 118-119, acceptés par la plupart des éditeurs en raison de leur transmission unanime dans les manuscrits⁶⁸, se prêtent à deux interprétations selon le cas, au nominatif ou à l'accusatif, de $\text{T}\acute{\alpha}\rho\tau\alpha\rho$ -⁶⁹ : au nominatif, il ferait partie des puissances primordiales qui le précèdent, Chaos et Gaia ; à l'accusatif, et suivant la traduction « qui détiennent les cimes de l'Olympe neigeux et le Tartare brumeux dans le recoin de la terre aux sillons larges », il indiquerait l'une des résidences des dieux⁷⁰. Or, le cas de Tartare n'est pas anodin puisqu'il détermine la place d'Éros à l'intérieur du micro-catalogue : les « puissances primordiales » seraient-elles trois ou quatre et Éros serait-il la dernière des trois, ou quatre, puissances ? La scholie au vers 115, de dérivation

⁶⁵ INGLESE 2017, en particulier p. 117, sur la base de PARRY 1930 et KATZ 2007. Sur $\tilde{\eta}\tau\omicron\iota$, qui intensifie la transition signalée par $\mu\acute{\epsilon}\nu$, voir DENNISTON, p. 554.

⁶⁶ Hésiode, *Théogonie* 31-32 : $\tau'\acute{\epsilon}\sigma\sigma\acute{o}\mu\epsilon\nu\alpha$ $\pi\rho\acute{o}$ $\tau'\acute{\epsilon}\acute{o}\nu\tau\alpha$.

⁶⁷ RICCIARDELLI 2018, xii.

⁶⁸ Mais absents dans Platon, *Banquet* 178b et Aristote, *Métaphysique* 984a27.

⁶⁹ Forme neutre que l'on retrouve aussi au vers 841, différente du masculin $\tau\acute{\alpha}\rho\tau\alpha\rho\varsigma$ chez Hésiode, *Théogonie* 682, 721, 725, 736.

⁷⁰ Pour l'état des vers, et leur prétendue athétisation, voir WEST 1966, p. 194, qui explique le nominatif de Tartare en s'appuyant sur une conjecture d'auteur, comme un changement apporté ultérieurement par Hésiode pour montrer l'importance de Tartare dans la Titanomachie.

platonicienne, répond de manière tranchante à la question : τρία πρῶτον ἐγένοντο, « d'abord furent trois puissances », à savoir Chaos, Gè et Éros l'ouranien, qui est aussi un dieu (Χάος, Γῆ, Ἔρως ὁ οὐράνιος, ὃς καὶ θεός)⁷¹. Dans son *Dialogue* avec Hésiode, Lucien considère également Éros comme la dernière puissance de la séquence, lorsqu'il affirme que dans la *Théogonie* sont racontées « les générations des dieux (θεῶν τε γένεσις διηγούμενος) à rebours jusqu'à [celle] des tout premiers (ἄχρῃ καὶ τῶν πρώτων ἐκείνων) – Chaos et Gès et Ouranos et Éros [...] »⁷². Dans l'historiographie moderne, la victoire des partisans du nominatif a toutefois été décisive et Tartare a pu retrouver sa place dans la *Théogonie*, Éros devenant ainsi la quatrième des puissances évoquées.

Dès lors, nous constatons que la dimension temporelle, projetée au passé selon les particules et les adverbes utilisés dans les vers, caractérise la réponse d'Hésiode aux Muses et que, à l'intérieur de cette chaîne, Éros se présente comme une entité du passé, la dernière des quatre puissances différemment rattachées à la tradition. Cependant, la temporalité n'est pas le seul facteur distinguant le récit du poète car – peut-on arguer – les puissances elles-mêmes constituent l'apport novateur d'Hésiode à la tradition préexistante représentée par les Muses et leur chant. Ces puissances, avec et en vertu de la place qu'elles occupent dans le passé, singularisent la réponse d'Hésiode aux déesses et constituent la contribution du poète à un répertoire traditionnel établi, qui connaît déjà Gaia, Tartare (Τάρταρον, au singulier) mais non Chaos et Éros *kallistos/lusimelês*. En effet, Chaos apparaît pour la première fois chez Hésiode, qui en influence l'usage ultérieur⁷³ ; Tartare, quant à lui, est décliné par Hésiode non plus au singulier mais au pluriel et Gaia, déjà citée avec Ouranos dans le chant XV de l'*Iliade*⁷⁴, reçoit, bien qu'à l'aide d'une formule traditionnelle (ἔδος ἀσφαλὲς αἰεὶ, « siège sûre toujours », revenant dans l'*Odyssée* pour l'Olympe), une définition onomastique

⁷¹ Scholie à Hésiode, *Théogonie* 115.

⁷² Lucien, *Discussion avec Hésiode* 1 = *Testimonium* 45 Most.

⁷³ Chaos revient chez Bacchylide, *Épinicie* V 27 ; Aristophane, *Nuées* 424, 627 et *Oiseaux* 190-193 ; Aristote, *Physique* 208b ; Euripide, fragment 448 Nauck². Sur la possible coïncidence entre Chaos et ἀήρ, opérateur d'invisibilité pour BETTINI 2017, selon une scholie au vers 116 de la *Théogonie* citant à son appui Bacchylide, *Épinicie* V 26-27 Snell-Maehler, voir WACZIARG 2001, p. 147.

⁷⁴ *Iliade* XV 36. Dans la *Théogonie*, la forme Γαῖα prévaut sur Γῆ, qui se limite à apparaître à l'intérieur de certaines expressions formulaires (e.g. aux vers 720-721, 728, 736 e 807). La forme γαῖα, en minuscule dans les éditions, apparaît, e.g., en *Iliade* II 699, IV 451, VI 464, XIV 114, XVII 416 ; *Odyssée* III 16, V 184, XI 365, XI 587.

singulière et inédite : elle est dite εὐρύστερνος, épithète qui ne lui est jamais attribuée dans le corpus homérique⁷⁵.

Le traitement d'Éros est tout aussi exceptionnel. En premier lieu, Hésiode ne lui accorde aucune généalogie. « [...] Il n'y a pas d'autre façon de rendre raison d'une structure que de la présenter sous la forme d'un récit généalogique » : dépourvu d'ascendance et de progéniture, Éros manquerait, selon cette logique, d'une place et d'une fonction structurelles à l'intérieur du poème⁷⁶. Dans une œuvre où la théogonie et la prôtogonie coïncident, en lien avec le récit du triomphe de Zeus, rien n'est laissé au hasard : les relations généalogiques, ainsi que les parts d'honneurs qui en découlent ne sont pas fortuites et tout élément contribue à situer chaque puissance par rapport à toutes les autres et à l'ordre établi par Zeus. Mais, en ce qui concerne Éros, ni l'un ni l'autre ne sont opératoires dans la mesure où le dieu, rappelons-le, manque d'une *timê* et d'une lignée généalogique. Il n'est donc pas surprenant qu'aucun lien ne soit établi tout au long du poème entre le nom d'Éros et les autres termes appartenant au champ sémantique de la répartition, en particulier τιμή et γέρας, qui constituent des clés importantes pour comprendre « how they [*sc.* the gods] acquired their positions in the divine hierarchy »⁷⁷. Or, le manque d'honneurs est expliqué par les sources tardives comme une sorte d'exclusion politique de la communauté divine : ainsi, Eustathe de

⁷⁵ L'épithète revient pour Gaïa dans *Chants cypriens* I 2 West. On rappelle qu'*Eurysternos* ou *Eursyterna* est une épiclese de Gaïa à Delphes chez Mnaseas (fragment 46 Müller, *FrHG* III 157) et en Achée chez Pausanias (*Périégèse* VII 25.13). La formule ἔδος ἀσφαλές αἰεὶ revient, elle, dans *Odyssée* VI 41 pour l'Olympe, la différence étant que le mont est « sûr toujours » en référence aux dieux (θεῶν), alors que Gaïa l'est pour « tous (πάντων) ». Quant au Tartare (au singulier et non au pluriel), il apparaît comme l'endroit reculé, non atteint par la lumière et les vents, où habitent Japet et Cronos dans *Iliade* VIII 13 et 477-381, à l'intérieur de la section contenant les menaces de Zeus à Héra et à tout dieu tenté de prendre parti dans le conflit entre Achéens et Troyens. Voir CERRI 1995, p. 438-439 et 449 sur la position de Tartare dans le passage iliadique et sa fonction traditionnelle dans les descriptions mythiques d'Odyssée, des Titans et d'Héraclès.

⁷⁶ VERNANT 1965b, p. 98. Pour le rapport entre organisation diachronique et organisation structurale du récit, voir BUSSANICH 1983, p. 213. MILLER 2001 et PRIER 1972 cherchent à trouver des correspondances structurelles à l'intérieur du poème. Sur la généalogie, WACZIARG 2001, p. 137 observe qu'elle est « un moyen utilisé par les aèdes pour exprimer simplement les différentes composantes d'un concept ».

⁷⁷ ANGIER 1964, p. 330 et ZOGRAFOU 2010a, p. 31-32. Le vocabulaire est à cet égard riche : τιμή, « prix, honneur », τιμάω et τίω, « honorer, estimer », γέρας, « présent, marque d'honneur », δῶρον et αἶσα, « lot, part de destin », μοῖρα, « part », μείρομαι, « obtenir en partage », δασμός, « partage », et λαγχάνω, « obtenir par la sorte ». Les *timai* en particulier occupent une place de premier rang. Dans Hésiode, *Théogonie* 71-74, en effet, leur attribution sanctionne le triomphe de Zeus, signale le début pour le chant des Muses et en constitue le but ultime : « il règne au ciel [...] dès qu'il a, par sa puissance, triomphé sur son père, Cronos, et il a ensuite distribué, aux Immortels également, toute chose et établi leurs honneurs (διέταξε νόμους καὶ ἐπέφραδε τιμάς). Et c'est là ce que les Muses chantaient... ». Voir WEST 1966, p. 178 pour les νόμους, dont on retrouve la forme apparentée νομή, « partage », chez Hérodote, *Enquêtes* II 52, 4-5 en référence à la dénomination des dieux par les Pélasges.

Thessalonique, épigone d'une tradition érudite enracinée à Byzance au XIII^e siècle p. C., élabore-t-il l'absence d'apanage pour Éros dans l'une de ses légendes (*parekbolai*) sur l'*Illiade*. L'érudit s'attarde plus en détail sur l'avis de veiller à la domination des passions (τὸ τῶν παθῶν κρατεῖν) puisque « Zeus tout-puissant (καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατῆς), vaincu par la passion (πάθει νικηθεὶς), paya le prix (ζημιούται τὴν ὄνησιν) » d'avoir cédé au piège d'Héra – l'allusion est clairement faite à la *Dios apatê* du chant XIV de l'*Illiade*. Eustathe précise donc en marge⁷⁸ :

« S'il est vrai qu'Éros *fabricant de trames* (ὁ λογοποιούμενος) est capable de telles choses, si à tel point il secoue les traits des visages sur lesquels il tombe, et s'il accomplit des plans terribles (καὶ δεινὰ ποιεῖ), le récit montre de manière efficace, en en donnant une première illustration (καλῶς ἄρα ὑπομνηματογραφῶν ὁ μῦθος) [la raison pour laquelle] Éros fut écarté par le vote des dieux (ἀπεψηφίσθαι ὑπὸ θεῶν) et coupé de ses ailes (καὶ ἀποκοπῆναι μὲν τὰ πτερὰ) [...] ».

L'intérêt de cet extrait tient, en premier lieu, au lien entre l'exclusion du dieu et son statut de λογοποιούμενος : c'est parce qu'il agit terriblement qu'Éros subit une « exclusion par vote » ici désignée par le verbe ἀπεψηφίσθαι, étant écarté de la cité ou du gouvernement des dieux. Éros est donc exclu de la communauté divine et la *Dios apatê*, ici qualifiée de μῦθος, en serait l'origine. Néanmoins, cet exil politique n'est pas dissocié de la capacité propre au dieu de « fabriquer le discours » : malgré sa valeur dépréciative dans le commentaire, λογοποιούμενος fait écho à μυθοπλόκος (« tresseur de fables ») que l'on retrouve chez Sappho⁷⁹. Éros est alors reconnu par sa fonction de donner forme à la trame et d'en être le pré-texte, ce qui se pose en avant plan : en d'autres termes, sa présence dans l'*Illiade* contribue à expliquer la réaction de Zeus, séduit par Héra, de même que son apparition dans la *Théogonie* annonce le processus théogonique et présuppose celui d'acquisition des *timai*. D'après les lectures érudites plus tardives, il s'agirait de tâches qui sont accomplies en exil, en dehors donc de la communauté divine et au moment où aucun honneur ne peut plus être acquis.

Si aucune origine et nuls honneurs ne reviennent à Éros par l'autorité de Zeus même aux yeux des lecteurs plus tardifs, il est donc légitime de se demander comment notre dieu

⁷⁸ Eustathe de Thessalonique, *Commentaire à l'Illiade* III 647.

⁷⁹ Sappho, fragment 188 Voigt.

s'intègre à l'intérieur d'un poème dont le projet principal est, avant tout, l'établissement de l'ordre souverain à travers la descendance et la répartition des honneurs. Si la généalogie et les partages sont absents, par quels moyens la participation d'Éros au triomphe de Zeus se manifeste-t-elle ? La présence d'Éros est-elle excentrique par rapport au chant des Muses, par conséquent, et à l'ordre fixé par Zeus ? Si Gaïa est active à tous les tournants de la narration « prôtogonique » – car ses fils et descendants participent aux vicissitudes aboutissant à la constitution de l'ordre⁸⁰ – Éros ne l'est pas moins : il intervient comme la puissance de la perception et, en tant que tel, module et harmonise les deux registres, prôtogonique et théogonique, dont la *Théogonie* est articulée. Il le fait à travers ses noms.

1.4. La part des noms chez Hésiode : l'« onomatogonie » d'Éros

Nous avons déjà vu qu'Hésiode, inspiré par les Muses, en suit l'exemple : il demande aux déesses de lui narrer tout ce qui constitue la trame de son propre chant, à savoir les fils de Gaïa, d'Ouranos, de Nuit et ceux « nourris par Pontos », puis les Olympiens, leur naissance et victoire et, enfin, le partage des *timai*⁸¹. Des éléments distinguent néanmoins le chant hésiodique du proème des Muses : non seulement le poète ajoute les noms de Chaos, Tartare et Éros, mais il rend ces derniers complètement étrangers à la répartition des honneurs, ce qui constitue le contenu et le but du chant des Muses. Ainsi, dépourvu d'honneurs et d'un ajustement traditionnel à l'intérieur de l'ordre, Éros trouve-t-il sa place à l'intérieur d'un chant nouveau.

Comme on l'a vu précédemment, la généalogie est, elle aussi, absente. J. Strauss Clay voit dans le cosmos de la *Théogonie* une formation qui suit « the procreative pattern of a human family »⁸². Toutefois, en dépit des courants les plus suivis, les fonctions d'Éros sont à comprendre indépendamment du modèle généalogique qui a, en revanche, été appliqué à Gaïa, « premier objet de la perception des fils, le tout premier principe de leur vie »⁸³. Certes, la composante génésique n'est pas totalement absente des vers qui voient l'apparition d'Éros.

⁸⁰ On propose la belle définition donnée par MOST 2013, p. 167 du γένος de Gaïa : les fils de Chaos n'auraient pas d'histoire, ils servent de *conditio sine qua non* à l'affirmation des fils de Gaïa ; si ces derniers sont dotés de noms propres fonctionnant comme des sujets/objets, les fils de Chaos sont, au contraire, « verbs and adverbs tant must combine with the nouns » afin de former des structures narratives intelligibles.

⁸¹ Hésiode, *Théogonie* 112-113.

⁸² STRAUSS CLAY 2005 [2003] avec le commentaire de GRAZIOSI 2016, p. 36.

⁸³ BACHOFEN 1967, p. 81 et CALDWELL 1987, p. 132.

En effet, à l'intérieur de cette section prôtogonique, et notamment aux vers 116-122, le regard temporel se mêle au thème de la génération pour narrer la « venue à l'être » des puissances : Éros, comme Gaia et Tartare avant lui, naît *après* Chaos – αὐτὰρ ἔπειτα⁸⁴ – et en ultime position – ἦδ' –, la perspective génésique et la succession caractérisant ce « first movement towards the world's creation »⁸⁵. Néanmoins, c'est moins le thème de la génération que l'usage des épithètes qui permettent à Hésiode de caractériser la représentation d'Éros, au point qu'aucune différence ne semble être faite entre naissance et nom : les deux correspondent et créent le dieu, la prôtogonie cédant ainsi la place à une « onomatogonie ». En effet, si Hésiode omet les origines et les honneurs de notre dieu, un autre aspect s'avère tout aussi révélateur par sa valeur classificatoire et pour la manifestation d'une force agissante, à savoir les attributs composant sa séquence onomastique.

Il revient à G. Ricciardelli d'avoir tout récemment qualifié le poème d'Hésiode d'*onomatogonie*, où « ricevere un nome equivale a venire a essere »⁸⁶. L'exemple le plus éclatant est sans doute celui d'Aphrodite mais d'autres, tout aussi intéressants, caractérisent le poème⁸⁷. On ne saurait oublier l'exemple des Muses et des Titans, ces derniers étant nommés en raison d'une double étymologie entre les bras qu'ils tendent (τιταίνοντας) et l'action dont ils devront payer le prix (τίσιν) à l'avenir⁸⁸. Les noms semblent être fondamentaux tout au long du poème même en référence à la personne du poète : c'est en se présentant soi-même par son nom – αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλήν ἐδίδαξαν ἀοιδήν, « lesquelles (*sc.* les Muses) m'ont jadis appris, moi Hésiode, la belle voix »⁸⁹ – et les dieux par leurs théonymes, mais surtout par leurs épithètes, qu'Hésiode propose sa prôtogonie, opposant sa personne et sa poésie à l'anonymat des aèdes. Or, bien que l'étiquette d'onomatogonie soit récente, en sa faveur et en faveur de notre thèse, il faut en souligner l'ancienneté : l'association entre Hésiode et les noms était déjà évidente pour les Anciens.

⁸⁴ Chaos γένετ' dans Hésiode, *Théogonie* 116. Voir *supra*, p. 52 et *infra*, p. 71.

⁸⁵ WEST 1966 *ad loc.*

⁸⁶ RICCIARDELLI 2018, xvii et, pour le papyrus de Derveni, BURKERT 1970, p. 443-445.

⁸⁷ Voir PIRONTI 2005.

⁸⁸ Hésiode, *Théogonie* 209-210. Pour les noms des Titans, voir BREMER 1976, p. 176. Les noms des Muses sont énumérés dans Hésiode, *Théogonie* 77-79 : Cléo rappelle le chant de gloire (κλείειν, κλέος), Euterpe le plaisir (τέρπω), Thalie la fête (θαλίη), Melpomène la musique (μέλπομαι), Terpsichore la joie de la danse (τέρπω χοροί), Ératô l'amabilité (ἐρατή), Polymnie la variété des rythmes (ὕμνέω), Uranie le ciel (οὐρανός) et Calliope la « belle voix (ὀπι καλή) ». Les noms des Muses sont probablement une invention d'Hésiode d'après VERGADOS 2014, p. 118, n. 42 et RICCIARDELLI 2018, xix.

⁸⁹ Hésiode, *Théogonie* 22.

Diodore de Sicile, par exemple, en évoquant les différentes théories des mythologues sur le nombre des Muses, cite les versions concordantes d'Homère et d'Hésiode. Tous deux affirment que les Muses sont neuf, mais si pour Homère on rappelle la formule de « leur échange par la belle voix (πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῆ) », pour Hésiode on évoque l'apport des noms en vue de leur identification : « Hésiode, lui, les montre toutes aussi par leurs noms (Ἡσίοδος δὲ καὶ τὰ ὀνόματα αὐτῶν ἀποφαίνεται), en disant *Clio, Euterpe, Thalie, Melpomène, Terpsichore, Eratô, Polymnie, Uranie et Calliope, la plus savante d'entre elles* »⁹⁰. La sphère du visible est ainsi convoquée avec l'onomastique. Les Muses se montrent par leur nom, comme le fait Hésiode lui-même : « à cette époque-là, de la tribu de Iapheth, brillait (ἀνεφαίνετό) un tel au nom d'Hésiode (τις ὀνόματι Ἡσίοδος) »⁹¹. Identifiant les puissances à l'aide de noms qui conviennent pour leur sens propre (φερωνύμως) ou figuré (μεταφορικῶς)⁹², Hésiode adopte une stratégie que les auteurs plus tardifs appellent « onomatopoièse »⁹³. Par le nom qu'il crée, Hésiode « étymologise de façon drôle (γελοίως δ' [...] ἐτυμολογεῖ Ἡσίοδος) » les Cyclopes, ceux-ci portant dans leur nom le fait d'avoir un seul œil circulaire : de cette manière, le nom devient ainsi éponyme – Κύκλωπες δ' ὄνομα ἦσαν ἐπώνυμον⁹⁴. D'après Maxime de Tyr, enfin, l'usage des noms sert premièrement à suggérer le divin : « Hésiode aussi, me semble-t-il, laisse entendre cela, quand il appelle Hélicon un certain lieu sacré et, en son intérieur, tout endroit ayant quelque chose de divin (Ἑλικῶνά τινα ὀνομάζων ζάθεον καὶ χοροὺς ἡγαθέους ἐν αὐτῷ) [...] »⁹⁵.

Un autre témoignage, de nature biographique, est tout aussi significatif. Il s'agit de l'*Agôn entre Homère et Hésiode*, où le rôle des noms est dès le début mis en avant. Bien qu'Homère et Hésiode soient officiellement présentés comme des poètes égaux, leur description diffère significativement en relation au thème des origines. Si le lieu de naissance d'Homère reste une énigme, Hésiode *nomme* en effet le sien (ἀλλ' Ἡσίοδος μὲν τὴν ἰδίαν ὀνομάσας πατρίδα)⁹⁶. La nomination est donc le premier critère de différenciation entre les

⁹⁰ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique* IV 7.2.

⁹¹ Malalas, *Chronographia*, III 5.

⁹² Cosmas, *Commentaires des poèmes de Grégoire de Nazianze*, 64.241-249 : il cite les exemples de Cottos et Briarée, les Hécatonchires, qui sont ainsi nommés pour le fait d'avoir chacun cent mains.

⁹³ Le verbe ὀνοματοποιέω, « fabriquer des noms », est utilisé par Galène le grammairien, *Allégories dans la Théogonie d'Hésiode*, 322 en relation à Hésiode.

⁹⁴ Porphyre, *Quaestionum Homericarum* sur *Odyssée* IX, 106-110. Cf. Hésiode, *Théogonie* 143-145.

⁹⁵ Maxime de Tyr, *Dissertations* XXXVII 5.

⁹⁶ *Agôn entre Homère et Hésiode*, 2-3. Dans le poème, le nom est aussi source de versions différentes autour de la mort d'Hésiode. En particulier, l'auteur mentionne le nom de l'ami d'Hésiode, Démodés, donné par

deux poètes *ὄνομαστοί* (« célèbres, renommés »)⁹⁷, au point que lorsqu'Homère semble utiliser un style proche d'Hésiode, il le fait à travers l'usage ciblé des noms : à partir de l'époque hellénistique, les commentateurs lui attribuent le « style d'Hésiode selon (le critère du) nom (ὁ δὲ κατ'ὄνομα χαρακτήρ Ἡσιόδου) »⁹⁸. Cette association privilégiée n'est pas surprenante, étant donné que d'après les scholiastes Hésiode connaissait davantage de noms qu'Homère, dont l'usage pouvait parfois être illégitime comme le rappelle l'empereur Julien⁹⁹. Il faut tout de même souligner que prendre le nom d'Hésiode pouvait représenter un critère d'attribution poétique : l'*Aspis*, poème dont on discute encore aujourd'hui l'authenticité, est attribué dans l'Antiquité tardive à quelqu'un d'autre qui s'était emparé « du titre et de la nomination d'Hésiode (ἐπιγραφῆ καὶ ὀνομασίᾳ Ἡσιόδου) »¹⁰⁰. En insistant sur la sensibilité d'Hésiode pour les noms, les sources plus tardives soulignent enfin la parenté entre les noms des dieux et leur venue à l'être : d'après Tzetzes, Hésiode nous apprend les noms des dieux et des puissances et, croyons-nous également, les fonctions qui peuvent être entrevues derrière les épithètes¹⁰¹. Si cela est vrai, qu'en est-il d'Éros ?

Ἔρως n'est pas un *nomen loquens* dans la mesure où il ne se prête pas à des allusions étymologiques claires et évidentes. Contrairement à Ἀφροδίτης, sa racine ne contient pas l'explication de sa naissance, de son « venir à l'être ». Et pourtant, la catégorie d'ὄνομα est tellement large qu'elle peut receler des classes nominales autres que les anthroponymes ou théonymes et désigner également les épithètes¹⁰². Partant de ce constat, il n'est pas illégitime

Ératosthène (ὑπό τινος ξένου συνόδου τοῦ Ἡσιόδου Δημόδου ὄνομα, v. 244-245) : ce nom, alternatif au plus célèbre Troilos (mentionné par Plutarque, *Banquet des sept sages*, 162c) revient à l'ami qui a assisté à la mort d'Hésiode.

⁹⁷ Faisant partie des « cinq poètes réputés », ils sont ainsi nommés dans une scholie à Lycophron, *Introduction*, vers 24.

⁹⁸ Eustathe de Thessalonique, *Commentaire à l'Iliade* IV 137. Sur l'utilisation de la formule, voir SCHROEDER 2006, p. 139-147.

⁹⁹ Comme celui de Tychè : Lydus, *De mensibus* IV 7 : ὅτι οὐδαμοῦ τοῦ τῆς Τύχης ὀνόματος Ὀμηρος μέμνηται, Ἡσιόδος μὲντοι. Cf. les toponymes Τιταρήσιον (*Etymologicum Magnum*, s. v.) ou Ἐλευθῆρος (*Etymologicum Symeonis*, s. v.). Sur l'importance et l'usage illégitime des noms chez Hésiode, voir Julien, *Au cynique Héracléios* 23 : « Dans les poèmes d'Hésiode, on trouve également des récits de ceux qui se sont fait appeler par les noms des dieux (ὑπὲρ τῶν ὀνομασάντων ἑαυτοὺς τοῖς τῶν θεῶν ὀνόμασιν), même d'Héra et de Zeus, mais si vous n'avez pas entendu parler de cela jusqu'à maintenant, je peux vous en excuser ».

¹⁰⁰ Théodosios, *Sur la grammaire* 54.

¹⁰¹ E. g. Tzetzes, *Sur les pléiades* 547 : ὦν τὰ ὀνόματα [des Hyades] Ἡσιόδου [...] διδάσκει.

¹⁰² Cf. Pausanias, *Périégèse* VII 21.7, qui regroupe sous le terme d'ὀνόματα tous les « attributs onomastiques » de Poséidon, certains propres à tel ou tel poète, certains propres à tel ou tel lieu de culte. Voir BONNET *et al.* 2018b, p. 586.

de penser que même pour Éros Hésiode érige une espèce d'« onomatogonie », où l'apparition du dieu se fait par son théonyme et la racine qu'elle contient comme par ses épithètes.

Commençons donc par le théonyme. Quatrième puissance à apparaître, sans les éléments distinctifs des autres dieux comme généalogie et les parts d'honneurs, Éros a été vu comme une puissance « discrète » en raison, avant tout, de son nom rare, apparaissant une seule fois au vers 201¹⁰³. C'est F. Blaise en particulier qui remarque la rareté du théonyme en observant que tout au long du poème Hésiode n'utilise quasiment jamais les noms et les verbes dérivés de sa racine : la seule autre attestation d'Ἔρος se trouve au vers 910 au sujet de l'Éros coulant des cils des Charites par le regard¹⁰⁴. Suivant donc l'interprétation de Blaise, Éros « ne se laisse définir que par défaut » et sa compréhension semblerait dépendre de l'interprétation que l'on propose des récits théogoniques qui suivent¹⁰⁵. Or, la récurrence de la racine ἐρ- tout au long du poème, qui ne se réduit pas aux seules occurrences signalées par Blaise, contribue à relativiser une telle conclusion. Certes, le nom d'Éros apparaît dans la *Théogonie* seulement à deux reprises – ou mieux trois, si l'on considère le vers où il agit comme la puissance des Charites et de leur regard, interprété par les éditeurs comme un nom abstrait¹⁰⁶. Prenant en considération le corpus hésiodique dans sa totalité, le théonyme, en minuscule pour les éditeurs, revient dans trois autres fragments et en particulier dans un vers qui, selon Héréas le Mégarien, a été athétisé par Pisistrate : Ἔρος est l'éros et la puissance terrible qui consume Thésée, héros fondateur d'Athènes, épris d'Aiglê, fille de Panopée¹⁰⁷. En somme, Éros n'est pas la figure la plus mentionnée par Hésiode dans la *Théogonie* et sa présence, dans le reste du corpus hésiodique, est controversée. Néanmoins, le poème est traversé par de nombreuses formes ayant la même racine du théonyme, ce qui laisse penser que la présence d'Éros est beaucoup plus répandue et fréquente que ce que l'on escomptait.

¹⁰³ BLAISE 1998, p. 51.

¹⁰⁴ Concernant Ἔρος, on rappelle que d'après CHANTRAINE 1968, s. v. ἔραμαι le substantif ἔρος représente la forme athématique d'ἔρος beaucoup plus diffusée en dehors de la poésie épique et éolienne.

¹⁰⁵ BLAISE 1998, p. 51.

¹⁰⁶ Hésiode, *Théogonie* 120, 201, 910. Voir MOST 2013, p. 163 qui considère le troisième éros comme « an ordinary substantive ».

¹⁰⁷ [Hésiode] fragment 288a8, 266c1 Merkelback-West (= fr. 204a8, 204d1 Most) ; fr. 169.1 Merkelback-West (= fr. 118.1 Most). L'éros de Thésée est dans Hésiode, fragment 298 Merkelback-West (= Plutarque, *Thésée* 20) : δεινὸς γὰρ μιν ἔπειρεν ἔρος Πανοπηΐδος Αἴγλης.

L'adjectif ἐρόεις, en effet, apparaît dans le poème à trois reprises et en catalogue¹⁰⁸. L'adjectif apparenté ἐρατός est attribué aux travaux des hommes qui habitent la terre¹⁰⁹, ainsi qu'à la forme d'Euarne, fille de Pontos, et de Kerkéis, l'une des filles de Thétys et Océan¹¹⁰. Il revient aussi pour Dioné, faisant partie de la dynastie divine nourrissant les hommes jusqu'à la jeunesse, en compagnie des fleuves, avec Apollon souverain¹¹¹. Par le même adjectif, Hésiode qualifie trois unions entre déesses (ou nymphes) et héros : non seulement celle de Déméter « divine des déesses (διὰ θεάων) » avec Jason (dont Ploutos est issu)¹¹² mais aussi, et surtout, celle d'Aphrodite « bien couronnée (εὐστέφανος) » avec Anchise¹¹³ ; enfin, l'union entre Calypso, elle aussi comme Déméter « divine parmi les déesses (διὰ θεάων) », et Ulysse, dont Nausithoos et Nausinoos sont issus¹¹⁴. L'adjectif est utilisé également pour désigner la bouche des Charites (ἐρατὴν δὲ διὰ στόμα), par laquelle elles chantent et glorifient les lois et les coutumes honorables de tous les immortels ; leur voix, qui devient ἐπήρατον, « très aimable »¹¹⁵, précède les Muses dont le pas vers Zeus, en direction de l'Olympe, est lui aussi ἐρατός¹¹⁶.

Sur la base de ces dernières occurrences, nous sommes en mesure d'affirmer que la racine d'Éros désigne dans la *Théogonie* des figures ou des unions étroitement liées tant à la production qu'à l'inspiration poétique. D'une part, l'adjectif ἐρατός qualifie des filles liées par leur naissance à la mer et à l'élément aquatique (Euarne, Kerkéis et Dioné, cette dernière étant reconnue dans l'épopée comme la mère d'Aphrodite¹¹⁷), ainsi qu'à l'expérience dans le domaine marin (la référence aux navires, à leurs vélocité, est présente dans les noms de Nausithoos et Nausinoos, fils d'Ulysse et Calypso). On ne peut pas exclure qu'une allusion à la biographie d'Hésiode et à ses expériences maritimes telles que narrées dans les *Travaux*

¹⁰⁸ Hésiode, *Théogonie* 245 (pour Thalie), 251 (pour Hippothoé) et 357 (pour Menesthō).

¹⁰⁹ *Ibid.* 879 : [...] ἐργ'ἐρατὰ φθείρουσι χαμαιγενέων ἀνθρώπων [...].

¹¹⁰ *Ibid.* 259 et 355 : Εὐάρνη τε φυὴν ἐρατὴ καὶ εἶδος ἄμωμος [...] ; [...] Κερκίης τε φυὴν ἐρατὴ Πλουτώ τε βοῶπις [...].

¹¹¹ *Ibid.* 353 : Πληξάυρη τε Γαλαξάυρη τ'ἐρατὴ τε Διώνη.

¹¹² *Ibid.* 969-970 : Δημήτηρ μὲν Πλουτον ἐγείνατο διὰ θεάων | Ἰασίῳ ἥρωι μινγεῖσ'ἐρατῆ φιλότητι [...].

¹¹³ *Ibid.* 1008-1009 : Αἰνεῖαν δ' ἄρ'ἔτικτεν εὐστέφανος Κυθήρεια, | Ἀγχίση ἥρωι μινγεῖσ'ἐρατῆ φιλότητι [...].

¹¹⁴ *Ibid.* 1017-1018 : Ναυσίθοον δ' Ὀδυσῆι Καλυψὼ διὰ θεάων | γείνατο Ναυσινόον τε μινγεῖσ'ἐρατῆ φιλότητι [...].

¹¹⁵ *Ibid.* 65-66 et 68 : [...] ἐρατὴν δὲ διὰ στόμα ὅσσαν εἶσαι | μέλπονται [...] ; [...] ἐπήρατον ὅσσαν εἶσαι.

¹¹⁶ *Ibid.* 70-71 : ἐρατός δὲ ποδῶν ὑπο δουῖπος ὀρώρει | νισομένων πατέρ' εἰς ὄν.

¹¹⁷ *Iliade* V 370-371 et 426-430.

soit présente : la « richesse » en serait l'élément de jonction. Mentionnée dans la *Théogonie* avec le nom de Ploutos, issu de l'union « aimable » entre Déméter et Jason et octroyant beaucoup de bien-être (πολὺν δέ οἱ ὤπασεν ὄλβον), la richesse (πλοῦτος) est l'un des facteurs, avec le bien-être lui-même (ὄλβος), qui pousse le père d'Hésiode à quitter Kymê¹¹⁸. Le renvoi à la tradition hexamétrique est également à considérer : l'adjectif ἐρατός qualifie une autre union célèbre déclenchée par Éros lui-même, à savoir celle d'Aphrodite et Anchise¹¹⁹. Sous le nom d'Éros, donc, Hésiode qualifie et désigne des sujets cruciaux donnant la trace du chant à l'intérieur du corpus hésiodique comme du répertoire traditionnel. D'une certaine manière, l'adjectif ἐρατός préconise « le chant à venir » même à l'intérieur de la *Théogonie* : ἐρατεινή est l'ambrosie dont se nourrissent les Cent-bras avant que Zeus leur adresse son discours pour les inciter à combattre contre les Titans, d'où le début de la Titanomachie¹²⁰. Par ailleurs, l'adjectif désigne deux attributs déterminants pour l'inspiration et l'énonciation du chant, à savoir la bouche des Charites, par laquelle l'ordre divin est énoncé, et le pas des Muses se dirigeant vers Zeus et donc vers l'ordre déjà établi.

Cependant, c'est l'occurrence du verbe ἔραμαι qui confirme l'importance de la racine d'Éros à l'intérieur de la *Théogonie*, en éclairant le lien du dieu avec, d'une part, le champ de l'inspiration et, d'autre part, avec l'établissement du pouvoir de Zeus sous sa forme chantée. Avec et par Éros, ce dieu sans lignée généalogique, Hésiode contribue à la tradition et révèle les origines de sa propre inspiration, si l'on considère que la forme ἐράσσατο revient dans le segment conclusif de la *Théogonie*, et en particulier au vers 915, pour indiquer l'union entre Zeus et Mnémosyne : de cette union naissent les Muses avec une « poussée hors de soi » exceptionnelle, absente dans les autres vers où γίγνομαι (avec ses formes composées) revient¹²¹. Cette naissance fait l'objet d'un *zêtêma* transmis par la scholie au vers dans lequel

¹¹⁸ Hésiode, *Travaux* 636-638 : Κύμην Αἰολίδα προλιπὼν ἐν νηὶ μελαίνῃ, / οὐκ ἄφενος φεύγων οὐδὲ πλοῦτόν τε καὶ ὄλβον, / ἀλλὰ κακὴν πενίην, τὴν Ζεὺς ἀνδρῆσσι δίδωσιν. La « richesse » revient à plusieurs reprises dans les *Travaux* : Hésiode, *Travaux* 126, 313, 377, 381 ; cf. Hésiode, fragment 203 Merkelbach-West, 2.

¹¹⁹ Voir, à ce sujet, le Chapitre II, p. 125-128.

¹²⁰ Hésiode, *Théogonie* 642 : [ὡς νέκταρ τ'ἐπάσαντο καὶ ἀμβροσίην ἐρατεινήν]. L'expression ἀμβροσίην ἐρατεινήν (à l'accusatif) se trouve aussi dans *Illiade* XIX 347 et 353 ; Hésiode, fragment 23a.22 Merkelbach-West ; *Hymne homérique à Apollon* 124 et *Hymne homérique à Hermès* 248.

¹²¹ BLAISE 1998, p. 31. Au vers 915, la préposition ἐξ est répétée à trois reprises (ἐξ αὐτίς, ἐξ ἧς, ἐξεγένοντο), cas unique si l'on se rapporte aux autres vers relatifs à la génération et à la naissance : e. g. Hésiode, *Théogonie* 75-76 (ἐννέα θυγατέρες μεγάλου Διὸς ἐκγεγαυῖαι), 147-148 (ἄλλοι δ' αὖ Γαίης τε καὶ Οὐρανοῦ ἐξεγένοντο | τρεῖς παῖδες), 263-264 (αὐται μὲν Νηρηῶς ἀμύμονος ἐξεγένοντο |

une relation profonde entre l'éros des Muses et la durée de leur engendrement est établie. S'interrogeant sur la différence entre les durées requises pour qu'une certaine tâche soit accomplie par un homme et par un dieu, le scholiaste apporte cette solution¹²² :

« Comment se fait-il qu'Héraclès ait pu déflorer et engrosser cinquante jeunes filles en une seule nuit, et ainsi engendrer cinquante-et-un enfants (la première ayant donné naissance à des jumeaux), tandis que Zeus a eu besoin de neuf jours lorsqu'il décida de s'unir à Mnémosyne afin de concevoir les Muses ? C'est parce qu'il [*scil.* Hésiode] sait que l'éros qui pousse vers les Muses et le plaisir ne sont obtenus que lentement (εἰδὼς ὅτι ὁ πρὸς τὰς Μούσας ἔρωσ καὶ ἡ ἡδονὴ βραδέως ἀνύεται.) ».

L'union entre Zeus et Mnémosyne a lieu sous l'action d'Éros, entendue par le scholiaste comme une émotion dirigée vers les Muses : elle se manifeste aussi lentement (βραδέως) que la venue à l'être des neuf déesses. Cela suggère qu'un certain rôle d'Éros dans la naissance des Muses était encore ressenti à une époque largement postérieure à Hésiode (VI^e-VII^e siècles p. C.), bien que d'autres scholies semblent négliger le sens d'ἐράσσατο utilisé par celui-ci. En effet, ce verbe est souvent remplacé par συνέρχομαι, « s'unir » ou « avoir commerce avec quelqu'un »¹²³, et les formules composées de μείγνυμι sont en général préférées¹²⁴. Suivant cette même direction, les études modernes négligent la spécificité de ce verbe, confondu souvent avec ses complémentaires (μείγνυμι et apparentés)¹²⁵. C'est d'ailleurs Hésiode lui-même qui, dans la première section du poème, présente les Muses comme le fruit du *mélange* entre Zeus et Mnémosyne : celle-ci engendre les déesses πατρὶ μιγεῖσα, « s'étant unie au père », et pour neuf nuits Zeus rusé s'unit à la déesse (ἐμίσητο) à l'insu des autres dieux, donnant ainsi lieu à l'engendrement¹²⁶. Toutefois, le passage d'ἐμίσητο à ἐράσσατο dans la *Théogonie* n'est pas dû – nous semble-t-il – à une simple variation formulaire, dans la mesure où les deux verbes sont employés à

κοῦραι πεντήκοντα); 362-363 (αὗται δ' Ὠκεανοῦ καὶ Τηθύος ἐξεγένοντο | πρεσβύταται κοῦραι). Sur la désignation des Muses et de leurs nombres dans les vers généalogiques, voir TSAGALIS 2014, p. 3.

¹²² Scholie à Hésiode, *Théogonie* 56.

¹²³ *Exégèse de l'Anonyme à la Théogonie d'Hésiode* 372.

¹²⁴ Scholie à Hésiode, *Théogonie* 53 : ταύτας τὰς Μούσας τῷ ἰδίῳ πατρὶ μιγεῖσα τῷ Διὶ ἡ Μνημοσύνη ἐγέννησεν (« Mnémosyne engendra, en union avec Zeus, son propre père, ces Muses ») ; scholie à Hésiode, *Travaux* 1 : τοῦ Διὸς ἐννέα ἡμέρας μιγέντος τῇ Μνημοσύνη (« Zeus s'étant uni à Mnémosyne pour neuf jours... »).

¹²⁵ Par exemple, SEMENZATO 2017, p. 19 ne s'attarde pas sur le verbe et ne parle que d'union amoureuse entre Zeus et Mnémosyne.

¹²⁶ Hésiode, *Théogonie* 53 et 56.

deux moments différents du poème. Le premier, *μείγνυμι*, revient bien avant qu'Éros ne soit mentionné à l'intérieur d'une section où l'on n'est pas encore dans un registre généalogique et le thème du triomphe de Zeus attend d'être développé. Le verbe *ἔραμαι*, en revanche, se situe presque à la fin du poème et dans un contexte narratif, au moment où l'on cherche à établir la place de chacun dans l'ordre de Zeus, selon et à travers le thème de la génération et dans une optique génésique. C'est à ce moment-là que les Muses ne sont plus de simples déesses de l'inspiration – motif traditionnel de l'épopée – mais deviennent des puissances pleinement intégrées dans l'ordre qu'elles mènent à chanter, impliquées désormais dans le dernier acte du royaume de Zeus, à savoir la génération des Olympiens. Ce thème précède, à son tour, le partage des honneurs et l'affirmation de la prérogative souveraine (*βασιληὶς τιμή*) de Zeus, avant que la théogonie proprement dite ne se termine aux vers 963-964 laissant la place à l'« hérôgonie »¹²⁷.

En plus de cela, il faut considérer que le lexique « érotique », c'est-à-dire basé sur la même racine du théonyme, ne revient jamais dans le poème pour les autres unions sexuelles des dieux, ce qui confirmerait l'importance de la reprise lexicale d'Éros par le verbe *ἐράσσατο*¹²⁸. Que cela suggère-t-il ? Sans doute, une association lexicale, et donc logique, entre les Muses, leur génération, Éros et le début du chant. Cette association, qui se noue tout au long du récit, se développe de la manière suivante. Le poème commence par le chant aux et des Muses (v. 11-28), se poursuit avec sa singularisation à travers l'anthroponyme d'Hésiode (v. 29-113) et se prolonge avec un chant nouveau caractérisé par deux puissances oubliées par les Muses, Chaos et Éros (v. 114-125). Le chant d'Hésiode passe ainsi du régime prôtôgonique au régime théogonique, avec la naissance des Titans, fils de Gaia et Ouranos, le récit de la castration d'Ouranos et la naissance d'Aphrodite (v. 154-210). Après la descendance de Nyx (v. 211-232), on narre celles de Gaia et Pontos (v. 233-336) et les enfants des Titans (v. 336-616, en particulier Styx, v. 389-403, et Hécate, v. 411-452), puis la

¹²⁷ Hésiode, *Théogonie* 963-964 : ὕμεῖς μὲν νῦν χαίρετ', Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες, | νῆσοί τ' ἠπειροί τε καὶ ἄλμυρός ἐνδοθι πόντος. Sur la *βασιληὶς τιμή* de Zeus, voir LECLERC 1998, p. 91-92 et ZOGRAFOU 2010a, p. 33.

¹²⁸ BONNAFÉ 1985 traite du rapport entre la fonction d'Éros et le lexique formulaire d'Hésiode pour décrire les unions entre les dieux. La spécialiste remarque l'absence du terme *ἔρωσ* et de ses dérivés pour décrire les unions charnelles et « en principe amoureuses » (voir notamment p. 156-157 avec un tableau de toutes les formes attestées dans le poème). Les formules *ἠγάγετο* / *ποιήσατ' ἄκοιτιν* / *ἄλοχον θέτο*, moins récurrentes que (*ἐν*) *φιλότῃτι* + *μιγεῖσα*, sont plus fréquentes dans la partie finale du poème, à l'issue de l'établissement du règne de Zeus.

naissance de Zeus (v. 459-506). Après une section conflictuelle contenant le récit de la Titanomachie (v. 617-735), la description du Tartare (v. 736-819) et le combat de Zeus contre Typhée (v. 820-885), il y a l'avènement de Zeus et le partage des honneurs. Les unions de Zeus ont donc lieu (v. 886-968), avec un retour à l'Hélicon à travers la *gonê* des Muses, déclenchée par la réapparition d'Éros qui règle, sous une forme verbale, l'union de Zeus et Mnémosyne (915-917)¹²⁹. Cette union constitue, à son tour, l'un des derniers actes de la suprématie souveraine puisque l'engendrement des Muses se situe entre celui de Perséphone (via Déméter) et d'Apollon et Artémis (via Lété), l'accouplement avec Lété préluant à l'union décisive avec Héra (v. 921-929)¹³⁰.

Cette proposition de lecture, fondée sur le rôle des racines érotiques, mérite d'être intégrée aux interprétations courantes sur les rapports entre Hésiode et son inspiration, toujours étudiés à la lumière d'une opposition entre vérité et fausseté dans le proème des Muses. En effet, cette proposition permettrait de rétablir un lien entre Éros, Zeus et les Muses, même en l'absence de partage et de généalogie : plus particulièrement, entre Hésiode, la tradition représentée par le chant des Muses et la trace du chant qui, au prisme des honneurs et des généalogies, narre le pouvoir de Zeus. Cela est d'autant plus vrai si l'on considère que le rapport avec la naissance des Muses est susceptible de donner à Éros un avantage aux yeux du « père des dieux et des hommes ». En examinant, dans la *Théogonie*, la série des unions qui permettent à Zeus d'assurer son pouvoir, nous constatons que celle avec Mnémosyne – la seule à être indiquée par le verbe ἔραμαι – est, en effet, l'une des plus déterminantes, puisque c'est grâce à elle que l'ordre pourra être chanté. Ainsi, le lien avec le chant émerge immédiatement après l'occurrence d'ἐράσσατο : « de celle-ci [...] sont apparues les neuf Muses au bandeau d'or, auxquelles l'abondance festive et la pleine réjouissance du chant ont plu (τῆσιν ἄδον θαλίαι καὶ τέρψις ἀοιδῆς) »¹³¹. Le mot θαλίαι, indiquant les abondances festives aimées par les Muses, retient notre attention et rappelle l'homonyme Charite, Thalie, qui reçoit l'épithète d'ἐρατεινή¹³², préconisant ainsi le lien étroit entre Éros et l'εὐφροσύνη, le « plaisir du banquet » célébré dans la poésie

¹²⁹ Ce qui pourrait faire penser à une structure annulaire, typique d'Hésiode d'après FRAZER 1983, p. 16.

¹³⁰ Hésiode, *Théogonie* 921-923.

¹³¹ *Ibid.* 917.

¹³² *Ibid.* 909.

symptomatique¹³³. Ainsi, si le sceptre de laurier, cadeau des Muses à Hésiode, « unit l'autorité de Zeus à l'arbre sacré d'Apollon » permettant à Hésiode de distinguer « his sovereign poetry », c'est parce qu'Éros en a établi les antécédents¹³⁴. On ne saurait oublier, enfin, la spécificité d'ἔραμαι, verbe qui revient seulement chez Hésiode pour définir l'union entre Zeus et Mnémosyne et qui désigne, ailleurs, le rapport entre Zeus et Héra. Au participe passif (ἔρασθεῖς), Zeus est pris du désir pour sa sœur dans les sources plus tardives¹³⁵. Mais déjà dans l'épopée, ἐρᾶν au moyen-passif ne connote que deux unions, outre l'élan du chef pour la guerre : celles entre Pâris et Hélène et, par la même formule, entre Zeus et Héra¹³⁶. *A contrario*, la forme précise ἐράσσατο, très rare en littérature¹³⁷, revient chez Pindare pour un désir illégitime – celui d'Ixion pour Héra « qui appartenait aux lits de Zeus aux multiples joies » – mais aussi, avec le participe passif μιχθείς, pour l'union entre Zeus et Lété engendrant Apollon¹³⁸. Chaque poète s'approprie donc cette forme rare soit pour amplifier l'illégitimité d'une passion (celle d'Ixion pour Héra), soit pour rehausser la valeur d'une union spécifique de Zeus (celle avec Lété) dans le but de célébrer le dieu destinataire du chant (Apollon).

Un autre élément formel signale le caractère exceptionnel de l'union entre Zeus et Mnémosyne : il s'agit de l'épithète que reçoit Zeus avant l'union – μητίετα, v. 914. Le choix de l'épithète, comme celui du verbe ἐράσσατο, n'est pas le fruit du hasard puisque la qualité

¹³³ « The enjoyments of the banquet » dans CAZZATO – MURRAY 2018, p. 188. Selon SEMENZATO 2017, p. 125-127 la famille de θάλια dévoile deux significations complémentaires : l'une renvoyant au θαλλός, la jeune pousse, source importante de croissance, florissante et vigoureuse ; l'autre concernant l'abondance festive, évoquée par le nom lui-même de Thalie (appartenant à la Charite, mais aussi à une Néréide dans *Iliade* XVIII 39).

¹³⁴ STRAUSS CLAY 1988, p. 333.

¹³⁵ [Plutarque] *Sur les fleuves* 18.10. Zeus est ἔρασθεῖς d'Artémis (Phérécyde, fragment 79, 5 Diels-Kranz) ; de Kallistô, transformée en ourse par Héra (Pausanias, *Périégèse* VIII 3.6) ; d'Europe ([Apollodore] *Bibliothèque* III 2) et de Sémélé (*ibid.* III 26).

¹³⁶ *Iliade* IX 63 (pour l'élan belliqueux du chef) : [...] ὃς πολέμου ἔραται ἐπιδημίου ὀκρυόεντος. Cf. *Iliade* III 446 (pour Pâris et Hélène) et XIV 328 (pour Zeus et Héra) : [...] ὡς σεο νῦν ἔραμαι καί με γλυκὺς Ἴμερος αἶρεῖ. Cf. Proclus, *Commentaire au Cratyle de Platon* 169.

¹³⁷ On enregistre, sur le TLG, douze occurrences au total.

¹³⁸ Pindare, *Pythique* II 27-28 pour l'union entre Héra et Ixion: Ἡρας ὄτ' ἐράσσατο, τὰν Διὸς εὐναὶ λάχον / πολυγαθέες. Cf. Pindare, fragment 52h, 50-51 Snell-Maehler (connu comme le *Péan* 7b) pour l'union entre Zeus et Lété : τᾶς ὁ κράτιστος / ἐράσσατο μιχθείς. Une autre occurrence, quoique tardive, mérite d'être prise en considération. Par la forme archaïsante ἐράσσατο, Oppien, *Halieutiques* V 453-457 raconte le fort désir qu'un dauphin éprouvait pour un jeune garçon à Hippo Diarrhutos, dans le nord de l'Afrique. Cela constitue une histoire parallèle à celle, bien plus célèbre, du dauphin qui sauva le musicien Arion de Lesbos vers les côtes de Tainaros : encore une fois, le lexique érotique est mobilisé dans un cadre narratif ayant trait à la musique.

de Zeus mise en exergue lors de l'union avec Mnémosyne renvoie à Mêtis et à la descendance de celle-ci, représentée notamment par Tritogénie, excellent dans le « sage conseil » (ἐπίφρονα βουλήν, v. 896) et donc dans l'un des domaines soumis à l'action d'Éros (v. 122) et prérogative de Zeus à la fois¹³⁹. Éros agit ainsi sur un Cronide qui, avant l'engendrement des Muses, se qualifie par une épithète portant le nom de Mêtis, celle-ci étant liée par sa descendance à une *boulê* qui lui est familière. Cela peut constituer un élément particulièrement menaçant pour le Zeus de la *Théogonie*, dont la primauté repose manifestement sur son intelligence exceptionnelle.

À la lumière de tous ces éléments, nous pouvons affirmer qu'Éros, présent tout au long du poème sous une forme non seulement adjectivale mais aussi verbale, se présente comme le chaînon manquant entre Zeus et la célébration de son ordre à travers l'inspiration insufflée par les Muses. L'utilisation du verbe pour cette union – trace « discrète » de la présence d'Éros d'après Blaise¹⁴⁰ – est à mettre en relation avec ce qu'elle va produire : non seulement les Muses, y compris Eratô au vers 78, mais aussi le caractère ἐρατόν de leur voix aux vers 65 et 67. Il est à cet égard significatif que le même adjectif qualifie le bruit des pas des Muses, lorsqu'elles s'élèvent vers l'Olympe au vers 70 : Éros rythme donc l'accès des déesses aux schémas olympiens et à la demeure de leur père, signalant ainsi un premier changement de ces figures selon l'optique hésiodique. C'est ainsi que l'adjectif préconise le passage d'ἐμίσγετο à ἐράσσατο au vers 915, que nous avons signalé et expliqué plus haut¹⁴¹.

Dépourvu de descendance, Éros est donc déterminant dans certains épisodes d'engendrement. De ce fait, Hésiode met en valeur son rôle dans un autre exposé généalogique, analogue à celui des Muses. Il concerne cette fois-ci les Charites, celles qui parent Aphrodite dans la toilette des *Chants cypriens* et qui collaborent au *kosmos* de Pandore dans les *Travaux*, pourvues d'un nom qui « signifie la beauté, le charme, la grâce »¹⁴². Impossible de ne pas remarquer que les enfants d'Eurynomé sont cités juste après ceux de Mêtis – Tritogénie « sage dans la pensée et pareille au père pour la force (ἴσον ἔχουσιν πατρὶ μένος καὶ ἐπίφρονα βουλήν) », et « le fils souverain des dieux et des hommes (παῖδα

¹³⁹ La βουλή de Zeus est mentionnée dans Hésiode, *Théogonie* 465, 534, 572, 730.

¹⁴⁰ BLAISE 1998, p. 30.

¹⁴¹ Voir *supra*, p. 63.

¹⁴² Voir RUDHARDT 1991, p. 11. Cf. *Chants Cypriens*, fragment 5. 4 Bernabé ; Hésiode, *Travaux* 73-74.

θεῶν βασιλῆα καὶ ἀνδρῶν) » –¹⁴³, et après les Hôrai et les Moires¹⁴⁴. Le rapprochement entre les fils de Mêtis et les Charites est consolidé par l'évocation d'Éros, si l'on considère que le domaine de Tritogénie, à savoir le sage conseil (ἐπίφρονα βουλήν) caractérisant en partie l'omniscience de Zeus, est le même qu'Éros dompte¹⁴⁵. De plus, ce dernier agit comme la puissance active des Charites selon une configuration confirmée par Pausanias, qui raconte qu'à Élis, métropole de l'Élide, le sanctuaire des Charites accueillait un Éros sculpté¹⁴⁶. À cela s'ajoute que la forme variée ἐρατεινή qualifie Thalie, la troisième des Charites, au vers 909 du poème et que, plus généralement, toute la section consacrée à la naissance de celles-ci se déroule sous le signe du dieu. Non seulement « très aimable » (πολυήρατον) est l'aspect (εἶδος) d'Eurynomé, fille d'Océan et mère des Charites, mais Éros – ἔρος, dans la forme éolienne toujours imprimée en minuscule par les éditeurs – est la puissance qui se répand des yeux des déesses¹⁴⁷ :

Ἀγλαΐην τε καὶ Εὐφροσύνην Θάλειν τ' ἐρατεινήν·
τῶν καὶ ἀπὸ βλεφάρων Ἔρος εἴβητο δερκομενάων
λυσιμελῆς· καλὸν δέ θ' ὑπ' ὄφρῦσι δερκιδίονται. 910

Aglaié, Euphrosyne et Thalie aimable :
de leurs paupières, quand elles tournent le regard, Éros se diffuse,
qui rompt les membres : elles regardent beau, au-dessous de leurs cils. 910

Dans ces vers, Éros reçoit l'épithète λυσιμελῆς déjà rencontrée au vers 121. Il défait les membres tout en se propageant des yeux des Charites : « elles regardent beau, au-dessous de leurs cils (καλὸν δέ θ' ὑπ' ὄφρῦσι δερκιδίονται) ». Éros est donc une puissance active qui agence le regard des Charites et en active les effets, caractérisant les prérogatives cosmétiques de celles-ci. Le rapprochement du *kosmos* est, en effet, connu : le nom « Aglaié », le resplendissement, est lié à la réjouissance de l'ornement dans les scholies et suggère l'union avec Héphaïstos, « le forgeron divin, desquels l'éclat et la *kharis* illuminent la couronne de

¹⁴³ Hésiode, *Théogonie* 895-898.

¹⁴⁴ *Ibid.* 900-902, 903-905.

¹⁴⁵ Voir *supra*, p. 66 et 72.

¹⁴⁶ Pausanias, *Périégèse* VI 24.6-7.

¹⁴⁷ Hésiode, *Théogonie* 907-910.

Pandore »¹⁴⁸. L'orgueil de la parure, ressenti par la créature d'Héphaïstos, repose donc sur le lien entre le *kosmos* et la *kharis* ; Pandore elle-même, au cours de sa création, se voit offrir par les Heures des guirlandes de fleurs et par les Charites des colliers¹⁴⁹. Si ces dernières représentent un idéal esthétique fondé sur « la grâce de l'apparence, la beauté ; la grâce du geste et de l'attitude, le talent et la noblesse ; la grâce conférée par l'exploit, la gloire [...] », Éros en permet la toute première manifestation. Par le biais de ce dieu et de son implication dans les dynamiques d'engendrement, Hésiode fait donc ressortir, d'une part, la parenté de Zeus avec les Muses en tant que source d'inspiration et, d'autre part, la parenté de Zeus avec les Charites, actrices de l'ornement d'Aphrodite¹⁵⁰. Comme ces occurrences le démontrent avec l'analyse des vers concernant l'engendrement des Muses, Éros intervient dans les exposés généalogiques de manière à influencer la définition tardive des demi-dieux comme « les héros [...] qui naissent soit d'Éros, soit des femmes aimées par des dieux, soit des hommes aimés par des déesses »¹⁵¹. En même temps, il est une puissance méritant un traitement exceptionnel, ainsi qu'une dénomination particulière – comme nous le verrons plus en détail – au regard de la tradition hexamétrique précédente ou contemporaine.

On a précédemment remarqué que Chaos, situé au-delà des *peirata gaiês* ou des « frontières les plus reculées de la terre », représente la limite de la connaissance humaine et, en particulier, les bornes du savoir traditionnel auquel le poète, inspiré, puise : absent de l'épopée, il constitue une véritable innovation d'Hésiode¹⁵². Or, Éros en constitue l'exemple complémentaire dans la mesure où la racine de son nom révèle une connivence étroite et inédite avec les Muses et Zeus – connivence à son tour associée à Hésiode et à son expérience poétique, ainsi qu'à son chant conforme à la « sonorité olympienne » des Muses¹⁵³. Il est néanmoins important de noter que si les Muses sont présentées comme les enfants de Zeus, ayant leur place dans l'Hélicon et sur l'Olympe, Éros ne pourra partager le même sort : il

¹⁴⁸ Scholie ancienne à Hésiode, *Théogonie* 909 ; Hésiode, *Théogonie* 945-946. PIRENNE-DELFORGE 1996, p. 197.

¹⁴⁹ Hésiode, *Travaux* 73-75.

¹⁵⁰ Sur la parure d'Aphrodite dans les *Hymnes homériques* en son honneur (V et VI), voir le Chapitre II, p. 121-122.

¹⁵¹ Scholie à Hésiode, *Travaux* 159-160, οὐ καλέονται ἡμίθεοι: ἥρωας μὲν αὐτοὺς ἐκάλουν [ἦ] ὡς ἐξ Ἐρωτος γεγονότας ἢ θεῶν ἐρασθέντων γυναικῶν ἢ θεαινῶν ἐρασθεισῶν ἀνδρῶν.

¹⁵² Comme le suggère MONDI 1989, p. 41. Cf. Hésiode, *Travaux* 168 et la variante *πελώρης ἔσχατα γαίης* dans Hésiode, *Théogonie* 731. Voir BERGREN 1975, en particulier p. 18-62 sur *πεῖραρ* utilisé par Hésiode pour définir « the line demarcating the furthest extent of the earth [...] that defines the mortal and immortal realms » (p. 106 et 108).

¹⁵³ Sur les sons olympiens dans la *Théogonie*, voir BROCKLISS 2018.

reste à mi-chemin entre les puissances prôtogoniques et les dieux, en tant que « le plus beau » parmi eux et bien avant leur naissance. Cependant, cette « injustice », que nous retrouvons encore en filigrane dans les biographies d'Hésiode¹⁵⁴, se transforme en privilège à l'intérieur du poème : les prérogatives d'Éros sur les sens, exprimées par le biais des épithètes, font de lui une divinité primordiale, tandis que son intervention dans l'engendrement des Muses lui octroie le passeport pour participer plus activement à la mise en ordre de Zeus, à son dernier acte. Tout se passe comme si Hésiode avait condensé en Éros les *prôtista*, les prémisses de l'ancien ordre, afin de l'utiliser comme fondement non seulement du règne de Zeus mais aussi de sa célébration par le biais de l'inspiration et du chant. En même temps – convient-il de le remarquer –, le pouvoir d'Éros n'est pas en mesure de perturber la souveraineté de Zeus : les conditions pour que cela soit possible sont sans doute que le dieu reste sans honneurs, sans progéniture et sans descendance – ce qui caractérise précisément son statut.

1.5. Éros et ses épithètes : *kallistos* et *lusimelês*

« Le plus beau des ou parmi les dieux immortels » et « celui qui dissout/défait les membres ou les attaches des membres » sont les traductions les plus accréditées et fréquentes pour *kallistos* et *lusimelês*¹⁵⁵. À l'aide de formules traditionnelles et à travers ces deux épithètes, Hésiode explicite les fonctions qu'Éros exerce sous le signe de la beauté et de la dissolution dans la mise en place du système. Plus qu'à son origine, dans ce paragraphe nous nous intéressons au rôle qu'Éros joue dans l'économie du récit à travers les épithètes qui lui sont attribuées, déterminantes pour les représentations cosmétiques du dieu aux époques ultérieures¹⁵⁶. Quoiqu'elles soient traditionnelles pour leurs usages métrique et formulaire, ces épithètes dessinent un cercle d'influence inédit pour notre puissance et véhiculent un ensemble de notions ayant trait à l'appréhension et à l'expérience du sensible. Quel type de « cosmos » se définit à partir de cela ? Et quel « cosmos » les deux épithètes laissent-elles reconstruire ? Le passage à la multiplicité et à la reproduction, auquel ont songé la plupart des chercheurs, est-il le seul changement apporté par Éros ainsi nommé¹⁵⁷ ?

¹⁵⁴ On pense notamment au récit sur la mort d'Hésiode : voir *infra*, p. 109.

¹⁵⁵ « The most beautiful among the immortal gods » et « limb-loosener » dans les traductions anglophones : voir dernièrement MOST 2018 [2006] *ad* Hésiode, *Théogonie* 120-121.

¹⁵⁶ Voir le Chapitre II, p. 124-194.

¹⁵⁷ Sur ce point, voir dans l'Introduction de cette thèse p. 13-14.

Pour répondre à ces questions, il est nécessaire de contextualiser *kallistos* et *lusimelês* à l'intérieur de leur séquence d'appartenance. On constate d'emblée que les vers 120-122 offrent la présentation d'Éros qui est la plus étendue du micro-catalogue (v. 116-125), occupant trois vers sur sept. En outre, la disposition et le nombre d'épithètes aux vers 116-122 sont en eux-mêmes révélateurs et semblent répondre à une stratégie onomastique mise en place par Hésiode. Si Chaos n'a pas d'épithète, Gaïa et Tartare n'en reçoivent que deux (εὐρύστερνος, « au sein large », et ἡερόεντα, « brumeux »¹⁵⁸) avec une extension formulaire de deux et d'un seul vers respectivement (v. 117-118, « assise sûre à jamais des immortels, lesquels détiennent les cimes de l'Olympe neigeux », et v. 119, « [Tartare brumeux] dans le recoin de la terre aux sillons larges). Éros, quant à lui, bénéficie de deux qualificatifs – il est à la fois κάλλιστος et λυσιμελής – accompagnés d'une proposition conclusive – « dompte, dans les poitrines, l'entendement et le sage vouloir » : le tout occupe trois vers. La progression narrative aux vers 116-122, signalée par ἦδέ au vers 120 et précédée par des particules (ἦτοι μὲν et αὐτὰρ ἔπειτα) soulignant la succession de Chaos et Gaïa dans un contexte de rupture narrative dans le passé, se fonde donc sur une progression de noms que l'on peut appeler ici « *amplificatio* onomastique ». Celle-ci révèle l'importance des puissances qui émergent et reproduit, au niveau onomastique, le degré croissant de sensibilisation auquel le « cosmos » est soumis. Illustrant les théories de Most et Rudhardt sur Éros en tant que moteur reproductif, nous avons déjà affirmé que le dieu se présente comme une puissance avant tout sensorielle et capable de produire, aux niveaux physique et cognitif, une altération de la sensibilité aussi violente et soudaine que son épiphanie. Or, l'usage des épithètes pour les deux puissances qui le précèdent est à cet égard symptomatique : si la nomination ne convient pas au « néant synesthésique », elle devient essentielle pour annoncer la venue à l'être d'un « tout synesthésique ». De Chaos, on avance ainsi vers Éros : l'apparition des sens par leur puissance demande l'usage d'épithètes appropriées et, à travers sa dénomination, Éros devient un paradigme divin pour penser l'élan en grec, ainsi qu'une entité divine ayant des

¹⁵⁸ Pour εὐρύστερνος, voir LSJ *s.v.* avec la traduction « broad-breasted », similaire à celle donnée par PAPE *s.v.* « mit breiter Brust, stark ». Quant à ἡερόεν (« cloudy, murky » d'après LSJ *s.v.* et « dämmerig, neblig » pour PAPE *s.v.*), il se réfère à Tartare (masculin singulier) dans *Iliade* VIII 13, à ζόφος, « obscurité » dans *Iliade* XV 191 et aux parcours nébuleux (ἡερόεντα κέλευθα), synonyme de la mort, dans *Odyssee* XX 64. Il devient finalement l'épithète de l'âne sauvage chez Oppien, *Cynégétiques* III 183. Concernant εὐρουδέτης, épithète de χθών au vers 119 et dans *Iliade* XVI 635 et *Odyssee* III 45, et de Déméter à Scarpheia, en Locride (Hésychios *s.v.*), LSJ *s.v.* traduit « with broad ways », alternatif à εὐρύπορος pour la mer.

prérogatives – le κάλλος, « beauté », et la λύσις, « dissolution » – mais aussi des manières pour se rendre perceptible – dompter la pensée et le sage vouloir, le νόος et l'ἐπίφρων βουλή.

L'aspect traditionnel des vers 116-122 est également à prendre en considération. La présentation d'Éros *kallistos* et *lusimelês* s'étend sur trois vers entièrement formulaires comme en témoignent les analyses de C. O. Pavese et P. Venti¹⁵⁹. En premier lieu, la mention d'Éros s'insère dans une section dont le début, avec Chaos, est signalé par un μὲν qui accentue dans l'épopée le passage de l'invocation à la narration¹⁶⁰. Ainsi, le dieu dompte-t-il la pensée de « tous les dieux et les hommes » selon la formule πάντων δὲ θεῶν πάντων τ'ἀνθρώπων, qui revient sous la même forme et dans la même position métrique au chant XIV de l'*Illiade*, alors qu'Héra s'adresse à Hypnos comme au « seigneur de tous les dieux et les hommes »¹⁶¹. Le périmètre d'action d'Éros représenté par la pensée et le sage conseil, νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν, constitue pareillement une unité expressive déjà exploitée dans le répertoire homérique pour désigner la sagesse des héros¹⁶². Loin d'intéresser ces seuls aspects formels, les modules traditionnels affectent également la qualification d'Éros en tant que κάλλιστος ἐν ἀθανατοῖσι θεοῖσι, « il più bello fra gli dèi immortali »¹⁶³. Par cette formule, en effet, Hésiode applique un module typique de l'épique homérique : il souligne l'excellence de quelqu'un (dans ce cas, du dieu) à l'intérieur d'une catégorie spécifique et sur la base d'une qualité détenue au plus haut degré. Certes, l'application d'un tel procédé traditionnel n'amenuise pas le caractère innovant de la formule, surtout si on la compare à la paraphrase proposée par le Pseudo-Aristote : ὅς μεταπρέπει ἀθανατοῖσι – « qui se distingue grandement entre les immortels », formule désignant une excellence autre que la plus célèbre aristie des héros, on y reviendra¹⁶⁴.

Dans un cadre où la présentation d'Éros procède par une manipulation progressive et distribuée des données traditionnelles, l'identité onomastique n'est pas dépourvue de

¹⁵⁹ PAVESE – VENTI 2000-2003 définissent la formule comme « gruppo di parole composto di almeno due lessemi, usato almeno due volte per esprimere un certo significato con identico valore metrico ». Parmi les études analysant la forme et le style des poèmes hésiodiques en relation avec la composition écrite ou orale, voir HOEKSTRA 1957 ; NOTOPOULOS 1960 ; EDWARDS 1971 et MUREDDU 1983.

¹⁶⁰ Cf. *Illiade* II 494 et XIV 511 ; *Odyssée* I 11 avec les remarques de DENNISTON, p. 389 et 554.

¹⁶¹ *Illiade* XIV 233 : Ὑπνε, ἀναξ πάντων δὲ θεῶν πάντων τ'ἀνθρώπων.

¹⁶² Voir e. g. *Odyssée* XVI 242.

¹⁶³ Dans la dernière traduction du poème : RICCIARDELLI 2018, p. 19.

¹⁶⁴ Pour ὅς μεταπρέπει ἀθανατοῖσι, cf. Aristote, *Métaphysique* 984b29 (= [Aristote], *Sur Mélissos* 975a13 = T117c ii Most), issu de la contamination probable avec l'*Hymne homérique à Apollon* 315 et 327. On s'attardera sur cette forme particulière d'excellence inconnue aux héros majeurs dans le Chapitre III de cette thèse, p. 208-209.

signification : si l'épithète est en tant que telle traditionnelle pour M. Parry, son utilisation chez Hésiode est dynamique, fondée sur des unités métriques et formulaires susceptibles de subir des élargissements ou des restrictions en fonction des contextes de composition¹⁶⁵. Le terrain est certainement traditionnel, dans la mesure où Hésiode ajoute au théonyme une série d'éléments – épithètes et formules – qui rappellent des images ou des connaissances transmises par le répertoire aédique. En particulier, Éros est nommé et surnommé par le biais de deux épithètes – précisément *κάλλιστος* et *λυσιμελής* – et une formule élargie – *πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων | δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν* –, qui en définissent la puissance par le biais d'unités de sens déjà connues du public. Néanmoins, un aspect fondamental nécessite, à ce stade, d'être éclairé, à savoir les fonctions divines que le récit active par l'utilisation de ces épithètes. Qu'est-ce que *kallistos* désigne au moment charnière où, en reformulant la phrase de West, « la théogonie convoque une prôtogonie » ? Et qu'ajoute *lusimelês* à la sémantique de *kallistos* ? « Le plus beau des dieux » est-ce là une traduction conforme à la complexité de l'épithète correspondante ? Et quel décalage existe-t-il entre *kallistos* et la forme positive *kalos* utilisée pour Himéros et Aphrodite ?

Comme l'analyse des adjectifs *ἐρατός* et *ἐρατεινός* l'a en partie démontré, Hésiode fait présager la trame du récit par le biais d'Éros et de la racine contenue dans son théonyme¹⁶⁶. Ainsi, ce dernier devient-il un « fabricant de trames », marquant à travers ses épithètes l'introduction des sens et de la cognition, nécessaires pour appréhender l'ordre de Zeus sous sa forme chantée : si les premiers correspondent aux fondements de l'excellence, la seconde constitue l'un des attributs principaux de Zeus¹⁶⁷. Les données formelles confirment l'utilisation non accidentelle des épithètes en relation à Éros. En effet, *kallistos* et *lusimelês* sont mis en avant dans la première section prôtogonique notamment par leur place : le premier (*kallistos*) occupe les deuxième et troisième pieds et présente, en lien avec le pronom *ὅς*, une structure à spondées (— —) dans un vers entièrement dactylique ; ce même rythme caractérise, au début du vers suivant, la fin de *lusimelês* et la première syllabe de *πάντων*, ainsi que la formule finale [θε]ῶν πάντων τ' ἀνθρώπων (il est utile de rappeler que

¹⁶⁵ Dans la riche bibliographie disponible à ce sujet, voir notamment PARRY 1971 (où sont réunis PARRY 1928a et 1928b) ; HAINSWORTH 1970 ; PAVESE 1974 ; DI DONATO 1999, p. 15-26 et 113-165, et DI DONATO 2006, p. 15-24 et 105-110.

¹⁶⁶ Voir *supra*, p. 60-62 et le Chapitre IV, p. 286-287.

¹⁶⁷ Sur cette fonction mythopoiétique d'Éros, voir dans la Conclusion générale, p. 331. Voir, pour la même fonction de *kallistos*, *infra*, p. 79-80 et, dans le Chapitre III, p. 203.

la même épithète, *lusimelês*, revient au vers 910 dans la même position métrique et en relation à l'« Éros des Charites »). Or, l'argument métrique n'est pas anodin en raison avant tout de la nature particulière du spondée, qui retarde le rythme et caractérise pour cette même propriété les chants de libation : « spondees slow the pacing of the narration in poetry »¹⁶⁸. De plus, la distribution la plus récurrente des spondées chez Hésiode confirme l'anomalie des vers en question, car c'est le dactyle qui prévaut normalement sur les spondées dans les cinq premiers pieds de l'hexamètre¹⁶⁹. Il est donc intéressant de constater que, dans notre section, le ralentissement rythmique déterminé par les spondées concerne non par hasard les cellules contenant les épithètes d'Éros et le syntagme, au génitif, qui en définit l'omniprésence « parmi tous les dieux et tous les hommes ». Après avoir mis en lumière la nature inédite de ces vers, il est légitime de se demander quel est l'intérêt de souligner, d'un point de vue prosodique, la beauté d'Éros et pour quelle raison Hésiode aurait mis en avant, à deux reprises et selon le même schéma métrique, la dissolution du corps.

Les usages parallèles des épithètes apportent des réponses, non décisives mais éclairantes au sujet du type d'excellence désigné par le premier des deux attributs. En effet, c'est moins la beauté qu'un genre particulier d'excellence que *kallistos* met en exergue. Quoiqu'en termes différents, S. Fasce le remarque : « Esiodo, quando definisce Eros κάλλιστος, usa un epiteto che vuole suggerire *non tanto l'idea della bellezza quanto quella della superiorità e dignità divina* e del privilegio di appartenere ad una cerchia di figure particolari di rango celeste »¹⁷⁰. Complétant la première formulation de Fasce, nous insistons sur le fait que la qualité désignée par *kallistos* ne se réfère pas à la beauté comme réacteur du désir et force de séduction poussant les hommes et les dieux à s'unir. Au contraire, la « beauté » d'Éros intervient dans le registre narratif du poème pour donner naissance aux qualités nécessaires pour penser, désirer et accomplir l'ordre de Zeus. En particulier, elle sert à chanter le parcours de Zeus vers la souveraineté. En effet, Éros détient au suprême degré une prérogative qui désigne le pouvoir et la grâce rattachés à la victoire ou bien les sources de l'inspiration qui en permettent le chant. Il s'agit d'une prérogative qui revient

¹⁶⁸ CUNNINGHAM *et al.* 2016, p. 56.

¹⁶⁹ FRAZER 1983, p. 15. Sur la répartition en pourcentage des spondées chez Hésiode, voir PAVESE 2014, p. 37. PAULSON 1887 constate la récurrence fréquente des spondées dans les *Travaux*, dans 45% des vers, pour seulement 31% dans les poèmes homériques : voir WEST 1966, p. 93.

¹⁷⁰ FASCE 1977, p. 166.

premièrement aux chœurs des Muses¹⁷¹, à leurs demeures et à leur voix lorsqu'elles s'apprêtent à rejoindre l'Olympe chantant l'ordre de Zeus¹⁷² ; à la voix d'Hésiode qui chante l'ordre¹⁷³ ; aux pommes d'or des Hespérides, filles de Nyx, que Gaia a fait pousser selon la tradition pour les noces de Zeus et Héra¹⁷⁴ ; aux sacrifices que les hommes rendent à Hécate, la déesse « que Zeus a honorée plus que quiconque »¹⁷⁵ ; à Dioné¹⁷⁶ ; à la chevelure de Mnémosyne, alors même qu'elle s'unit à Zeus (ἐράσσατο) pour engendrer les Muses¹⁷⁷ ; aux joues des Charites¹⁷⁸ et aux chevilles de Niké¹⁷⁹.

Si la « beauté » suprême d'Éros prélude à l'apparition d'Himéros et d'Aphrodite, tous deux καλοί¹⁸⁰, des écarts existent néanmoins entre les deux formes. Les occurrences de *kallistos* dans l'épopée contribuent à éclairer la spécificité de l'usage hésiodique par rapport à la forme positive *kalos*. De fait, le superlatif revient chez Homère pour qualifier quelqu'un qui est susceptible d'être rapproché d'un paradigme de courage, de prestance physique et d'habileté technique. Ganymède se qualifie ainsi, enlevé κάλλεος εὔνεκα ou « en raison de sa beauté », comme le rappellent l'*Iliade* et l'*Hymne homérique à Aphrodite*, puis Théognis et Pindare¹⁸¹. L'attribut serait censé mettre en avant la dotation exceptionnelle du héros en termes de prestance physique, ce qui lui vaut l'anthroponyme portant la racine du γάνος

¹⁷¹ Hésiode, *Théogonie* 7-8 : Ἐλικῶνι χοροὺς ἐνεποιήσαντο, | καλοὺς ἡμερόεντας.

¹⁷² *Ibid.* 63 : [...] καὶ δώματα καλά ; 68 : ἀγαλλόμεναι ὅπι καλή. On souligne l'orgueil des Muses pour leur voix, désigné par le verbe ἀγάλλομαι : le même verbe indique, chez Hésiode, l'orgueil lié à la possession du *kosmos*. Voir *supra*, p. 48 et 68. Les Muses chantent l'ordre de Zeus aux vers 73-75 aussi : εὖ δὲ ἕκαστα | ἀθανάτοις διέταξε νόμους καὶ ἐπέφραδε τιμάς. | ταῦτ' ἄρα Μοῦσαι ἀειδὼν Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι [...].

¹⁷³ Hésiode, *Théogonie* 22 : αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλήν ἐδίδαξαν ἀοιδήν.

¹⁷⁴ *Ibid.* 215-216 : μῆλα [...] χρύσεια καλά. Le récit des pommes des Hespérides dans le cadre du mariage d'Héra est attesté chez Euripide, *Hippolyte* 742-745 ; [Apollodore] *Bibliothèque* II 113-114 ; Pausanias, *Périégèse* V 17.2 ; Athénée, *Deipnosophistes* III 83c ; [Hygin] *Astronomica* II 3.

¹⁷⁵ Hésiode, *Théogonie* 417 : ἱερά καλά ; 411-412 en référence aux honneurs d'Hécate : τὴν περὶ πάντων | Ζεὺς Κρονίδης τίμησε. « Beau (καλόν) » et également le prix pour celui qui est aidé par celle-ci : *ibid.* 436-437, νικήσας δὲ βίη καὶ κάρτει, καλὸν ἄεθλον | ῥεῖα φέρει χαίρων τε [...].

¹⁷⁶ Hésiode, *Théogonie* 17 : [...] καλήν τε Διώνην.

¹⁷⁷ *Ibid.* 915 : Μνημοσύνης δ' ἐξαῦτις ἐράσσατο καλλικόμοιο. Pour l'engendrement des Muses, voir *supra*, p. 64-69.

¹⁷⁸ *Ibid.* 907 : τρεῖς δὲ οἱ Εὐρυνόμη Χάριτας τέκε καλλιπαρήους.

¹⁷⁹ *Ibid.* 384 : [...] Νίκην καλλίσφυρον ἐν μεγάροισι. L'épithète revient aussi pour Alcmène : Hésiode, *Théogonie* 526 et 950.

¹⁸⁰ *Ibid.* 194 pour Aphrodite (αἰδοίη καλή θεός) et 210 pour Himéros.

¹⁸¹ *Iliade* XX 235. Voir aussi l'enlèvement de Clitos par Éos à cause de son κάλλος dans *Odyssée* XV 250-251. Une interprétation analogue peut être faite pour un fragment du poème cyclique *Oidopodeia* (fr. 1.1), dans lequel le sphinx aurait tué le garçon Haimon, κάλλιστος et ἡμεροέστατος. Cf. *Hymne homérique à Aphrodite* (V) 202-217 et Théognis, II, 1345-1350 pour la désirable fleur de la jeunesse de Ganymède comme cause du ravissement de Zeus. Cf. également Pindare, *Olympique* X 104-105, qui parle non pas du κάλλος mais de l'ῶρα, « beauté du temps opportun », ayant permis au héros d'échapper à la mort. Hésiode, *Théogonie* 986-991 parle de la « fleur de la jeunesse » de Phaëthon, enlevé par Aphrodite comme Zeus le fait avec Ganymède.

(éclat)¹⁸². En même temps, il lui permet de se démarquer de ses deux frères, Ilos et Assarque : bien que tous trois soient équitablement « sans reproches » (ἀμύμονες), Ganymède seule est ἀντίθεος ou « semblable à un dieu », première épithète qui lui est attribuée (v. 231)¹⁸³. Au vers suivant, κάλλιστος en expliquerait le sens car être « le plus beau » constitue la condition préalable pour être enlevé, « échanson à Zeus » en compagnie des autres immortels¹⁸⁴. Hormis le cas de Ganymède, *kallistos* indique dans l'épopée une excellence qui n'est pas seulement physique : l'épithète désigne l'« exemplaire » et signale le rapprochement d'un paradigme bien connu. Ainsi, elle est employée pour qualifier les vingt lesbiennes choisies par Achille après que Troie sera ravagée, à condition « qu'elles ne dépassent pas en beauté » Hélène, la seule femme qu'Agamemnon aurait pu évoquer comme paradigme de séduction¹⁸⁵. Achille pourra donc choisir « les plus belles qui soient (κάλλισται ἔωσιν) après Hélène l'Argienne (μετ' Ἀργείην Ἑλένην) », réputée pour être celle qui « s'élève au-dessus des autres », se différenciant (διαφέρουσαν) pour la volonté de Zeus et par le biais d'un pouvoir d'attraction quasi divin¹⁸⁶. Dans ce cas, l'adjectif remplit la fonction superlative indiquée par le suffixe : les lesbiennes ne sont pas seulement « superbement belles » à travers la sublimation du *kallos* (thème radical), elles sont aussi « exemplaires » en vertu d'un rapprochement du modèle par excellence, Hélène, elle qui a « terriblement l'air, quand on l'a devant soi, des déesses immortelles »¹⁸⁷. D'ailleurs, Hélène est enlevée tout comme

¹⁸² CHANTRAINE 1968 s.v. γάνυμαι. Au féminin, il est reconnu par Pausanias comme l'ancien nom de l'Hébé de Phlionte : Pausanias, *Périégèse* II 13.3. On rappelle que tant Ganymède qu'Hébé sont les échansons des dieux (*Iliade* IV 2-3 et *Hymne homérique à Aphrodite*, V, 204-206), ce qui peut être rapproché de la proximité d'Hébé à la sphère d'Arès dans l'*Iliade* comme dans les panthéons civiques. On se souvient ainsi du soin apporté par Hébé à Arès blessé par Diomède dans *Iliade* V 905-906 : lavé et habillé, le dieu peut dès lors rentrer sur l'Olympe « resplendissant de sa puissance » (κῦδεϊ γαίωv).

¹⁸³ *Iliade* XX 233.

¹⁸⁴ *Iliade* XX 234-235.

¹⁸⁵ *Iliade* IX 139-141. Sur les femmes de Lesbos, voir FRONTISI-DUCROUX 2009, p. 1-13. Cf. *Iliade* XIII 431-432 pour le κάλλος exceptionnel d'Hippodamie, femme du troyen Alcahoos. Pour Hélène comme femme qui surpasse de loin en κάλλος les autres êtres humains, cf. Sappho, fragment 16 Lobel-Page, 7.

¹⁸⁶ Isocrate, *Hélène* 10.14. Hélène reçoit sa φύσις de Zeus (*Odyssée* IV 305 ; Isocrate, *Hélène* 16-17) et est pourvue d'un pouvoir quasi divin chez Gorgias, *Hélène* 4 (ἔσχε τὸ ἰσόθεον κάλλος). Voir WORM 2010, p. 11, n. 13.

¹⁸⁷ *Iliade* III 158. Pour cette prérogative, elle peut corriger la δυσμορφία et la transformer en condition de *kallisteia* : c'est le destin de la femme du roi d'Ariston à Sparte, chez Hérodote, *Enquête* VI 61, au sujet duquel on renvoie au commentaire de CALAME 1977, p. 343-344. Il convient de rappeler que Sparte est pour Héraclide de Lembos (*apud* Athénée, *Deipnosophistes* XIII 566a), l'endroit où l'on pouvait admirer (θαυμάζεται) l'homme « le plus beau » et la femme « la plus belle ». Aussi Hélène est-elle touchée par Hélios et καλλίσταν dans Euripide, *Hécube* 636. Cf. aussi Euripide, *Hécube* 267-268, quand Hécube affirme qu'une captive, si supérieure en beauté, doit être sacrifiée. Tel est le cas d'Hélène, dont l'apparence est ἐκπρεπεστάτη, « la plus remarquable en absolu ». Ce même adjectif est utilisé pour Pâris dans Euripide, *Hécube* 987. Hélène est un présent d'Aphrodite chez Euripide, *Iphigénie à Aulis* 181.

Ganymède par Thésée et les réactions que sa beauté dégage relèvent de la merveille et de la souffrance : le mélange de ces deux composantes agit, comme le fait Éros, sur le νόος¹⁸⁸.

Dans l'épopée, *kallistos* indique également l'excellence associée à la beauté à l'aide de similitudes astrales. Ce qui est *kalliston* brille comme une étoile : ainsi en est-il pour le péplos d'Hélène et pour la pique acérée d'Achille qui tue Hector¹⁸⁹. En particulier, l'αἰχμή d'Achille est comme Hespéros, l'Étoile du soir, « le plus beau de tous les astres (ὄς κάλλιστος ἐν οὐρανῷ ἴσταται ἀστήρ) ». Par ces qualités, la lance frappe la belle peau (χρόα καλόν) d'Hector lumineux (Ἐκτορι δίω), une complémentarité étant donc établie entre *kallistos* et *kalos* et respectivement entre les armes d'Achille et la peau d'Hector¹⁹⁰. Puisque la première épithète est attribuée à l'astre le plus connu en poésie et donc à la lance qui lui est assimilée, en référence au *kleos* d'Achille face à Héctor, elle devient sémiotique : sa valeur est déterminée, entre autres, par le recours au *sêmeion* qui brille (l'astre), mais surtout à celui qui brille le plus (Hespéros). La brillance d'Éros et sa valeur sémiotique particulière à l'intérieur de la *Théogonie* peuvent donc être pensées derrière l'emploi de *kallistos* chez Hésiode : leur réminiscence est probablement présente dans l'explication des scholies selon laquelle l'épiphanie du dieu se charge d'une connotation visuelle¹⁹¹.

L'usage de l'épithète à l'intérieur des catalogues, où elle désigne l'élément le plus important de la liste, doit également être pris en compte. Ainsi en est-il dans le *Catalogue des navires* au chant II de l'*Iliade*, au sujet des différentes armées « venues sous Ilion ». Après les forces rhodiennes guidées par Tlépolème, « le noble et grand Héraclide », l'aède mentionne celles de Symé commandées par Nirée, le chef dont le nom est répété à trois reprises en début de vers¹⁹² :

Nirée aussi amène de Symé trois bonnes nefes (αὖ Σύμηθεν ἄγε τρεῖς νῆας εἴσας) ;

Nirée, fils d'Aglaïé et de l'anax Charops (Ἀγλαΐης υἱὸς Χαρόποιό τ' ἀνακτος) ;

Nirée, le *kallistos* de tous les Danéens venus sous Ilion, après le Péléide sans reproche (μετ'

¹⁸⁸ Sur l'enlèvement d'Hélène, cf. Isocrate, *Hélène* 18-19 ; Plutarque, *Thésée* 31-34. Sur cette version du mythe, voir CALAME 1977, p. 282-283. Hélène est un instrument d'effroi pour Aphrodite déterminée à emporter le prix (Euripide, *Troyennes* 929 : Κύπρις δὲ τοῦμὸν εἶδος ἐκπαγλουμένη). Sur le double aspect d'Hélène voir LORAUX 1989, p. 235-238 ; CASSIN 2000 ; GHERCHANOC 2016, p. 26. Sur la beauté contraignante et hybride d'Hélène, voir aussi PUCCI 2003 et BLONDELL 2013.

¹⁸⁹ *Odyssée* XI 107 ; *Iliade* XXII 318.

¹⁹⁰ *Iliade* XXII 321. Pour la forme superlatif de l'astre, cf. Sappho, fragment 104b1 Lobel-Page.

¹⁹¹ Sur le lien entre Éros et l'acte de la vision dans les scholies, voir *infra*, p. 94-95.

¹⁹² *Iliade* II 671-673.

ἀμύμονα Πηλείωνα).

L'emphase est mise évidemment sur la figure de Nirée : non seulement l'anthroponyme est répété dans les mêmes *sedes* métriques, mais on relève aussi une progression des informations (provenance géographique et familiale) culminant avec l'adjectif *kallistos* accompagné du nom de l'*exemplum* principal, Achille. En tant que *kallistos* et second seulement au Péléide, Nirée est le seul commandant achéen qui reçoive une triple mention dans le *Catalogue*, bien que ses forces ne soient pas les plus importantes : ainsi l'aède établit-il un rapprochement entre le paradigme absolu (Achille) et le paradigme relatif (Nirée)¹⁹³. Toujours en catalogue, dans l'*Odyssée*, *kallistos* qualifie Énipée, « le plus beau » des fleuves dont Tyro tombe amoureuse. Appartenant à la famille des Éolides, fille de Salmonée et nièce d'Éole, celle-ci engendre avec Poséidon Pélias et Nélée : dans le chant XI de l'*Odyssée*, Énipée est donc le rival de Poséidon et, qui plus est, constitue l'objet du désir de Tyro, la première héroïne rencontrée par Ulysse dans sa *Nékyia*¹⁹⁴. Le plus beau des fleuves joue donc un rôle prééminent que l'usage de *kallistos* met en relief en contraste avec la forme simple *kalos* : si *κάλλιστος* est Énipée, *καλά* sont en effet ses eaux (*ῥέεθρα*)¹⁹⁵.

Dans un autre catalogue, *kallistos* est synonyme de prééminence. Ainsi en est-il dans la liste des armées énoncée par Dolon, où « à part » ou « à l'écart » (*ἀπάνευθε*) sont mentionnés les Thraces qui « viennent d'arriver à l'extrémité des lignes » (*νεήλυδες ἔσχατοι*)¹⁹⁶. Au milieu, se situe Rhésus, leur roi, dont les chevaux sont « les plus beaux et les plus grands jamais vus » (*τοῦ δὴ καλλίστους ἵππους... ἡδὲ μεγίστους*)¹⁹⁷. Par l'excellence des chevaux, le poète indique ainsi le rang royal de Rhésus, le *basileus* d'un peuple qui se démarque de tous les autres, en particulier des Péoniens, « aux arcs recourbés » (*ἀγκυλότοξοι*), des Pélasges « divins » (*δῖοί τε*), des Mysiens « altiers » (*τ'ἀγέρωχοι*) et, surtout, des Phrygiens « dompteurs de cavales » (*ἵππόδαμοι*) et des Méoniens « aux chars

¹⁹³ Une approximation similaire entre paradigme absolu et paradigme relatif (ainsi propose-t-on de nommer les éléments soumis à comparaison) se trouve dans *Odyssée* XI 522, vers suspecté d'interpolation dans lequel la mort d'Eiryppylos, fils de Télèphe, est commentée par l'aède par ces mots : « je n'ai vu de plus beau que le divin Memnon (*κάλλιστον ἴδον μετὰ Μέμνονα δῖον*) ». Cf. KONSTAN 2015b, p. 38, qui interprète *kallistos* comme un superlatif indiquant moins la noblesse de la naissance que la beauté physique de Nirée.

¹⁹⁴ *Odyssée* XI 239. Sur l'épisode des amours de Poséidon et Tyro, cf. *Odyssée* XI 243-250, avec l'analyse de PIRONTI 2007, p. 47-48 au sujet de Poséidon accomplissant les actions de la *philotês*.

¹⁹⁵ *Odyssée* XI 240. Cf. Euripide, *Bacchantes* 574-575 pour la référence à la Lydie comme une terre dispensatrice d'eaux très belles (*ὑδάσιν / καλλίστοισι*).

¹⁹⁶ *Iliade* X 431-434.

¹⁹⁷ *Ibid.* 436.

de combat » (ἱπποκορυσταί). C'est par rapport à ces deux derniers que l'exemplarité des Thraces représentée par Rhésus émerge, dans la mesure où les attributs du roi, à savoir les chevaux *kallistoi* et les chars dorés et argentés, ne sont pas comparables à ceux des Phrygiens et des Méoniens¹⁹⁸. Sur le plan fonctionnel, ces attributs relèvent du divin si l'on suit la description de l'aède, selon laquelle le port de gigantesques armes dorées – merveille à voir (θαῦμα ἰδέσθαι) – convient non pas à de simples humains (οὐ τι καταθνητοῖσιν ἔοικεν ἄνδρεςσιν φορέειν), mais à des dieux éternels (ἀλλ' ἀθανάτοισι θεοῖσιν)¹⁹⁹. L'anthroponymie renforce la mise en valeur du roi *kallistos* : le nom Πῆσος, qui s'oppose au vers 435 à l'anonymat des autres chefs, et l'emphase accordée à l'exemplarité de ses attributs (en particulier les chevaux), font présager l'importance du roi dans cette section du chant. C'est en effet Rhésus qui viendra au secours des Troyens et qui, pour cela, sera tué par Ulysse et Diomède, lui aussi *kallistos*.

Les exemples passés en revue révèlent une fonction mythopoïétique de *kallistos*, épithète capable de créer le récit et d'en préfigurer la suite en relation non seulement avec les personnages (Nirée et Rhésus en l'occurrence), mais aussi avec des artefacts comme en témoigne le cratère de Ménélas²⁰⁰. Tout en argent (ἀργύρεος δὲ ἔστιν ἅπας) et aux lèvres d'or (χρυσῶ δ' ἐπὶ χεῖλεα), œuvre d'Héphaïstos (ἔργον δ' Ἡφαίστοιο), cet artefact est donné en contre-don par Ménélas à Télémaque en qualité d'objet le plus beau (κάλλιστον) et le plus empreint d'honneurs (τιμηέστατόν), « le plus rare » dans la traduction de P. Mazon et « provided with a full genealogy, regarded as an attractive and desirable object » d'après D. Konstan²⁰¹. En tant que tel et en octroyant *kallos* et *timê* à la fois, ce cratère devient un instrument permettant au nouveau propriétaire (Télémaque) d'accéder au statut de l'ancien (Ménélas). Les origines de l'artefact sont, en ce sens, révélatrices : Ménélas l'obtient

¹⁹⁸ *Ibid.* 436-438, en particulier le vers 436 pour les chars : ἄρμα δὲ οἱ χρυσῶ τε καὶ ἀργύρῳ εὖ ἤσκηται.

¹⁹⁹ *Ibid.* 440-441.

²⁰⁰ Le premier exemple est celui du voile choisi par Hécube comme offrande à Athéna dans *Iliade* VI 294-295 : très beau et majestueux (κάλλιστος [...] ἤδὲ μέγιστος), fait de broderies (ποικίλισσιν), il resplendit comme un astre (ἀστὴρ δ' ὡς ἀπέλαμπεν). Dans la tragédie, Euripide, *Rhésus* 184-194, *kallistos* est l'attribut des offrandes réclamées par Dolon à Hector en cas de victoire contre les Achéens. À la demande d'Achille, désireux des chevaux « immortels et de souche immortelle (ἔξ ἀφθίτων γὰρ ἀφθιτοὶ πεφυκότες) », Hector oppose son offre, qui n'est pas moins digne de prestige : l'attelage d'Achille (Ἀχιλλέως ὄχον), le bien le plus beau dans ses demeures (κάλλιστον οἴκοις κτήμα).

²⁰¹ *Odyssée* IV 615-617. Cf. Eschyle, *Agamemnon* 923 pour les « beautés bigarrées » représentées par l'étoffe brodée sur laquelle Agamemnon hésite à marcher (ἐν ποικίλοις δὲ θνητὸν ὄντα κάλλεσιν). Cf. aussi Euripide, *Médée* 636 pour le δῶρημα κάλλιστον θεῶν, le « cadeau le plus beau » du chœur. Cf. Euripide, *Troyennes* 823 pour la coupe remplie de Zeus (Ζηγὸς [...] κυλίκων πλήρωμα) qui est dite καλλίσταν λατρείαν, un « office splendide ». Sur ces exemples, voir KONSTAN 2015b, p. 17, n. 22.

« [...] venant de Sidon du roi Phaédimos, quand sa maison m'abrita alors que j'effectuais le voyage de retour [...] »²⁰². Le cratère est donc un cadeau d'hospitalité révélant l'ancien statut de Ménélas *xenos* et le succès de son retour : d'étranger à Sidon, Ménélas revient à Mycènes comme *basileus* en compagnie du cratère, épitome métallique de son périple. Revêtant l'ancien rôle de Phaédimos à Sidon, il cède à son tour le cratère à Télémaque et, avec lui, sa *timê* de « roi en retour ».

Des traits constants propres à la sémantique de *kallistos* peuvent être déduits grâce aux exemples cités tout au long du paragraphe. En premier lieu, l'épithète désigne des sujets enlevés par les dieux en raison d'une évidente proximité au divin (Ganymède et Hélène), indiquant parfois l'émulation ou l'établissement d'un paradigme relatif (les lesbiennes par rapport à Hélène et Nirée par rapport à Achille). De plus, sa valeur est mythopoïétique comme en témoignent les cas de Rhésus et du cratère de Ménélas : ce dernier transfère à Télémaque le statut de roi, suggérant la suite du récit relatif au retour du héros (et, peut-être, de son père). En outre, *kallistos* se charge d'une valeur déictique en indiquant le personnage ou l'élément central dans les catalogues (Nirée mais aussi Rhésus avec ses attributs). C'est ainsi que, à l'intérieur des formules, l'épithète qualifie un modèle d'excellence que nous appelons *kallisteia* sur la base du verbe *καλλιστεύω*, désignant un genre d'excellence propre à l'homme *ἰσόθεος* et *ἀντίθεος*, « égal » et « semblable au dieu » dans l'apparence²⁰³. Portant l'attribut d'Hespéros, des lesbiennes et de Ganymède, de Rhésus et d'Énipée, Éros semblerait ainsi orienter le récit vers Aphrodite, puis vers Zeus dans la *Théogonie* : avec cette fonction, il est reconnu à l'intérieur du catalogue aux vers 115-121. Comme dans l'épopée, où *kallistos* ne revient jamais pour les héros majeurs, Éros porte en outre cette épithète sans la partager avec d'autres puissances.

²⁰² *Odyssée* IV 617-619 : [...] πόρεν δέ ἐ Φαίδιμος ἥρωα | Σιδονίων βασιλεύς, ὅθ' ἔδος δόμος ἀμφικάλυψε | κεῖσέ με νοστήσαντα [...]

²⁰³ Nous traduisons *καλλιστεύω* par « exceller pour le fait d'être *kallistos* » et non pour la simple raison « d'avoir le *kallos* ». Cf. Sophocle, *Ajax* 432 pour le *καλλιστεῖον*, expression d'excellence en guerre (τὰ πρῶτα *καλλιστεῖα ἀριστεύσας στρατοῦ*), désignant la victime sacrificielle réclamée par Artémis (Euripide, *Iphigénie à Tauris* 23). Pour *καλλιστεῖον* comme prix de victoire dans le jugement de Pâris, cf. Lucien, *Dialogue des dieux* 20.1 et le prologue du manuscrit homérique A d'époque byzantine intitulé *Οἱ θεοὶ τῆς Θέτιδος*, publié par SEVERYNS 1950-1951, p. 600-601. Le nom du prix dérive du don fait par Aphrodite, Hélène (ἡ *καλλίστη γυναικῶν*). Cf. la scholie à *Iliade* IX 129 sur les *καλλιστεῖα* comme concours de beauté en l'honneur d'Héra à Lesbos, attribués par LASSERRE 1989, p. 161-181 à Hélène. Voir, sur ces concours, DODSON-ROBINSON 2010 et, sur le caractère probablement propitiatoire, GHERCHANOC 2016, p. 101-102. Sur *ἰσόθεος* et l'homme similaire au dieu de l'époque archaïque à l'époque classique, voir CONDELLO 2010. Cf. également Platon, *République* 501b sur *θεοειδής* et *θεοεικελος* chez Homère, avec PIRENNE-DELFORGE 1993, p. 75.

Moins répandu que *kallistos* dans l'épopée et connu comme l'attribut d'Hypnos, *lusimelês* est une épithète largement employée dans la poésie mélique²⁰⁴. Chez Hésiode, elle s'accompagne de la formule πάντων δὲ θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων qui, comme on l'a déjà remarqué, revient suivant la même forme et dans la même position métrique au chant XIV de l'*Iliade* au sujet d'Hypnos, « le seigneur de tous les dieux et les hommes »²⁰⁵. La séquence entière λυσιμελής πάντων δὲ θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων au vers 121 de la *Théogonie* ne peut qu'évoquer, à l'esprit des auditeurs et lecteurs, l'image traditionnelle de Sommeil. En même temps, elle délimite la sphère « entre les dieux tous et les hommes » dans laquelle Hypnos et Éros exercent leurs actions, en qualité d'*anax* et de puissance qui *damnatai* respectivement²⁰⁶. Or, la désarticulation du corps n'est que l'une des images évoquées par *lusimelês*, si l'on considère que déjà le scholiaste traduit cette épithète en clé cosmogonique par « celui qui dissout les pensées profondes (λύων τὰς φροντίδας) », en référence non pas au mélange et à l'affection qui dissolvent les membres du corps (οὐ γὰρ ἐνταῦθα τὴν μίξιν καὶ τὴν ἐπιθυμίαν λέγει, τὴν λύουσιν τὰ μέλη), mais au plaisir et à la réunion tempérée des éléments (ἀλλὰ τὴν ἡδονὴν καὶ τὴν σύγκρασιν τῶν στοιχείων)²⁰⁷. Il ne faut pas oublier, en outre, l'extension sémantique subie ultérieurement par l'épithète en raison des éléments qui la composent (λύω + μέλος): depuis Sappho, *lusimelês* touche des sphères complémentaires à la sphère corporelle, ayant trait à la dissolution du chant²⁰⁸. Pour le *lusimelês* du vers 121, l'innovation est donc à entrevoir *in nuce* et dans une perspective diachronique: Hésiode utilise un attribut contenant déjà les germes de son évolution métaphorique, polysémique d'après le scholiaste et non nécessairement lié au domaine de l'affection.

Pour mieux cerner la sémantique de *lusimelês* chez Hésiode, il convient d'analyser également l'action verbale d'Éros. Le dieu reçoit au vers suivant (122) une identification précise à travers son mode d'action: il δάμναται, « dompte » et « soumet au joug », le verbe

²⁰⁴ L'épithète *lusimelês* est attestée dans *Odyssée* XX 57 et XXIII 343, contrairement à *kallistos* dont on enregistre seize occurrences dans l'épopée. Concernant les occurrences dans la poésie mélique, on se limite pour l'instant à signaler Archiloque, fragment 196, 1; Alcman, fragment 3, 61 et Sappho, fragment 130, 1. Voir le Chapitre IV, p. 266.

²⁰⁵ *Iliade* XIV 233. Voir *supra*, p. 72 et, dans le Chapitre IV, p. 252.

²⁰⁶ Sur les décalages entre l'action d'Hypnos et d'Éros en matière de dissolution corporelle, voir *infra*, p. 86-87 et le Chapitre II, p. 164 au sujet des représentations funéraires du *kosmos* sur les vases.

²⁰⁷ Scholie à Hésiode, *Théogonie* 121.

²⁰⁸ Cet aspect est abordé plus largement dans le Chapitre IV, p. 287-302.

δάμνημι/δαμάζω indiquant dans la poésie archaïque, surtout homérique, le domptage de la force ennemie dont Arès est le responsable²⁰⁹. Le verbe désigne également la soumission de Thétis à la puissance d'un époux qui n'est pas un dieu, ainsi que l'asservissement par la force des armes, analogue à celui accompli par Zeus au détriment des Achéens²¹⁰. Par ailleurs, le verbe δάμνημι/δαμάζω rappelle le domptage de Zeus par Philotès et Hypnos, ou bien l'action de domestiquer par le joug un animal ainsi que les profondeurs de l'esprit (φρένες)²¹¹. Le même verbe indique la subjugation des victimes d'Aphrodite, vierge indomptée face à Anchise²¹². Ainsi, le mariage, le duel, le domptage dans la mêlée et en guerre, la domestication animale et cognitive sont les domaines d'élection dans lesquels le sens de δάμνημι/δαμάζω se décline différemment à travers une seule et même idée du domptage : celui que l'on exerce sur autrui tout en en subissant, comme agent, les effets. L'usage de la forme moyenne-passive du verbe dans la *Théogonie*, au vers 122 et en référence à Éros, en témoigne²¹³. De même, il s'agit d'un domptage nécessaire, dont l'inéluctabilité évoque l'urgence de la *philotès* dans le corpus archaïque²¹⁴.

Après δάμναται, Hésiode précise également le périmètre physique soumis à l'action d'Éros : νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν, « la pensée et le sage conseil » situés, dans l'imaginaire grec archaïque, au fond de la poitrine (ἐν στήθεσσι)²¹⁵. Hésiode a recours à une unité expressive déjà exploitée dans le répertoire homérique pour définir ceux qui tirent profit de la capacité de penser et de prendre de sages décisions, à savoir les héros, qui se distinguent traditionnellement pour leur sagesse. En effet, la formule apparaît au datif dans le chant III de l'*Odyssée* pour énoncer la disposition d'âme et l'exercice conjoint de pensée et de décision

²⁰⁹ Hésiode, *Théogonie* 122, utilisé chez Oppien, *Cynégétiques* II 31 et, plus tardivement, chez Nonnos, *Dionysiaques* XXXIII 315. Cf. *Iliade* XVI 543.

²¹⁰ *Iliade* XVIII 432 (soumission de Thétis) ; *Iliade* IX 118 et *Odyssée* XIV 367 (asservissement par les armes) ; *Odyssée* IX 59 (asservissement voulu par Zeus). En ce sens, le verbe désigne également la suppression de l'ennemi sous le trait frappant de la lance divine dans *Iliade* XVI 816.

²¹¹ *Iliade* XIV 353 (domptage par Philotès et Hypnos) ; *Iliade* XXIII 655 (joug animal) ; *Odyssée* IX 454 (*phrenes*). Voir SCARABBA 2018, p. 19-21 pour la sémantique des φρένες chez Homère et Hésiode.

²¹² Cf. *Hymne homérique à Aphrodite* (V) 3 (Aphrodite ἐδαμάσσατο), 17 (Aphrodite δάμναται ἐν φιλότῃ), 251 (la volonté de la déesse δάμνασκε tous les dieux). En même temps, elle est ἀδμήτη ou « indomptée » dans *Hymne homérique à Aphrodite* (V) 82 et 133, tout en étant inexperte de φιλότης, 133.

²¹³ Dès lors, il n'est pas surprenant que l'épithète apparentée, δαμάλης, « celui qui dompte » littéralement, appliquée à Éros chez Anacréon, fragment 12, 1 Page désigne, dans d'autres contextes, tant le jeune taureau que l'animal dompté (cf. Aristote, *Histoire des animaux* 9, 50, 6 ; *Anthologie grecque* VI 96).

²¹⁴ Éros ἠνάγκασεν chez Euripide, *Médée* 530. Cf. Libanios, *Progymnasmata* V 2.5 et *Souda s. v. ἀναγκαῖον*. οὕτως καλεῖται τὸ αἰδοῖον. Voir PARRY 1986 sur l'ἀνάγκη érotique dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* (V).

²¹⁵ Hésiode, *Théogonie* 122.

propres à Ulysse et Nestor, les deux héros les plus sages de l'armée achéenne²¹⁶. Si seul Ulysse est ailleurs doté de « sage conseil (ἐπίφρονα βουλήν) », « extrêmement sage (περίφρονα) » est la descendance de Mêtis dans la *Théogonie*, composée d'un fils qui aurait dû devenir roi à la place de Zeus et de la fille, Athéna Tritogénie, « qui possède une force et un sage conseil égaux à son père »²¹⁷. Éros détermine donc l'exercice de la pensée et l'esprit de décision revenant à la généalogie de Mêtis, dont Zeus est le détenteur suprême²¹⁸. Par ailleurs, sa force se déploie dans l'une des sphères qui accueillent, d'après le langage archaïque, l'excellence humaine et divine, en particulier la sphère d'une excellence cognitive que le νόος recèle également.

Le νόος n'entretient pas de relation avec la sphère physique et son large éventail de significations dans l'épopée relève de l'activité rationnelle. Il correspond à un organe spirituel, lié à une capacité technique d'élaboration rationnelle à l'issue d'un processus d'auto-apprentissage : il est presque un « œil spirituel qui voit avec clarté », député à la vision intérieure, à l'intuition et à la formation de représentations claires de la réalité, d'où découlent les décisions²¹⁹. Le lien avec la sensorialité et la volonté, dont Éros est le dieu, est mis en avant par les linguistes : d'après la reconstruction étymologique de K. von Fritz, νόος dériverait de la racine **smu* et signifierait à l'origine « renifler », donc comprendre une situation par le biais de l'odorat, ou bien du verbe νεύειν, « faire signe avec la tête », en lien avec le champ de la volonté²²⁰. Quoi qu'il en soit, l'épopée montre que le νόος est propre aux statues d'or animées, dotées de conscience et œuvres d'Héphaïstos ; à Ulysse, qui dépasse les mortels pour l'ingéniosité, et au devin Théoclymène, prédisant la fin des prétendants à Ithaque²²¹. C'est cet « œil spirituel » qui permet à Ulysse et Nestor, « unanimes » car dotés de la même volonté et des mêmes propos, d'élaborer les stratégies les meilleures dans l'assemblée achéenne, où le

²¹⁶ *Odyssée* III 128 : ἕνα θυμὸν ἔχοντες [...] / φραζόμεθ'.

²¹⁷ *Odyssée* XVI 242 (Ulysse) ; Hésiode, *Théogonie* 894-896 (descendance de Mêtis).

²¹⁸ Éros intervient ensuite dans la sphère de l'emprise cognitive, en nourrissant le talent dans l'esprit : voir dans le Chapitre IV, p. 310-330.

²¹⁹ Ainsi a-t-il été défini par FERCIA 1997, p. 120, notamment au sujet du νόος de l'aède Phémios. Pour le concept d'« œil spirituel », voir SNELL 1975, p. 37.

²²⁰ VON FRITZ 1943, p. 92-93. Il pourrait également dépendre du verbe νέομαι, « revenir » et, au sens métaphorique, « devenir conscient et voir à nouveau ». Pour un aperçu complet de l'étymologie de νόος, voir STEFANELLI 2009, p. 217-231. La dernière étymologie de νεύειν est proposée par BOISACQ 1916, p. 672 ; FRISK 1960-1972, II, p. 322-323 et CHANTRAINE 1968, s. v. νόος.

²²¹ *Iliade* XVIII 419 (statues d'or, sur lesquelles voir DARCUS SULLIVAN 1989, p. 160) ; *Odyssée* I 66 (Ulysse) ; *Odyssée* XX 366 (Théoclymène). Cf. *Odyssée* X 490-495 pour le νόος de Tirésias qui survit dans les enfers : le psychonime peut donc désigner la capacité divinatoire.

νόος détermine tant le projet (βουλή) que la vertu de l'agent par lequel le projet lui-même est élaboré²²². Le νόος devient alors la stratégie qui, en coopération avec le θυμός, l'esprit guerrier qui pousse à l'action, mène à la victoire²²³. Ainsi, Éros dompte un esprit connu chez Homère pour sa « solidité » et que, par ailleurs, seuls certains agents (Zeus et Hypnos en particulier) peuvent compromettre dans son fonctionnement²²⁴.

Une analyse plus exhaustive des fonctions sensorielles d'Éros telles qu'évoquées par *kallistos* et *lusimelês* sera menée dans le cadre des troisième et quatrième chapitres. Pour l'instant, nous rappelons les éléments les plus saillants de cette lecture d'Éros. Nous avons tout d'abord constaté la mobilisation d'une série de notions traditionnelles partagée par l'auteur et le public lors de la première caractérisation d'Éros. Énoncées à l'aide de formules conçues comme des unités sémantiques du discours poétique, ces notions transmettent des images appartenant au patrimoine aédico-rhapsodique et constituent un arrière-plan fondamental pour modeler une puissance divine non traditionnelle, dépourvue d'épithètes dans l'épopée et complètement négligée par les Muses dans leur premier chant. Comme Chaos, Éros se présente ainsi comme l'élément qui caractérise l'apport d'Hésiode au chant des Muses : dans la prôtogonie, le dieu reflète les nouveautés apportées en poésie par le nom d'Hésiode contrairement à l'anonymat de la tradition aédique précédente et/ou contemporaine ; avec ses épithètes, il naît et participe à l'onomatopoièse du poète, tout en étant investi de prérogatives esthétiques qui sont définies à travers l'excellence « parmi les dieux immortels », par la désarticulation du corps et par l'emprise cognitive sur l'entendement et la volonté – attributs par excellence de Zeus.

2. « Aux origines des sens » : Éros, Nyx et Éris

F. Lasserre et S. Fasce attirent notre attention sur le fait que deux traditions d'Éros sont présentes dans la *Théogonie* et que le premier Éros serait une entité cosmique différente

²²² *Odyssée* III 128 (ἀλλ' ἕνα θυμὸν ἔχοντε νόω καὶ ἐπίφρονι βουλή | φραζόμεθ' Ἀργείοισιν ὅπως ὄχ' ἄριστα γένοιτο). Cf. aussi *Odyssée* XII 211 (ἀλλὰ καὶ ἐνθεν ἐμῆ ἀρετῆ βουλή τε νόω τε) ; *Odyssée* II 28 (τῷ νῦν μνηστήρων μὲν ἕα βουλήν τε νόον τε | ἀφραδέων) Voir DARCUS SULLIVAN 1989, p. 167.

²²³ *Iliade* IV 309 pour les instructions de Nestor aux guerriers, sur lesquelles voir HARRISON 1960, p. 72 et GASKIN 1990, p. 5-6.

²²⁴ Le νόος des compagnons d'Ulysse reste ἔμπεδος ou « ferme » même lorsqu'ils sont transformés en porcs ; il en va de même pour le νόος des guerriers blessés, qui ne perdent pas leur lucidité : *Iliade* XI 813 et *Odyssée* V 240. Le νόος risque d'être compromis par Zeus (*Iliade* XII 255), par les astuces (*Iliade* X 391), par Hypnos (*Iliade* XIV 252), par le deuil (*Iliade* XV 129), par l'espoir (*Hymne homérique à Déméter* 37), par les astuces féminines et le gain (Hésiode, *Travaux* 373).

du second Éros, dieu et fils d'Aphrodite²²⁵. Les études ultérieures ont, de leur côté, nié l'existence de cette double tradition: la « *philotês* pervertie » ainsi que la dualité entre un Éros primordial et un Éros d'Aphrodite ne sont plus des critères valables pour cerner les figures du dieu dans la *Théogonie*²²⁶. En effet, Aphrodite apparaît dans un contexte qui connaît déjà l'action d'Éros, puissance qui précède à toute répartition des *timai* et qui, pour cette même raison probablement, n'a pas d'*Hymnes homériques* en son honneur. Pour notre part, nous insistons sur le fait qu'Éros, préexistant à l'ordre de Zeus, représente la fin de l'ancienne ère divine (celle des puissances prôtogoniques) et l'ouverture de la nouvelle (celle des Olympiens) : c'est avec ce statut qu'il succède à Tartare (v. 120), participe avec Himéros à la manifestation d'Aphrodite (v. 201) pour, ensuite, couler des yeux des Charites tout en agençant leur regard (v. 910). Cette séquence invite à relativiser le constat selon lequel une rupture existerait entre l'Éros prôtogonique et l'Éros théogonique impliqués dans les actes souverains de Zeus : Éros est *lusimelês* dans sa première image comme, plus loin, à côté des Charites. En second lieu, ce n'est pas à la perversion entrevue par Bonnafé mais à une dimension esthétique que la présence d'Éros est donc rattachée, entendant par esthétique le domaine des phénomènes liés à la perception et à la cognition permettant au divin d'être *expérimenté* et mis en récit²²⁷. En plus d'être un dieu, Éros est une forme de cognition qui donne l'élan, exerçant une emprise unique en son genre. De ce fait, il porte et représente le thème de la perception depuis sa première épiphanie chez Hésiode.

²²⁵ LASSERRE 1946, p. 24-28 et FASCE 1977, p. 80-82.

²²⁶ BONNAFÉ 1981, p. 25 pour la « *philotês* pervertie ». Voir en particulier CALAME 1996a, p. 201 : « Contrairement à l'hypothèse souvent avancée quant à l'existence de deux traditions parallèles, le rôle cosmique d'un Éros élevé au rang de démiurge et les développements philosophiques qu'il a connus s'inscrivent dans la ligne même du *désir divinisé* et *constructeur de relations sociales tel qu'il est défini par les poètes* » (l'italique est ajouté). D'autres études ont considéré la *Théogonie* comme un poème débiteur du « noyau phénicien », en se fondant probablement sur Eusèbe de Césarée, *Préparation évangélique* 1,9, 20-1, 10, 53 (= *FGrH* 790 F 2) : voir BREITENBERGER 2007, p. 154-156 et WEST 1994, p. 289-307 pour une discussion de plusieurs versions phéniciennes. Pour un aperçu des analogies entre la version hésiodique et celles du Proche-Orient, cf. aussi WEST 1994, p. 302-305 et WEST 1997, p. 276-280, qui reconstruit l'archétype de l'Éros phénicien. Il est utile de rappeler que l'hypothèse « phénicienne » ne tient pas compte du fait qu'aucune entité assimilable à l'Éros hésiodique n'est connue par l'épopée du Proche-Orient : WEST 1966, p. 27 ; KIRK *et al.* 1983, p. 7-10. Cette objection a donc mené à considérer l'Éros d'Hésiode comme une innovation poétique, qui « in contrast to Aphrodite and other companions, did not enjoy cultic veneration » : BREITENBERGER 2007, p. 169.

²²⁷ Voir DESTREE – MURRAY 2015b, p. 1 sur l'esthétique comme une catégorie large formée des « responses to, and reflections to, the arts », bien conscients pour autant de l'anachronisme d'une telle définition. L'esthétique est en effet confinée au domaine de l'art par DESTREE – MURRAY 2015b, p. 1-2.

D'ailleurs, comme les recoupements entre le domaine d'Aphrodite et la famille de Nyx le suggèrent, la *Théogonie* elle-même oscille entre affirmation et négation des sens²²⁸. C'est en suivant cette logique que nous pouvons entrevoir et souligner la tension entre Éros et la généalogie de Nyx « la noire », celle-ci préconisant une « négation du sensible » que Moros (« Part de mort »), Kèr (« Mort tuante »), Hypnos et Thanatos (« Sommeil » et « Mort accomplie ») menacent²²⁹. En effet, chez Éros se trouve le redoutable propre aux puissances de Nyx, avec la seule différence que si celle-ci couvre entièrement les yeux assignant la victime aux ténèbres, Éros ne provoque aucun amenuisement comparable au « nuage noir »²³⁰. Il n'astreint pas sa victime aux ténèbres, bien que ses actions puissent d'emblée se configurer comme « nocturnes »²³¹. Il est capable de susciter l'ἀγλῦς ou l'épais, « a mist over the eyes », une espèce de ralentissement des fonctions intellectives déclenché par une forme puissante de consternation et d'égarement : cette altération due à Éros est celle dont Archiloque nous fait part²³².

Les liens d'Éros avec les derniers représentants de la lignée de Nyx, à savoir Hypnos et Thanatos, et avec Éris complètent notre analyse. E. Vermeule puis J.-P. Vernant ont mis en exergue les points de contact entre les forces « du désir » et les puissances de l'anéantissement, de la mort et du sommeil²³³. Si Vernant entrevoit une opposition, rendue possible par un fond d'analogies en commun, entre « le corps-à-corps des guerriers mâles, sous le signe de Thanatos, et la rencontre amoureuse du garçon et de la fille, sous le signe d'Éros », nous sommes néanmoins en mesure de repérer une différence substantielle entre

²²⁸ PIRONTI 2007, p. 28-30. Pour analyser le déroulement des faits avant la castration d'Ouranos, voir SAINTILLAN 1996, p. 60.

²²⁹ Hésiode, *Théogonie* 210-211.

²³⁰ Éros fait partie de la généalogie de Nuit chez Acousilaos, fragment 9 B 1 (= COSM. T21, T22 Laks-Most) et 3 Diels-Kranz. On rappelle que la naissance d'Aphrodite intervient dans un contexte nocturne, Ouranos étant l'« étoilé » (Hésiode, *Théogonie* 127), d'où les Aphrodites « Noires » des panthéons civiques : voir PIRONTI 2007, p. 80-85. En outre, nous remarquons que Nuit dompte comme Éros : elle est δμήτειρα θεῶν καὶ ἀνδρῶν dans *Iliade* XIV 259. Concernant le lien entre nuit et les ténèbres, on rappelle que tuer un ennemi signifie le « couvrir d'une nuit de ténèbres », comme dans *Iliade* XVII 425 (ἐρεβενν ἦ νυκτὶ καλύψαι). La nuit est formulièrement ténébreuse (ἐρεβεννή : *Iliade* XXII 466), sombre (κελαινή : *Iliade* V 310, XI 356) et noire (μέλαινα : *Iliade* XIV 438-439).

²³¹ À cause du verbe ἀμφικαλύπτειν : voir *supra*, p. 50 et *infra*, p. 93.

²³² LSJ, s. v. ἀγλῦς. Il s'agit d'une émotion provoquée normalement par la perte d'un proche, par le deuil et l'affliction : *Iliade* XX 421 et *Odyssée* XXII 88. L'ἀγλῦς n'enveloppe pas mais se déverse (e.g. *Iliade* XX 421 : κάρ ἀρά οἱ ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀγλῦς). Cf. Archiloque, fragment 191 West. Le fragment suit les schémas de la production mélique quant aux effets psychosomatiques d'Éros : CALAME 2010, p. 25-35.

²³³ VERMEULE 1979, p. 145-178 et VERNANT 1989b, p. 131-152.

les deux²³⁴. Thanatos et Hypnos représentent l'épuisement – l'un irréversible et définitif, l'autre réversible et provisoire – des forces vitales, alors qu'Éros renvoie à l'illusion d'épuisement donnée par la coexistence de stimulations et de perceptions *a priori* contraires et antinomiques. Par conséquent, Thanatos et Hypnos sont deux formes différentes de la même détérioration propre à la condition mortelle, la première faisant des hommes « les *kamontes* ou *kekmēkotes*, les fatigués, les épuisés, les vidés »²³⁵. Éros, quant à lui, opère un ravissement qui rompt les frontières esthétiques entre condition humaine et condition divine – la sémantique de *kallistos* l'a en partie démontré – ; de plus, sa force détermine une exacerbation perceptive qui, par la contiguïté des complémentaires, amenuïse les capacités cognitives et sensorielles pour les renforcer ensuite : c'est la « dilution des forces vitales par la frénésie »²³⁶. Cependant, Éros agit comme le complémentaire non seulement de Nyx mais aussi d'Éris (« Conflit », « Discorde » ou « *Contesa* ») et de sa progéniture²³⁷. Composée de Fatigue (Πόνον), Oubli (Λήθην τε), Faim (Λιμόν τε) et Douleurs (καὶ Ἄλγεα), la génération d'Éris prédit le « néant synesthésique », à savoir l'épuisement des forces vitales et l'anéantissement des sens, lot des mortels avec ce qui reste de cette progéniture funeste²³⁸. Or, la dialectique entre l'éros (force d'union) et l'éris (force de division) a été considérée comme l'un des facteurs qui déterminent le déroulement du poème et la mise en place du cosmos²³⁹. Une telle affirmation n'est pas complètement réfutable, à condition d'entendre par dialectique non pas un dialogue frontal entre deux entités opposées, mais un processus

²³⁴ VERNANT 1989b, p. 137.

²³⁵ *Ibid.*, p. 140.

²³⁶ Il s'agit d'une expression assez efficace que Plutarque emploie pour expliquer la seule union sexuelle : Plutarque, *Moralia* 655d (λυσσώση συνουσία διακεχυμένον).

²³⁷ De la même manière, Éris est à son tour liée ailleurs à la manifestation du *kallós*, attribut d'Éros. La rencontre entre l'Éris et la prérogative exprimée par l'épithète d'Éros a lieu dans l'épisode connu comme l'Éris de la beauté, le « jugement de Pâris », κάλλους πέρι (Euripide, *Hélène* 23). Sur les vases, ce recoupement reçoit une élaboration particulière avec la présence d'Éros à côté d'Aphrodite. Pour l'iconographie du jugement de Pâris, voir GHERCHANOC 2016, p. 21-43. Par ailleurs, on remarque avec PIRONTI 2007, p. 26 la bonne traduction proposée par l'italien du théonyme grec Éris. Cf. BLAISE 1998 pour une distinction entre νεῖκος, le conflit primordial, et ἔρις, forme particulière désignant la guerre destructrice. On renvoie aux remarques utiles de DU BOUCHET 2012, p. 62 sur les deux champs sémantiques du conflit qui, en grec, se chevauchent : celui du conflit guerrier et celui du conflit non armé, judiciaire. Ἔρις, avec νεῖκος, feraient pour lui partie de la seconde catégorie.

²³⁸ Luites (Ἰσμίνας τε), Batailles (Μάχας τε), Meurtres (Φόνους τ') et Tueries (Ἀνδροκτασίας τε) : Hésiode, *Théogonie* 226-227. Sur le lien particulier entre Λήθη et Λιμός chez Hésiode, voir MAZZOCCHINI 2001.

²³⁹ BONNAFÉ 1985, p. 25-39.

solidaire de collaboration entre deux forces en soi ambiguës²⁴⁰. Le dualisme entre éros et éris entrevu par Bonnafé n'est pas non plus opératoire pour cerner l'ambiguïté de l'interaction entre Éros et Éris, les deux étant des forces pour ainsi dire « apophoniques » qui, dans la différence d'une seule voyelle, représentent deux degrés apparentés de perception et d'action²⁴¹. « Conflit » au sens littéral, Éris évoque le rapprochement des êtres comme une espèce de « lien pervers qu'il faut dissoudre pour rétablir l'ordre des choses »²⁴². D'autre part, Éros est plus qu'une force concentrant les émotions opposées de douceur et de violence : il est un dieu δεινός, « terrible », comme le sont la demeure de Nyx (Νυκτὸς οἰκία δεινὰ, v. 744), ses fils Hypnos et Thanatos (v. 759) et, bien qu'à un degré supérieur, les Titans²⁴³. Puissance des sens, il se situe au commencement de tout type de perception et d'entendement sous le signe d'une violence *sui generis*. D'ailleurs, les perceptions d'Éros ne sont pas dissociées des conflits d'Éris et leurs liens ne sont pas attestés seulement chez Hésiode²⁴⁴. Chez Homère, Éris entre dans la sphère sémantique de l'affectif et le champ de l'hostilité (de l'ἐχθρόν) est maintes fois associé à celui de l'aimable (de l'ἐρατόν)²⁴⁵. La fureur martiale en particulier, déclenchée par l'appel à la guerre qu'Éris lance, naît γλυκίων ou « (plus)

²⁴⁰ À cet égard, on n'oublie pas l'Éris bifront évoquée dans les *Travaux*, l'une synonyme du conflit aveugle, l'autre équivalente de l'esprit agonistique, aiguillon des potentialités et des talents : Hésiode, *Travaux* 11-26 (on verra, dans le Chapitre IV, les rapprochements entre Éros et le talent, ce qui renforcerait la connexion ancestrale entre le dieu et Éris dans le récit théogonique). Sur la double Éris dans les *Travaux* comme une espèce de palinodie d'Hésiode par rapport à *Théogonie* 225, voir WEST 1978, p. 36-38. Pour la réception de ce motif dans l'Antiquité, voir HUNTER 2014, p. 1-6, et sur l'omission de l'Éris avec Persès (frère d'Hésiode) dans les biographies anciennes d'Hésiode, STAMATOPOULOU 2016. Concernant la formule unique employée par Hésiode pour la bonne Éris, à savoir « Éris aux racines de la terre », voir ARRIGHETTI 2012.

²⁴¹ Avec cela, on n'entend pas arguer une affinité étymologique entre ἔρις, ἔρως (desir de victoire ?) et ἐρείδω (« appuyer, presser [un adversaire ?]»). Les rapprochements entre les trois ne sont pas convaincants : voir CHANTRAINE 1968, s. v. ἔρις avec les remarques de DU BOUCHET 2012, p. 61. En revanche, WEISS 1998 est favorable à une familiarité étymologique entre ἔρως, ἔρανος et ἔρις (termes de la division).

²⁴² PIRONTI 2007, p. 31. À ce sujet, on renvoie à la belle analyse de DARTHOU 2008 sur les récits d'éris comme des mises en scène visant à façonner le panthéon politique et à distribuer les compétences des puissances divines.

²⁴³ Hésiode, *Théogonie* 155. Éros est δεινός pour Hésiode, Euripide, les historiens, Platon, Plutarque, les orateurs, du V^e siècle a. C. au II^e siècle p. C. : e. g. Eschyle, *Euménides* 865 ; Euripide, *Iphigénie à Aulis* 808 ; Euripide, fragment 1054, 2 Nauck ; Aristophane, *Les femmes à l'assemblée* 954 ; Platon, *Théétète* 169c ; Xénophon, *Cyropédie* 5, 1, 24 ; Plutarque, *Numa* 5.4 ; Plutarque, *Thésée* 20.1 avec citation d'Hésiode, fragment 299 Merkelback-West.

²⁴⁴ COIN-LONGERAY 2011.

²⁴⁵ Le lien entre éros et éris dans la poésie lyrique est abordé par XATZIMAVROUDI 2005. C'est au même axe qu'est consacré le recueil de TONGEREN *et al.* 1992. Sur l'« eris simulée » comme moteur de compétition entre rhapsodes et de création dans les *Travaux*, voir SBARDELLA 2016.

doucement » chez les guerriers, à savoir par le type de douceur qui caractérise l'épiphanie d'Éros : il s'agit d'une douceur « plus douce que le miel » selon Achille²⁴⁶. En outre, Éris cause moins le déchirement d'une armée que le rapprochement physique entre deux forces militaires opposées sur le champ, réglant la réciprocité entre les blessures que l'on porte et celles que l'on reçoit à la bataille²⁴⁷. En bref, les deux puissances sont d'un même coup rattachées à l'ἄριστύς, cette forme de rencontre qui correspond tout autant à la mêlée guerrière qu'à la fusion corporelle²⁴⁸.

Ainsi, Hésiode élabore-t-il à sa guise les associations qui existent déjà dans l'épopée entre la sphère d'Éros et celle d'Éris – associations qui seront élaborées davantage par Euripide²⁴⁹. Or, nous arguons que les deux épithètes d'Éros aux vers 120-121 de la *Théogonie*, κάλλιστος et λυσιμελής, sont symptomatiques de cette dialectique avec Éris. Si la première désigne la manifestation soudaine et percutante du *kallos*, cette forme exceptionnelle d'apparence qui interpelle les sens et mène à l'épanouissement des compétences perceptives²⁵⁰, la seconde évoque plutôt la négation d'une réaction esthétique positive, menant à l'épuisement énergétique, à la prostration des sens et à la consommation des membres. Dès lors, il n'est pas surprenant que, quelques vers plus loin, Hésiode fasse appel à la dissolution d'Éris (ἔριδος λύσις) à travers un substantif (λύσις) portant en lui la racine du « délier » : la dissolution ici mentionnée est l'une des prérogatives d'Éros et se configure, chez Hésiode, comme une action ayant le conflit pour objet interne (ἔριδος λύσις)²⁵¹. Toutefois, la désarticulation du corps alors envisagée ne ferait pas seulement référence à la pulsion qui mène au mélange corporel auquel pourvoit Aphrodite²⁵². Au contraire, nous

²⁴⁶ *Iliade* XI 10-14 et XVIII 106-113. Cf. *Iliade* II 453-454 pour l'Athéna qui intervient avec la même douceur sur les combattants. Sur la douceur d'Éros, voir le Chapitre IV, p. 264-265 et 319.

²⁴⁷ *Iliade* VII 301-302. Voir LORAUX 1997, p. 109-111.

²⁴⁸ LSJ s. v. ἄριστύς.

²⁴⁹ En tragédie également, l'emprise fatale d'Éros est source d'action pour Éris : le premier cause la désarticulation de l'esprit chez Pâris exprimée par le verbe πτοέω (« frapper d'un transport de passion »), alors que la seconde mène l'armée contre Troie chez Euripide, *Iphigénie à Aulis* 585-589. Pour le sens de πτοέω, voir BAILLY s. v.

²⁵⁰ Il s'agit d'une amplification modale de la qualité exprimée par la racine à travers le suffixe -ιστος.

²⁵¹ Hésiode, *Théogonie* 637. La résolution serait en revanche inapplicable, dans l'*Iliade*, au conflit guerrier (ἔρις), qui ne connaît point d'infraction (ἄρρηκτος) ni de solution (ἄλυτος) : *Iliade* XIII 358-360. Voir LORAUX 1997, p. 90-120.

²⁵² Exprimé par les formules μιγῆναι φιλότῃτι ou ἐν φιλότῃτι (Hésiode, *Théogonie* 125, 306, 333, 375, 920, 923, 941, 944, 970, 980, 1018), avec la variante accrue μιγῆναι φιλότετι καὶ εὐνή, attestée principalement dans le corpus homérique (*Iliade* III 445 ; VI 25 ; XV 32-33 ; *Odyssée* V 126 ; X 334-335 ; XV 420-421 ; XXIII 219) et par le simple μιγῆναι, préféré dans l'épopée et par les poètes lyriques (*Iliade*

sommes en mesure d'affirmer que la *λύσις* contenue dans l'épithète d'Éros représente la facette contraignante de la perception, dont la sollicitation provoquée par le *kallos* constitue la part positive. Éros est celui qui dompte l'entendement et le sage conseil : le *νόος* et « la volonté qui préside à l'entendement » (*καὶ ἐπίφρονα βουλήν*) participent à la sollicitation aigüe des sens²⁵³. Néanmoins, la suspension du *νόος* indiquée après l'épithète *λυσιμελής* semble renvoyer à la mise en danger de l'un des éléments qui caractérisent le plus Zeus, à savoir ses omniscience et intelligence exceptionnelles²⁵⁴.

Ainsi, l'attribution à Éros de deux épithètes apparemment opposées révèle à sa guise les logiques d'ambiguïté et d'ambivalence qui régissent non seulement le récit théogonique mais aussi l'articulation des *timai* divines, « au fur et à mesure que le processus théogonique avance vers le cosmos de Zeus »²⁵⁵ : aucun ordre, aucune manifestation de puissance ou affirmation du pouvoir ne seraient possibles sans les sens, sans élan, sans Éros. Sans lui, enfin, manquerait la source d'inspiration d'Hésiode, les Muses, qui permettent la mise en ordre du récit concernant le triomphe de Zeus. C'est précisément avec ces tâches esthétiques, qui prédisent les fonctions cosmétiques des époques postérieures, que le dieu réapparaît dans la seconde image qui lui est consacrée dans la *Théogonie*.

3. Avec Himéros et Aphrodite : Hésiode, *Théogonie* 194-202

M. West a remarqué le désintérêt d'Hésiode pour la cosmogonie proprement dite et pour ses puissances (Chaos, Gaïa et sa descendance, Tartare et Éros), soulignant en outre l'impatience du poète à chanter les fils d'Ouranos²⁵⁶. Suivant une telle interprétation, la mention d'Éros ne viserait qu'à annoncer, de façon proleptique, la dynastie des dieux et en particulier la naissance d'Aphrodite²⁵⁷ :

ἐκ δ' ἔβη αἰδοίη καλὴ θεός, ἀμφὶ δὲ ποίη
ποσσὶν ὑπο ῥαδινοῖσιν ἀέξετο· τὴν δ' Ἀφροδίτην

195

XXI 143 ; *Odyssée* I 73 ; VII 61 ; XI 268, 306 ; Pindare, *Isthmique* VIII 35 ; *Olympique* IX 59 ; *Pythique* III 14 ; IX 13, 84).

²⁵³ Hésiode, *Théogonie* 122.

²⁵⁴ Le *νόος* est un attribut de Zeus dans Hésiode, *Théogonie* 36-37, 537, 613, 1002.

²⁵⁵ PIRONTI 2007, p. 30 en référence à la formule de PIRENNE-DELFORGE 2001, p. 91 concernant la « tension permanente du chant poétique qui doit déployer dans le devenir l'éternité du règne de Zeus ».

²⁵⁶ WEST 1966, p. 192.

²⁵⁷ Hésiode, *Théogonie* 194-202.

ἀφρογενέα τε θεὰν καὶ εὐστέφανον Κυθήρειαν
 κικλήσκουσι θεοὶ τε καὶ ἄνδρες, οὐνεκ' ἐν ἀφρῶ
 θρέφθη· ἀτὰρ Κυθήρειαν, ὅτι προσέκυρσε Κυθήροις·
 Κυπρογενέα δ', ὅτι γέντο περικλύστῳ ἐνὶ Κύπρῳ·
 ἡδὲ φιλομμειδέα, ὅτι μηδέων ἐξεφάνθη. 200
 τῇ δ' Ἔρος ὠμάρτησε καὶ Ἴμερος ἔσπετο καλὸς
 γεινομένη τὰ πρῶτα θεῶν τ' ἐς φῦλον ἰούση·

Sortit la belle déesse vénérable, et tout autour l'herbe
 poussa sous les pieds agiles. Aphrodite 195
 déesse *aphrogenês* et *Kuthéreia* bellement couronnée,
 l'appellent les dieux et les hommes puisque dans l'écume
 elle s'est formée, et *Kuthéreia* parce qu'elle vint à Cythère,
 et *Kuprogenês* parce que naquit à Chypre entourée de vagues,
 et *philommeidês* car apparut des parties génitales. 200
 Éros l'escorta et le beau Himéros la suivait,
 aussitôt née, se dirigeant vers la tribu divine.

Éros recouvre ici une position apparemment contradictoire par rapport à celle occupée dans sa première apparition : de dieu autonome, voilà un Éros acolyte et accompagné d'Himéros *kalos*, appartenant à une tradition faisant de lui une « personne divine », le génie qui apparaît sur les images comme une entité inséparable d'Aphrodite et Himéros²⁵⁸. Étonné par une certaine dissonance entre les deux images de la *Théogonie*, J. Rudhardt essaye de trouver un fil conducteur entre le premier et le second Éros, alors que M. West n'y entrevoit aucune incohérence : « Eros was one of the primeval powers in 120 ; but the age of a god does not depend on how long he was born, and while Eros is still a boy,

²⁵⁸ PIRENNE-DELFORGE 1998, p. 11 et, avant elle, SUSSMAN 1978, p. 61-78. Voir aussi, sur la « triade » Éros-Himéros-Aphrodite, CALAME 2010, p. 202-204. Cf. FASCE 1977, p. 155, selon laquelle devaient exister en simultanée deux versions d'Éros acceptées par Hésiode, « entità autonoma nella funzione di proteggere e favorire la generazione » et « figura del corteggio di Afrodite ». Concernant la tradition iconographique, une plaque à figures noires datée de 570 a. C. (Athènes, Musée de l'Acropole, 2526), provenant de l'Acropole, représente une figure féminine portant un petit garçon dans ses bras : il s'agit d'Himéros, si l'on en croit les lettres gravées à sa gauche, tandis qu'un seul E- du nom est lisible à droite. Éros serait la seule restitution possible du nom gravé, selon plusieurs spécialistes : voir LIMC s. v. Eros, n°1007 publiée dans SELTMAN 1923-1925, p. 90, fig. 1 ; GREIFENHAGEN 1957, p. 38-39, fig. 29 ; SHAPIRO 1989, p. 121, pl. 53b et SHAPIRO 1993, p. 110-111, n. 52, fig. 62 ; PELLEGRINI 2009, n° 204, pl. 16. Pour STAFFORD 2013, p. 178 la plaque reproduit la naissance d'Aphrodite telle que narrée par Hésiode.

Aphrodite is already a woman »²⁵⁹. Deux courants interprétatifs se sont alors développés. Si U. Hölscher, attentif au thème des influences proche-orientales, a avancé l'hypothèse d'influences phéniciennes dans les portraits hésiodiques d'Éros, G. Arrighetti a, pour sa part, répondu à l'observation de West, tout en niant un lien direct entre la présence d'Éros aux côtés d'Aphrodite et les représentations du dieu dans l'iconographie postérieure²⁶⁰. Ce dernier explique la cohérence des deux images hésiodiques d'un point de vue logique, à travers la théorie des « multiples approches », et évoque les données culturelles à Thespies²⁶¹. Or, une logique existe bien évidemment entre les deux images d'Éros. Néanmoins, elle n'est ni topographique ni causale : que le culte local à Thespies puisse avoir influencé la représentation d'Éros chez Hésiode est probable mais pas démontrable ; de plus, au vers 201, Éros escorte Aphrodite qui devrait *a priori* appartenir à la classe des dieux, parmi lesquels Éros était *kallistos* au vers 121 déjà²⁶². Loin de prouver l'an historicité du récit hésiodique, cette ambiguïté est plutôt voulue : elle s'inscrit dans un effort de concilier la maîtrise d'Éros sur le monde divin à son ancienneté et, du même coup, pour auréoler l'excellence du dieu du prestige des origines. De ce point de vue, il est utile de remarquer qu'Éros partage cette caractéristique avec Hécate, la seule qui ait sa *timê* « both from the beginning [...] and from Zeus »²⁶³.

²⁵⁹ RUDHARDT 1986, p. 9-17 et WEST 1966, p. 201. En particulier, Rudhardt estime que la première figure d'Éros représente la première forme d'amour, finalisée principalement à la formation des réalités cosmique et divine. Le dépassement de cette phase se produit avec la castration d'Ouranos qui, loin de mener à un état de stérilité cosmique, constitue l'origine de la naissance d'Aphrodite. Après l'intégration de la déesse au rang du θεῶν φῦλον, RUDHARDT 1986, p. 17, souligne : « Dans ces conditions nouvelles, l'amour continuera de remplir la fonction cosmogonique que nous lui avons reconnue, sous les actions conjuguées d'Éros et d'Aphrodite ».

²⁶⁰ HÖLSCHER 1968, cité aussi par ARRIGHETTI 1975, p. 128-129. Une position différente est assumée par WEST 1997, p. 283-286, qui entame une comparaison avec les traditions hurro-hittites, en arguant que les sources hellénistiques exploitées par Philon contenaient également des traditions phéniciennes remontant à l'Âge du bronze. Pour un aperçu synthétique des rapports entre Hésiode et les traditions proche-orientales, voir ERCOLANI 2010, p. 18-19 avec l'*addendum* p. 3-4.

²⁶¹ ARRIGHETTI 1998 *ad* Hésiode, *Théogonie* 210-211; ROWE 1983. La même théorie des « approches multiples » se trouve chez JOHNSON 1999, p. 11 qui observe, au sujet de Tartare, que « this approach [...] begins to make sense [...], encouraging one to treat as many of the different descriptions as possible as multiple representations of the same underlying reality ».

²⁶² Un cas similaire peut être relevé aux vers 463-464, lorsque l'on dit que Cronos avait su, grâce à Gaïa et Ouranos, qu'il aurait été enlevé du trône par un fils selon la volonté de Zeus grand (Διὸς μεγάλου διὰ βουλάς). Cette formule est incohérente au regard d'un contexte narratif dans lequel Zeus n'est pas encore né. Néanmoins, elle exprime un message qui va au-delà du texte et convoque des catégories conceptuelles partagées par l'auteur et le public, selon lesquelles l'état des choses est le produit de la volonté de Zeus souverain.

²⁶³ BOEDEKER 1983, p. 82 avec une discussion chez ZOGRAFOU 2010a, p. 36.

Une autre logique fondée sur l'*evocatio* est susceptible de relier la seconde image d'Éros à la première et la première à la seconde. Rencontrant pour la première fois le nom d'Éros, l'auditeur et le lecteur auraient immédiatement pensé à la naissance d'Aphrodite²⁶⁴ ; de même, lors de la naissance de la déesse, le nom d'Éros aurait évoqué la puissance de la beauté et de la dissolution apparue précédemment. Des renvois au reste du répertoire homérique étaient également possibles, si l'on considère que l'Éros d'Hésiode (à la forme éolienne) est le même qui s'empare de Zeus et Anchise, et que l'Aphrodite qui naît, poussant à ourdir des pièges et à partager l'expérience amoureuse en tendres confiances, apparaît dans le chant XIV de l'*Iliade* pour conférer la ceinture des charmes à Héra²⁶⁵. Dans un cadre où les allers-retours entre divers textes et images sont multiples et variés, Éros n'est pas subordonné à Aphrodite dans l'inspiration de désir formulièrement catalogué aux vers 203-206 de la *Théogonie*²⁶⁶ :

ταύτην δ' ἐξ ἀρχῆς τιμὴν ἔχει ἠδὲ λέλογχε
 μοῖραν ἐν ἀνθρώποισι καὶ ἀθανάτοισι θεοῖσι,
 παρθενίους τ' ὄαρους μειδήματά τ' ἐξαπάτας τε
 205
 τέρψιν τε γλυκερὴν φιλότητά τε μελιχίην τε.

Elle a dès l'origine cette part d'honneurs, et lui revient
 une part parmi les hommes et les dieux immortels :
 entretiens intimes de jeunes filles et sourires et tromperies, 205
 et douce réjouissance et union intime et apaisement.

Au contraire, il agit comme une puissance active agençant chez Aphrodite les *timai* de séduction, de mélange et d'éblouissement qui lui reviennent de droit. Cela vaut pour nombre d'exemples tirés de l'épopée où Éros intervient, comme dans l'encerclement de l'esprit de Pâris au sein d'une situation voulue et orchestrée par Aphrodite elle-même²⁶⁷. Or, l'action d'*ἀμφικαλύπτειν* est propre à Éros non seulement dans la rencontre entre Pâris et Hélène,

²⁶⁴ On pense à l'*evocatio* de la puissance entre « perspective globale » et « perspective locale » du nom telle qu'expliquée dans l'Annexe 1, p. 339-340.

²⁶⁵ *Iliade* XIV 214-221. Aussi est-elle la même que celle dont Himéros s'empare dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* (V) 45 et 53.

²⁶⁶ Hésiode, *Théogonie* 203-206.

²⁶⁷ Après avoir sauvé son protégé sur le point d'être tué par Ménélas, Aphrodite exhorte avec force Hélène à rejoindre le héros dans le *thalamos* pour s'unir en amour avec lui dans *Iliade* III 381-448.

mais aussi lorsque Zeus est séduit par Héra, forte de la ceinture d'Aphrodite où se concentrent les *θεικτῆρια πάντα* : « tous les charmes » – *φιλότης, ἔμερος, ὀαριστύς, πάφρασις* – qui évoquent exactement les prérogatives d'Aphrodite listées par Hésiode au moment de sa naissance²⁶⁸.

Bien que l'image d'Éros aux vers 201-202 reflète, pour la plupart des commentateurs, une tradition différente de celle évoquée en 120-122 – ce qui est d'autant plus vraisemblable que le récit hésiodique évolue sur un terrain traditionnel non uniforme, composé de plusieurs variantes d'un même motif –, une remarque peut néanmoins être avancée pour nuancer une telle interprétation. Puisque les allers-retours entre différents textes – et différentes performances – permettaient à l'auditeur de reconnaître la configuration d'Éros à l'œuvre lors de la naissance d'Aphrodite, la configuration des vers 201-202 pouvait être immédiatement assimilée à l'Éros qui dompte le sage esprit de Zeus et qui, dans un autre contexte, surgit chez Anchise. En même temps, cela n'empêche pas de cerner les particularités formelles qui enrichissent la seconde image d'Éros : cette fois, elles se concentrent toutes dans un prédicat.

Au moment où le passage de la prôtonomie à la théogonie s'effectue par l'apparition d'Aphrodite *kourê* – par-là, les puissances divines « auraient finalement inauguré leur *morphê* à l'image humaine » – Éros intervient, flanqué d'Himéros²⁶⁹. S'il est vrai que le dieu « appartient au cortège de l'Aphrodite nouvellement née »²⁷⁰, comment et selon quel régime cette appartenance est-elle présentée ? Éros et Himéros ont souvent été vus comme deux figures interchangeables, bien que le choix des verbes rende leur position et leur rôle différents : si Éros *ὠμάρτησε* (« escorta »), Himéros *ἔσπετο* (« suivait »). Il s'agit d'une différence que les scholies et commentaires tardifs éclipsent ou expliquent par l'argument de la vue : « Éros est le désir paraissant par la seule vision (*ὁ διὰ τῆς ὀράσεως μόνῃς γινόμενος πόθος*), Himéros [est le désir] surgissant après la vision (*ἡ μετὰ τὴν ὀρασιν*) »²⁷¹. Se

²⁶⁸ Hésiode, *Théogonie*. 205-206 ~ *Hymne homérique à Aphrodite* (V) 216-217. C'est seulement grâce à l'aide d'Aphrodite, ainsi qu'à l'artefact qui en véhicule tous les pouvoirs, qu'Héra parvient à ensorceler le Cronide, lequel affirme : « Jamais un tel Éros de déesse, ni de femme mortelle, se diffusant dans les poitrines, ne m'a dompté l'instinct » (*Iliade* XIV 315-316 : *οὐ γὰρ πῶ ποτὲ μ' ὤδε θεᾶς Ἔρος οὐδὲ γυναικὸς | θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι περιπροχυθεὶς ἐδάμασσεν*).

²⁶⁹ La citation est tirée de PIRENNE-DELFORGE 2001, p. 90.

²⁷⁰ PIRENNE-DELFORGE 1998, p. 12.

²⁷¹ *Exégèse de l'anonyme à la Théogonie d'Hésiode* 383, 5-6. La traduction du passage n'est pas immédiate, dans la mesure où l'on ne sait pas si *γινόμενος πόθος*, en référence à *Ἔρωσ*, peut être considéré comme une apposition omise pour *Ἴμερος*, et si *Ἴμερος* peut être expliqué comme un *πόθος*.

manifestant *par et à travers* ὄρασις, contrairement à Himéros qui le fait *avec* ou *après*, Éros en ressort donc comme une puissance active qui se donne à voir « à travers et par le biais » d'un moyen d'appréhension sensoriel. Une scholie à la *Théogonie*, antérieure en toute probabilité à l'Anonyme, confirme cette interprétation quand elle affirme qu'« Éros c'est l'avoir l'élan par la vision (δι'όρασεως) ; Himéros c'est le ressentir (τὸ ἐπιθυμεῖν) après la vision (μετὰ τὴν ὄρασιν) »²⁷². Il est remarquable que l'Anonyme et la scholie omettent la différence entre ὠμάρτησε et ἔσπετο tout en préférant la variante rare συνακολουθῆω, « follow along with or closely, accompany »²⁷³. Ainsi, tant Éros qu'Himéros « sont accompagnés de très près » (συνεκολούθησεν) par Aphrodite : la valeur transitive des verbes originels disparaît sans qu'aucune différence ne soit établie entre l'un et l'autre, et les deux figures deviennent des sujets passifs. Deux éléments intéressants sont apportés par une autre scholie, selon laquelle Hésiode « nomme différemment (ὠνόμασε διαφόρως) les deux puissances qui suivent la déesse (τοὺς παρεπομένους θεῶ), pour que cela ne t'apparaisse pas étrange (ἵνα μὴ ξενισθῆς, en référence au lecteur) »²⁷⁴. Cette scholie met en évidence l'importance des noms chez Hésiode et souligne la nécessité de nommer différemment les sujets concernés ; en même temps, elle désigne les actions d'Éros et Himéros par un seul verbe (παρέπομαι), dont le sens principal est « to be a constant attribute »²⁷⁵. Aux yeux du scholiaste, Éros et Himéros accompagnent donc Aphrodite en qualité d'attributs et, comme dans les images, annoncent la présence de la déesse. Contrairement aux scholies, et en dépit de l'intérêt suscité par leurs informations, il faut toutefois faire l'effort de comprendre les sens d'ὠμάρτησε et d'ἔσπετο à l'intérieur du récit, d'autant plus que les écarts entre les deux verbes sont susceptibles d'éclairer en quoi les rapports d'Éros et Himéros avec Aphrodite diffèrent.

Commençons par dire que, des points de vue sémantique et lexical, ὠμάρτησε n'a pas toujours retenu l'attention des commentateurs modernes et des dictionnaires. Le premier sens d'ὠμαρτέω dans LSJ – « act together, at the same moment » – insiste sur la racine d'égalité (ὁμός / ὁμοῦ) que le verbe recèle. Les autres acceptions semblent, en revanche, perdre cette première connotation pour indiquer un premier degré de subordination :

²⁷² Scholie à Hésiode, *Théogonie* 201.

²⁷³ *Exégèse de l'anonyme à la Théogonie d'Hésiode* 384. Voir LSJ s. v. συνακολουθῆω.

²⁷⁴ Scholie à Hésiode, *Théogonie* 201.

²⁷⁵ LSJ, s. v. παρέπομαι.

« accompany » ou alors « walk beside » et « attend »²⁷⁶. Dans le but de restituer les spécificités d'ὄμαρτέω – verbe de l'accompagnement – Bonnafé définit Éros comme le « compagnon » et Himéros comme le « suivant » d'Aphrodite²⁷⁷. Quoique datée, l'interprétation de Bonnafé continue d'influencer les traductions du texte : « Eros l'accompagnò e il bel Desiderio la seguì » traduit dernièrement Ricciardelli²⁷⁸. Sans s'attarder sur la différence des deux verbes, M. West s'intéresse à la structure du motif présent dans la *Théogonie* et entrevoit des parallèles entre cette scène théogonique et le parement d'Aphrodite par les Hôrai et les Charites dans les *Hymnes homériques* et les *Chants cypriens*²⁷⁹. Si la traduction de G. Pironti s'avère plus conforme à notre interprétation – « Éros se mit à ses côtés et le bel Himéros la suivait [...] » –, l'étendue sémantique d'ὄμαρτέω autorise à nuancer davantage cette restitution, et cela pour les raisons suivantes²⁸⁰.

Si l'on suit la reconstruction étymologique de Chantraine, ὄμαρτέω est formé sur la racine de ὄμός / ὄμοϋ, « un, le même, commun, uni » et comporte, pour cela, une relation non de subordination mais de coparticipation – de « co-agentivité », dirait-on aujourd'hui – entre deux sujets, en l'occurrence Éros et Aphrodite²⁸¹. Les nuances d'entourage et d'accompagnement sont en revanche exprimées par ἔσπετο : « 'suivre, accompagner', au figuré dit de la gloire »²⁸². La comparaison avec d'autres passages tirés de l'épopée et d'Hésiode ainsi que de la tragédie aide à mieux cerner les particularités d'ὄμαρτέω dans la *Théogonie*. Chez Hésiode, on enregistre deux autres occurrences du verbe. Il revient dans la section prescriptive des *Travaux* au sujet de Notos, le vent du sud qui, accompagnant l'abondante pluie d'automne voulue par Zeus (ὄμαρτήσας Διὸς ὄμβρω), rend difficile le

²⁷⁶ LSJ *s. v.* ὄμαρτέω. Il existe, à notre connaissance, une seule étude linguistique sur le verbe, menée par BRUWAENE 1981-1982, qui croit à une confusion entre ὄμαρτέω et ὄμνυμι au sens de *coniurare* selon le grec populaire parlé à Rome.

²⁷⁷ BONNAFÉ 1985, p. 12-13.

²⁷⁸ RICCIARDELLI 2018, p. 25.

²⁷⁹ WEST 1966 *ad* Hésiode, *Théogonie* 202 en référence à l'*Hymne homérique à Aphrodite* (VI) 5-8 et *Odyssée* VIII 364. RICCIARDELLI 2018, p. 128 ajoute un autre parallèle : dans l'*Hymne homérique à Pan* (XIX) 40-45, Hermès prend dans ses bras Pan, nouveau-né, pour l'escorter jusqu'à l'Olympe. Dans *Odyssée* VIII 86-87, le verbe se réfère au κίρκος, une variété de faucon, le plus rapide des volatiles (ἐλαφρότατος πετεηνῶν), qui n'arrive pas à suivre le navire menant Ulysse à Ithaca, tant elle court sans secousse ni imprudence. Le verbe désigne le statut de cet oiseau de proie : voir BOWIE 2014 à propos d'*Odyssée* XIII 86.

²⁸⁰ PIRONTI 2007, p. 56.

²⁸¹ CHANTRAINE 1968, *s. v.* ὄμαρτέω. Sur la « co-agency » ou « agentivité distribuée », voir BROUILLET – BUCCHERI 2019, p. 20.

²⁸² Voir CHANTRAINE 1968, *s. v.* ἔπομαι. Sur l'évolution linguistique commune avec ἡγέομαι, voir JIMÉNEZ DELGADO 2014.

voyage en mer²⁸³. C'est toutefois la seconde occurrence hésiodique qui fournit un parallèle plus ponctuel²⁸⁴ :

« Zélos suivra sur le même pas tous les hommes infortunés (ἀνθρώποισιν διζυροῖσιν ἅπασιν [...] ὀμαρτήσει), avec un son néfaste (δυσκέλαδος), se réjouissant de la ruine (κακόχαρτος), par le regard effroyable (στυγερώπης). Alors, promptes à fuir la terre aux larges sillons pour l'Olympe, Aidôs et Némésis, enveloppant les beaux corps de leurs robes blanches, s'envoleront vers la tribu immortelle abandonnant les humains ; il ne restera plus aux mortels que les chagrins dévorants, aucun remède n'existera pour leur mal ».

Il s'agit de l'un des passages hésiodiques les plus controversés, où le poète esquisse deux espèces différentes : la première concerne la race de fer qui, à la suite de la race d'argent refusant d'honorer les dieux, sera détruite par Zeus ; la seconde est relative au genre humain, destiné au malheur pour ne pas observer les normes civilisatrices²⁸⁵. Avant de passer au mythe du rossignol et de l'épervier, voilà qu'Hésiode énonce, sur le mode prophétique, la ruine qui attend la race de fer, prélude à la destinée malheureuse des mortels²⁸⁶. Or, deux remarques s'imposent sur l'utilisation d'ὀμαρτέω dans ce passage. En premier lieu, on constate le caractère néfaste de l'énoncé prophétique, que le verbe contribue à accentuer en faisant de la présence de Zélos une condition pressante et permanente, réglant et établissant la destinée des hommes²⁸⁷. En second lieu, la position de Zélos, comme d'Aidôs et Némésis, n'est pas adjointe, subalterne et hiérarchiquement inférieure à celle des mortels, ce qui autorise à envisager pour ὀμαρτήσει la traduction suivante : « Zélos avancera sur le même pas que les hommes infortunés... »²⁸⁸. Dans ce cas-là, l'image du cortège, souvent entrevue dans le passage de la *Théogonie*, ne s'avère pas pertinente pour interpréter les rapports entre Zélos

²⁸³ Hésiode, *Travaux* 675-677.

²⁸⁴ *Ibid.* 195-201. ERCOLANI 2010 *ad loc.* ne commente pas le sens d'ὀμαρτέω dans les deux passages.

²⁸⁵ SCODEL 2014, 67-68.

²⁸⁶ LECLERC 1992 et, plus récemment, MORDINE 2006 sur les buts didactiques de l'αἴνος.

²⁸⁷ Sur Zélos et la jalousie chez les dieux, voir TORTORELLI GHIDINI 2011 et DE SANCTIS 2011, notamment au sujet de l'émulation comme problème éthique dans la pratique aédique d'après Hésiode. Sur les sentiments de rivalité et d'émulation chez Isocrate et plus généralement chez les orateurs attiques, voir SAÏD 2003. Sur la ζηλοτυπία comme jalousie sexuelle, dont l'existence est contestée par KONSTAN 2006, p. 219-243 en raison de ses occurrences tardives (380 a. C. : Aristophane, *Ploutos* 1016 ; Platon, *Banquet* 213d2), voir SANDERS 2013.

²⁸⁸ Cf. MOST 2018 [2006], p. 130-131.

et les sujets qu'il accompagne, dans la mesure où elle repose sur un modèle hiérarchique qu'*ὄμαρτέω* n'évoque pas.

Proposons donc de traduire le verbe par « cheminer, procéder, avancer sur le même pas ». Comment cette action peut-elle être qualifiée plus en détail ? Il est important de souligner qu'*ὄμαρτέω* revient dans les *Travaux* à l'intérieur d'une section introduisant progressivement la condition de mortalité, confirmée par le récit du rossignol (v. 202-212) et déjà suggérée par l'image d'Aidôs et Némésis (v. 197-200), ces derniers quittant les sillons de la terre pour atteindre l'Olympe. Quand une puissance *ὄμαρτήσσει*, on entre donc dans un domaine autre que celui des dieux : la perspective de mortalité s'insinue et la précarité des hommes devient un motif narratif. Zélos devient ainsi la puissance escortant les humains dans leur sort infortuné à travers un mode d'action particulier, que les attributs *δυσκέλαδος*, *κακόχαρτος* et *στυγερώπης* contribuent à éclairer. En effet, ces épithètes transmettent une image sombre et sinistre de Zélos à travers leurs préfixes (*δυσ-*, *κακό-*, *στυγερ-*), qui déclinent au négatif les prérogatives distinguant *a priori* la puissance en question : le son (*-κέλαδος*), la réjouissance (*-χαρτος*) et le regard (*-ώπης*). Zélos « chemine, procède, avance sur le même pas » avec la voix, la grâce et le regard : c'est par cette participation sensorielle que les puissances escortent vers une condition de mortalité qualifiée d'*ὄλιζυρός*, « misérable »²⁸⁹. Si *δυσ-*, *κακό-* et *στυγερ-* énoncent les modes obscurs dont l'*ὄμαρτεῖν* de Zélos est configuré, les traits qualifiés par les préfixes (la voix, la grâce et le regard) appartiennent probablement à la sphère sémantique du verbe. De ce point de vue, il est important de remarquer que le trait concernant le regard est le même qui caractérise, au dire de l'Anonyme et des scholies, l'épiphanie d'Éros et d'Himéros dans la *Théogonie*²⁹⁰.

À l'aune de ces données, et en considérant les épithètes connotant Zélos, nous constatons que les sens d'*ὄμαρτέω* sont beaucoup plus larges que « suivre de très près, accompagner », traductions qui présupposent l'établissement d'une hiérarchie entre le sujet qui accompagne et l'objet accompagné. Même en optant pour la traduction conventionnelle d'« accompagner », il faut donc mettre en valeur l'action conjointe exprimée par la racine, dans la mesure où celui qui accompagne confère de la puissance à l'entité escortée, faisant

²⁸⁹ Cet adjectif désigne ici « les hommes » et, ailleurs, dans le même poème, le bourg d'Hésiode, Ascra, et, dans le *Bouclier* pseudo-hésiodique, la condition des êtres humains : Hésiode, *Travaux* 639 ; [Hésiode] *Bouclier* 351. Cf. Hésiode, *Travaux* 113 et 117 pour l'adjectif *ὄλιζύς* en référence à l'âge d'or. Sur l'adjectif, voir HUNZINGER 2016, p. 159.

²⁹⁰ BAILLY, s. v. ὄρασις. Voir *supra*, p. 94.

d'elle un sujet actif : l'usage de *παρέπομαι* dans la scholie et la paraphrase d'« accompagner par la puissance (*δυνάμει*) » chez l'Anonyme soutiennent cette interprétation²⁹¹.

Outre la co-agentivité et une faculté d'action partagée, *όμαρτέω* indique également la simultanéité d'action comme en témoigne sa récurrence au dual dans l'épopée : le participe aoriste *όμαρτήσανθ'* se réfère aux demi-frères Ajax et Teucros qui attaquent Sarpédon au même moment mais de deux manières différentes, l'un le frappant d'une flèche pendant que l'autre le transperce avec son bouclier ; de même, le participe aoriste *όμαρτήσαντες* se rapporte au bouvier et au berger d'Ulysse, Eumée et Philétius, qui sortent *άμ'άμφω*, « les deux ensemble », du palais²⁹². Or, le critère de la simultanéité éclaire un autre aspect du couple *όμάρτησε* et *έσπετο* en référence à Éros et Himéros, à savoir la tension entre l'aoriste (temps du premier verbe) et l'imparfait (temps du second) : si Éros « assiste » à travers une action ponctuelle, Himéros « suivait » de manière continue et durable dans le passé. Dès lors, la simultanéité d'action s'enregistre dans une seule dimension temporelle (dans ce cas, le passé) mais selon des aspects différents (ponctuel pour l'un, continu pour l'autre). Le vers suivant de la *Théogonie* (*γεινομένη τὰ πρώτα θεῶν τ' ές φύλον Ιούση*, « aussitôt née et procédant vers la tribu divine », vers 202) conforte ce type de décalage entre les deux puissances et leurs modes d'intervention respectifs : l'aspect ponctuel de l'aoriste revient dans la première cellule du vers (*γεινομένη τὰ πρώτα*, « venue [*scil.* Aphrodite] à la lumière »), alors que la continuité dans le passé propre à l'imparfait est évoquée dans la seconde cellule avec le participe présent (*θεῶν τ' ές φύλον Ιούση*, « se dirigeant/lorsqu'elle se dirigeait vers la tribu des dieux »). Dès lors, si Himéros suit dans le temps, et de manière itérative et progressive, l'entrée d'Aphrodite sur l'Olympe, Éros semble intervenir plutôt au moment

²⁹¹ Voir *supra*, p. 94-95. Il en va de même pour la tragédie. La question qu'Édipe pose sur son pied, dans *Les Phéniennes* d'Euripide, vers 1582, est à cet égard emblématique : « Quel guide accompagnera mon pied aveugle ? (*τίς ήγεμών μοι ποδός όμαρτήσει τυφλοῦ ;*) ». Le roi réclame le soutien d'un bâton pour son *τυφλός πούς*, « pied aveugle », à travers un procédé métaphorique qui focalise la notion de cécité sur un seul point du corps humain : non les yeux mais le pied, mis en mouvement par un « chef » (*ήγεμών*) qui l'« escorte » (*όμαρτήσει*), à savoir le bâton lui-même. Par-là, grâce à son soutien, le pied devient un élément actif dans le cadre de l'intrigue et donne le nom au protagoniste lui-même, *Oidi-pous* (VERNANT – VIDAL NAQUET 1981, I, p. 114). Le bâton n'est donc ni accessoire ni subalterne du pied qu'il est censé accompagner : la centralité du membre anatomique est déterminée, entre autres, par un élément inanimé, le bâton, qui, par son autorité – il est *ήγεμών* – se met à ses côtés. D'ailleurs, le motif central du pied revient souvent dans la tragédie. Dans Euripide, *Phéniennes* 834 Tirésias déclare à sa fille : *τυφλῷ ποδι ὀφθαλμός εἶ σύ*, « Tu es l'œil de mon pied aveugle ». Voir YCHE-FONTANEL 2001, p. 51-52.

²⁹² *Iliade* XII 400-410 et *Odyssée* XXI 188-189. Voir BRÜGGER 2017 *ad Iliade* XXIV 438. Dans l'*Iliade*, les papyrus et les manuscrits lisent avec Aristarque *άμαρτέων* au lieu d'*όμαρτέων*. Voir FERNANDEZ-GALIANO *et al.* 1986 *ad Odyssée* XXI 188 et BEEKES 2010, *s. v.* *όμαρτέω* avec une bibliographie complémentaire chez RENGAKOS 1993, p. 123.

exact de la naissance de la déesse, alors qu'elle se manifeste τὰ πρῶτα, « au tout début » : voilà qu'Éros en ressort une fois de plus comme une puissance « prôtogonique », étroitement liée aux commencements et aux origines, tout comme à la manifestation sensible du divin.

Zélos – on l'a vu – escorte vers une condition négative de mortalité. Or, ὄμαρτέω revient généralement dans l'épopée pour les dieux qui assurent leur protection aux mortels. C'est le cas d'Hermès qui promet à Priam, aussitôt informé de la mort de son fils, qu'il l'escortera *promptement* sur terre et sur mer (ἐνδυκέως ἐν νηϊ̄ θοῆ ἢ πεζὸς ὄμαρτέων) : « [...] et, tant que je te guiderai, crois bien qu'aucun mortel n'osera s'attaquer à toi »²⁹³. Après avoir proféré ces mots, Priam et Hermès montent sur les char divin, partent puis arrivent près de la tente d'Achille. Mais avant d'y pénétrer, le dieu prévient le roi en révélant son identité²⁹⁴ :

ὦ γέρον ἦτοι ἐγὼ θεὸς ἄμβροτος εἰλήλουθα
 Ἑρμείας· σοὶ γὰρ με πατήρ ἅμα πομπὸν ὄπασσεν. 460

« Priam, je suis Hermès, que le père a envoyé *comme émissaire*, des sommets de l'Olympe, pour t'*accompagner* ».

Le changement lexical d'« accompagner » est remarquable. Le verbe ὄμαρτέω, employé précédemment dans la promesse de fidélité à Priam, disparaît, remplacé par la formule plus neutre (με) πομπὸν ὄπασσεν, « (Zeus) m'envoya comme émissaire », où ὀπάζω est le verbe « causal of ἔπομαι, 'make to follow, send with one, give as a companion or follower' »²⁹⁵. Le glissement qualitatif d'ὄμαρτέω à ἔπομαι (ici représenté par ὀπάζω) est ici évident, dans la mesure où il semble confirmer l'écart entre les deux assistances accordées par Éros et Himéros dans la *Théogonie*. Par cette variation verbale (ὄμαρτέω > πομπὸν ὀπάζω), qui sous-tend une manière différente d'assister, Hermès donne à Priam un premier signal de désertion par rapport à ses propos initiaux : s'il avait auparavant promis au roi un type de protection privilégié, basée sur une illusion d'équité, de coopération et de simultanéité dans l'action (ὄμαρτέων), maintenant il se présente comme un simple émissaire,

²⁹³ *Iliade* XXIV 436-439.

²⁹⁴ *Ibid.* 460-461.

²⁹⁵ LSJ s. v. ὀπάζω.

envoyé d'en haut. La suite du discours conforte cette lecture, puisqu'Hermès annonce devoir remonter au ciel pour ne point paraître aux yeux d'Achille, « car un dieu commettrait une action indigne s'il protégeait ouvertement un mortel (ἀθάνατον θεὸν ὧδε βροτοὺς ἀγαπαζέμεν) »²⁹⁶. Or, C. Pisano fait remarquer que les ressources du langage polythéiste permettent à Zeus d'exploiter Hermès, de temps en temps, comme messager ou *pompos* : celui-ci, dans la scène du rachat d'Hector, mobilise des capacités d'action propres au héraut, appelé à réaliser les plans du souverain²⁹⁷. Mais à la différence d'Iris, l'autre messagère des dieux, Hermès ne se limite pas à répéter *verbatim* les mots de Zeus. Au contraire, il organise tout le discours en fonction des mutations subies par le contexte, suivant les mécanismes rhétoriques adaptés à la persuasion du moment. Or, le glissement d'ὄμαρτεῖν (avec Hermès comme sujet) au plus simple πομπὸν ὄπασσειν (avec Hermès comme objet direct) constitue, à notre avis, un élément fondamental de la stratégie discursive que Pisano entrevoit dans cette scène épique. Par sa sémantique, ὄμαρτεῖν est le verbe idéal pour une *captatio benevolentiae* adressée au roi. De plus, le fait qu'Hermès se manifeste à Priam après avoir été le θεράπων (« assistant servant ») d'Achille, jouant donc un rôle conforme à l'action d'ὄμαρτεῖν, conforte notre interprétation et contribue à faire du verbe un élément particulier caractérisant la *réactivité* du dieu²⁹⁸.

Propre au vent (Notos) et à Zélos chez Hésiode, ainsi qu'à l'oiseau le plus rapide dans l'*Odyssée*, ὄμαρτέω désigne donc une assistance particulière que le dieu accorde aux hommes. Chez Hésiode, son emploi sous-tend l'accès à une condition de mortalité réglé par la puissance elle-même. Voix, réjouissance et vue sont les facteurs sensoriels qui interviennent lorsque Zélos « escorte », à travers une assistance privilégiée et exclusive qu'Hermès exploite selon des intentions dissimulatrices devant Priam. Les récurrences homériques du verbe sont parfois au duel, ce qui révèle un partage et une simultanéité d'action entre deux acteurs, ou mieux entre l'agent qui suit et l'objet suivi (Ajax et Teucros, Eumée et Philétius, Éros et Aphrodite dans notre cas). D'après son usage à l'époque archaïque, aucune acception d'infériorité ou de subordination n'est donc recelée par ὄμαρτέω, verbe qui acquiert ensuite des nuances ayant trait à l'assistance rituelle et au suivi d'un cortège, normalement évoquées

²⁹⁶ *Ibid.* 464. Cf. *Hymne homérique à Hermès* 532-533.

²⁹⁷ PISANO 2016, p. 149 et PIRONTI 2011, p. 22-41 sur le langage polythéiste.

²⁹⁸ *Iliade* XXIV 396. Sur la *réactivité*, voir PISANO 2016, p. 167 avec DETIENNE 2000, p. 90-91 et *Id.* 1997, p. 57-72. Sur le statut du θεράπων, voir le Chapitre II, p. 151-152.

par l'attribut *θεράπων*²⁹⁹. Or, tous ces éléments permettent de formuler quelques hypothèses à propos du rôle d'Éros dans la seconde scène théogonique. Suivant l'utilisation du verbe au duel, fréquente dans l'épopée, Hésiode aurait pu opter pour une hendiadyin où *ὄμαρτέω* se référerait tant à Éros qu'à Himéros. Et pourtant, il dissocie les deux figures en attribuant à Éros le privilège d'*ὄμαρτεῖν*, « se mettre aux côtés », et à Himéros la tâche d'*ἔπεσθαι*, « suivre ». Qualifié auparavant de *kallistos* et *lusimelês*, Éros renouvelle ainsi ses liens avec *ta prôta*, participant activement à la première épiphany d'Aphrodite à travers un mode d'action qui s'avère simultané à celle de la déesse. La manifestation sensible d'Aphrodite suppose la présence de toutes les compétences qu'elle saura déployer dans le domaine des dieux et des hommes. Ces compétences risqueraient néanmoins de rester cachées sans la présence d'Éros, qui assiste le divin tout en activant la puissance. En contemplant les images où Aphrodite exerce son pouvoir de séduction sur autrui, on ne saurait dire si Éros vient avant ou après elle : comme nous l'avons dit précédemment, « nous regardons sa figure (*scil.* d'Éros) et comprenons »³⁰⁰. Comprendons la circulation de puissances en train de se produire et l'issue de la scène représentée. Il en va de même pour les vers hésiodiques dans lesquels la dimension « prôtogonique » se mêle à la dimension « théogonique », bien que le passage de la première à la seconde soit, au niveau narratif et par la naissance d'Aphrodite, évident. Éros module la coexistence de ces deux niveaux ainsi que la transition de l'un à l'autre, à travers une participation désignée par le même verbe qui revient pour l'oiseau de proie et le « messager » Hermès chez Homère, et pour Zélos chez Hésiode. À l'instar de ces trois figures, Éros montre Aphrodite aux hommes et annonce les intimités qui concernent dorénavant les mortels et les immortels. Le son, la voix, la réjouissance qui caractérisent Zélos sont peut-être à l'œuvre dans l'image de la *Théogonie*, surtout si l'on tient compte des explications tardives des scholies concernant le lien entre Éros, Himéros et la vision. Retenant la théorie de la prolepse

²⁹⁹ Ainsi, dans l'*Cédipe à Colone* de Sophocle, vers 1645-1647, après la fin prodigieuse du roi, les présents s'éloignent, formant une théorie funèbre et « faisant cortège avec les jeunes filles (*σύν ταῖς παρθένοις [...] ὄμαρτοῦμεν*), en gémissant et en versant des larmes ». Le chant peut également escorter le dieu comme un élément de son cortège : voir Plutarque, *Sur l'E de Delphes* 389a-c (= Eschyle, fragment 335 Radt), « il convient que le dithyrambe aux voix mélangées escorte Dionysos comme élément de son cortège (*μῆξις ὀβόαν πρέπει διθύραμβον ὄμαρτεῖν σύγκωμον Διονύσω*) ». Concernant Éros *θεράπων*, dans un fragment de Sappho transmis par Maxime de Tyr (fragment 159 Lobel-Page = Maxime de Tyr, *Dissertations* XVIII 9), c'est Aphrodite elle-même qui, en s'adressant à la poétesse, nomme ainsi Éros : *κάμος θεράπων Ἔρος*. Le dieu maintient cet attribut non seulement chez Platon (*Banquet* 203c), mais aussi chez Élien (*Histoire des animaux* XIV 28), qui justifie le rôle thérapeutique d'Éros en raison de la passion de Nérites, fils de Doris et Océan, pour Aphrodite.

³⁰⁰ En référence à WEST 1966, p. 196 : voir *supra*, p. 49 et, dans la Conclusion générale, p. 327.

formulée par Arrighetti, Éros interviendrait, en effet, dans sa seconde apparition comme le dieu qualifié auparavant de *kallistos* et *lusimelês*, en lien avec ses prérogatives dans les domaines de la perception et de la sensorialité, probablement rattachées à la priorité de la vue et de la vision mise en avant dans les scholies³⁰¹. Concernant l'aspect verbal, en outre, une différence temporelle distingue les deux formes d'assistance d'Éros et d'Himéros : si le second suit dans le temps Aphrodite lors du processus d'intégration parmi les Olympiens, le premier escorte ponctuellement la déesse *ta prôta*, au moment exact de sa naissance. Les compétences prôtogoniques d'Éros soulignées en commentant la première image (vers 121-122) dessinent ainsi une ligne de continuité entre les deux séquences du poème – ligne de continuité, bien évidemment, qui montre non seulement l'implication d'Éros dans les *prôta* de l'ordre, mais aussi les compétences du dieu dans le domaine de la perception. En effet, Éros révèle Aphrodite aussitôt née aux mortels, tandis qu'Himéros la suit dans sa dimension immortelle. Or, il faudra garder à l'esprit toutes ces considérations pour suivre, dans les chapitres prochains, l'évolution de l'image hésiodique vers la définition de l'Éros *θεράπων* chez Sappho, les fonctions esthétiques du dieu devenant ainsi cosmétiques et thérapeutiques³⁰².

4. Le portrait hésiodique et son arrière-plan : culte ou poésie ?

Notre lecture d'Hésiode s'achève. Et pourtant, reste à expliquer la raison pour laquelle la figure d'Éros donne précisément les sens et offre les origines au chant, même si probablement on ne pourra jamais en donner une explication valable. Ce que l'on peut néanmoins exclure est le prétendu impact des cultes béotien et athénien sur le portrait poétique. Le culte d'Éros à Thespies est aniconique et très ancien. Une raison de cette ancienneté tient aux origines d'Hésiode, si l'on accepte la version de Pausanias selon laquelle à Thespies se trouvaient une agora « digne d'être vue » où s'élève une statue en bronze d'Hésiode et, non loin de là, un temple des Muses³⁰³. Sur la base de l'organisation conjointe des *Erôtideia* et des *Mouseia* sur l'Hélicon, en outre, on a tâché de réaffirmer l'ancienneté du

³⁰¹ Formulée *supra*, p. 49.

³⁰² Cette évolution est évidente notamment dans la *kosmêsis* nuptiale : voir Chapitre II, p. 150-156.

³⁰³ Pausanias, *Périégèse* IX 27.1 : θεῶν δὲ οἱ Θεσπιεῖς τιμῶσιν Ἐρωτα μάλιστα ἐξ ἀρχῆς, « parmi les dieux, c'est Éros que les Théspiens honorent le plus depuis le début ». Voir CALAME 2010, p. 203-206. Un culte d'Éros à Élée, patrie de Parménide, est supposé par les archéologues à la lumière de deux pierres portant les lettres E et EP gravées : voir NEUTSCH 1990, p. 250-254.

culte local à Éros, bien que les études de Knoepfler aient clairement montré que leur instauration avait été voulue par Sylla en 86 et 85 a. C.³⁰⁴

Or, l'hypothèse d'un culte important d'Éros en Béotie à l'époque archaïque n'est ni fondée ni utile pour expliquer le rôle considérable du dieu dans la *Théogonie*. De plus, la catégorie de « force de la nature » qui lui est accordée n'est pas en mesure de justifier la complexité de ses figures dans le poème³⁰⁵. Les théories sont à cet égard nombreuses. Après un examen exhaustif de ses traces en Béotie, A. Manieri conclut en disant que la présence d'Éros a dû jouer un rôle important dans la région, conformément à la version de Plutarque : « Il culto tespiese di Eros e le teorie cosmogoniche di Esiodo sono probabilmente frutto di un identico contesto religioso e culturale offerto da una terra fortemente conservatrice quale la Beozia »³⁰⁶. Néanmoins, l'auteur reste sceptique quant à la probabilité que le culte puisse avoir influencé le poème³⁰⁷. Selon une approche analogue, A. Schachter, dans son étude sur les cultes béotiens, consacre une grande partie à l'Éros de Thespies avec une attention particulière pour l'époque romaine : il pense, comme D. Knoepfler, que la mise en système du culte à Éros est tardive³⁰⁸. Pour notre part, nous partageons la position de Manieri et de ses prédécesseurs, d'autant que Pausanias lui-même ignore qui a instauré cette vénération béotienne à Éros³⁰⁹. Il faut également ajouter que le culte théspien d'Éros est non seulement lié à Hésiode et aux Muses, mais aussi à Aphrodite, ce qui renvoie à la question épineuse de l'autonomie cultuelle d'Éros non seulement à Thespies mais également à Athènes abordée par V. Pirenne-Delforge³¹⁰. Défendant l'idée d'un culte commun d'Aphrodite et d'Éros à Thespies dans le même sanctuaire, et l'importance locale du temple d'Aphrodite Thespia, la

³⁰⁴ FASCE 1977, p. 18 et 44 et KNOEPFLER 1997, n. 19.

³⁰⁵ Cette catégorie – « flou et opérante » d'après PIRENNE-DELFORGE 1998, p. 13 – est utilisée notamment par PRELLER – ROBERT 1887-1894, p. 503-504 ; WASER 1907, col. 484-542, surtout 489-90 ; DELCOURT 1966, p. 48-51 et FASCE 1977, p. 133-121.

³⁰⁶ MANIERI 2009, p. 341 en référence à Plutarque, *Erôtikos* 756d.

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ KNOEPFLER 1997. Cf. FEYEL 1942, p. 128, n. 1 : « Sur les *Erotideia* on n'a nul témoignage avant l'extrême fin du II^e siècle ». Cf. SCHACHTER 1981, p. 218 : « Evidence for the *Erotideia* ranges from the second century BC. To the third century AD ». JAMOT 1895, p. 367 croit que l'institution des *agônes* en l'honneur d'Éros a eu lieu concomitamment à celle des *Mouseia*, en l'honneur des Muses : « Il est permis de supposer que les jeux d'Éros furent institués à peu près en même temps que ceux des Muses ». Dans la même lignée, FASCE 1977, p. 47.

³⁰⁹ Pausanias, *Périégèse* IX 27.1. Sur le passage, voir FASCE 1977, p. 25-29.

³¹⁰ À Athènes aussi, au cours du V^e siècle a. C., Éros « a connu une réintégration [...] dans la sphère d'influence de la déesse protectrice de l'amour hétérosexuel » d'après PIRENNE-DELFORGE 1998, p. 26. À ce propos, on rappelle la peinture, par Zeuxis, d'un Éros couronné de fleurs chez Aristophane, *Acharniens* 991-992, que les scholies, au passage, situent ἐν τῷ ναῶ τῆς Ἀφροδίτης ἐν ταῖς Ἀθήναις, « dans le temple d'Aphrodite à Athènes » (*Tzetzēs scholia in Aristoph.* 992a Wilson).

savante entrevoit un parallèle intéressant avec la cité de Mégare, où des statues d'Éros, d'Himéros et de Pothos, œuvres de Scopas, étaient associées au IV^e siècle a. C. à une statue en ivoire d'Aphrodite Praxis : « C'est donc en tant qu'émanation de la déesse Aphrodite que le désir personnifié par Éros est venu prendre place dans différents sanctuaires de la déesse sous la forme d'œuvres d'art plus ou moins prestigieuses »³¹¹. La pauvreté des inscriptions mentionnant Éros semble confirmer le parallèle et, plus généralement, la reconstruction proposée par Pirenne-Delforge.

S'agissant des convictions religieuses d'Hésiode, néanmoins, rien ne nous autorise à les retrouver dans les trois passages hésiodiques concernant Éros. Il semble que l'importance accordée chez Hésiode à chaque divinité n'atteste pas l'existence d'un culte local, mais fait plutôt partie de son projet poétique comme en témoigne la nature tardive des *Erôtideia* et du culte thésbien d'Éros³¹². L'opinion d'U. Hölscher, selon laquelle ce serait une figure divine orientale qui aurait inspiré Hésiode, est suivie par de nombreux spécialistes, y compris West³¹³. Il s'agit d'une hypothèse qui a été abandonnée en faveur d'une parenté entre l'Éros de la *Théogonie* et celui vénéré à Athènes. Cependant, si Éros est une divinité bien présente en Attique avec Aphrodite, il ne le devient qu'à une époque beaucoup plus récente (en l'état actuel de la documentation). De fait, l'avènement d'Éros sur les vases se situe entre 520 à 400 a. C. et les premières traces de son culte dans l'Académie datent de 540 a. C.³¹⁴ L'entrée du dieu *ποικιλομήχανος*, « aux multiples artifices », dans les espaces de l'Académie est donc plus tardive que les premières formes de réception de la *Théogonie* à Athènes³¹⁵. Par ailleurs,

³¹¹ PIRENNE-DELFORGE 1998, p. 19 sur Pausanias, *Périégèse* I 43.6. Corinthe constitue un autre cas parallèle, l'Aphrodite de l'Acropole étant accompagnée d'un Éros muni d'un arc d'après Pausanias, *Périégèse* II 5.1.

³¹² STRAUSS CLAY 1984, p. 28-29.

³¹³ À ce sujet, voir *supra*, p. 91 et, dans le Chapitre III, p. 211.

³¹⁴ STAFFORD 2013, p. 176-179. Voir LISSARRAGUE 2011 sur l'apparition tardive d'Éros sur les vases, avec GREIFENHAGEN 1957, p. 53-57, fig. 40-42 et LEAR – CANTARELLA 2008, p. 156-157, fig. 4.19a-b. Dans la dédicace de Charmos, l'éromène de Pisistrate, à Éros, cf. Athénée, *Deipnosophistes* XIII 609d citant l'historien du IV^e siècle a. C. Cléidème d'Athènes (*FgrH* 323 F15). Athénée parle d'autres cultes à Éros dans les gymnases, où il était associé à Héraclès et Hermès (XIII 561d-e). Pausanias, *Périégèse* VI 23.1 mentionne un autel d'Éros dans le gymnase d'Élis, sur lequel voir PELLEGRINI 2009, p. 215-219. Concernant l'association d'Éros à Héraclès et Hermès, voir SCANLON 2002, p. 250-252 et FASCE 1977, p. 39-43. Les images d'Éros à l'autel sur les vases pourraient attester d'un lien entre le dieu et son culte dans l'Académie pour STAFFORD 2013, p. 185.

³¹⁵ En référence à la lampadédromie des *Panathenaia*, *Prometheia* et *Héphaisteia*. Cf. Harpocrate, *s. v.* *Λαμπάς* pour le rôle d'Éros dans ces dernières fêtes : voir PARKER 2005, p. 471-472 et PIRENNE-DELFORGE 1998, p. 21-23. Pausanias, *Périégèse* I 30.2 identifie l'autel de Prométhée dans l'Académie comme le point de départ de la lampadédromie, sans pour autant spécifier le nom de la fête concernée. D'autre part, Apollodore (*FGrH* 244 F147) confirme la présence d'un autel ancien d'Héphaïstos dans l'Académie, alors que Lysimachidès (*FGrH* 366 F4) parle d'un autel commun d'Héphaïstos et Prométhée à la fois. Que l'autel d'Éros fût le point de départ de la grande course (*ὁ δρόμος γὰρ ὁ μακρὸς*) des Panathénées, ce point est confirmé par Hermias dans

c'est de cent ans plus tard, entre 450 et 430 a. C., que date une inscription mentionnant une fête en l'honneur d'Éros, découverte sur une paroi du sanctuaire rupestre au flanc nord de l'Acropole, identifié avec l'enceinte d'Aphrodite *en kêpois* mentionnée par Pausanias en relation avec le rite de l'arrhéphorie³¹⁶. C'est au début du IV^e siècle a. C. que remonte, enfin, le *thesauros* en pierre découvert à cent mètres du flanc nord de l'Acropole, établissant le dépôt d'une drachme pour les sacrifices préliminaires au mariage (*προτέλεια*) en l'honneur d'Aphrodite *Ourania*³¹⁷.

Pour comprendre la présence d'Éros dans la *Théogonie*, il faut chercher dans le trait qui le caractérise le plus, tant dans le poème que dans les sources relatives à ses cultes : l'ancestralité et, par conséquent, le rattachement au passé qui connote ses compétences esthétiques³¹⁸. Presque ignoré dans l'épopée homérique en tant que dieu, Éros n'y est jamais nommé. Quelle qu'en soit la raison, cet anonymat suggère qu'il intervient à un niveau différent de celui des dieux homériques. Cela est très clair chez Hésiode qui interprète l'indépendance d'Éros en termes d'antériorité (l'Éros d'Hésiode n'est pas un nouveau dieu et, pourtant, il précède les Olympiens). En particulier, le poète se sert de lui et de son autonomie temporelle pour doter l'ordre futur de l'apparat sensoriel nécessaire à sa mise en place et sa célébration. De cette façon, et au moyen d'Éros qualifié par des actions mais surtout par des noms, Hésiode interprète les antécédents du partage homérique.

Toutefois, le problème non résolu des rapports entre configurations littéraires et culte demeure. On sait – et on l'a déjà remarqué – qu'Éros ne semble pas avoir eu de grands sanctuaires ni de grandes fêtes en son honneur d'après nos sources. Déjà à l'époque d'Hésiode, il était honoré dans les sanctuaires des autres dieux (d'Aphrodite mais pas seulement) et ses cultes, bien que documentés à une époque postérieure, sont reconnus comme étant ancestraux³¹⁹. Or, ce fait serait, d'une part, compatible avec le modèle d'un

son *Commentaire au Phèdre de Platon* (231e). Est moins vraisemblable ce que ROBERTSON 1985, p. 283-284 et 1992, p. 106-107 propose, c'est-à-dire que la lampadédromie se terminerait à l'autel d'Antéros sur l'Acropole.

³¹⁶ Pausanias, *Périégèse* I 27.3. Sur cette question, voir BRULÉ 1987, p. 79-98 et PIRENNE-DELFORGE 1998, p. 24. Sur l'arrhéphorie, voir en particulier DONNAY 1997. S'agissant de l'inscription retrouvée sur le flanc nord, on a avancé l'hypothèse – peu vraisemblable – qu'elle émanait d'une association religieuse privée : MIKALSON 1975, p. 138-139.

³¹⁷ *SEG* 41 :182 ; *Bulletin Épigraphique* 1994, p. 519-520, n. 283. Voir PIRENNE-DELFORGE 1994, p. 421-428. Cf. *Souda*, s. v. *προτέλεια* : le mot désignerait le nom du jour où les parents conduisent leur fille, prête au mariage, sur l'Acropole pour offrir les sacrifices préliminaires à Athéna. Voir sur ce point OAKLEY – SINOS 1993, p. 10-12.

³¹⁸ Voir *supra*, p. 51-53 et 99.

³¹⁹ Pausanias, *Périégèse* IX 27.1.

pouvoir antérieur aux *timai* tel que le dessine Hésiode, mais, d'autre part, il rend encore plus complexe le lien entre Éros et ses cultes, ces derniers étant l'une des manifestations matérielles des *timai* elles-mêmes. Si les fonctions divines s'exercent dans le monde humain, en effet, cela est rendu possible par l'établissement de prérogatives telles que les sites cultuels, les temples et les offrandes. Autrement dit, par tout ce qui constitue l'aspect visible des *timai*, qui confère aux dieux une présence dans le monde des mortels divisé en lots³²⁰. Or, l'aspect cultuel des *timai*, s'il n'est que discrètement évoqué dans la *Théogonie* à travers le thème du sacrifice, est totalement absent dans le cas d'Éros : aucun lot et aucune prérogative ne lui reviendraient de droit dans les sphères mentionnées aux vers 430-447, dans ledit « hymne à Hécate », la déesse par excellence du partage. De plus, aucune relation ne le lie aux catégories qui forment « [...] une société avec ses classes d'âge, ses professions, sa hiérarchie, ses lois humaines (le tribunal) et divines (prières et sacrifices) »³²¹. Cet aspect devrait être lu à la lumière d'une tension mise en avant par Rudhardt entre « une personnalité définie par des mythes et des cultes particuliers », propres aux autres dieux, et « une plasticité d'action », propre à Éros³²² : « car c'est une chose de parler d'une puissance en action et de disserter sur ses effets ; c'est autre chose de lui élever un autel et de l'honorer d'un culte »³²³. Ainsi, Éros relève-t-il d'une ancestralité analogue à celle d'Hécate : son omniprésence chez les dieux et les hommes est, comme pour la déesse, la prémisse pour la mise en ordre³²⁴. Néanmoins, Éros n'a pas la même influence que celle-ci sur les communautés humaines : « [...] l'Hécate hésiodique est présentée comme la divinité à invoquer en toute occasion [...] », dans la mesure où elle sait transmettre aux humains tout ce dont elle dispose grâce à Zeus – honneur, prospérité, prestige – en qualité de déesse de la répartition, du partage et des entre-deux³²⁵. Suivant cette piste, Éros, exclu de tout partage et dépourvu de prestige, n'a-t-il donc rien à octroyer ? Si le lot d'Hécate est la cellule contenant le « code génétique » de l'univers, en raison de son étendue exceptionnelle représentant « l'unification des diverses *τιμαί*

³²⁰ Parallèlement, la liste des activités humaines, nécessaires pour comprendre les honneurs visibles des dieux, correspond au partage des lots en zones d'influence et en enceintes sacrées. Voir ARRIGHETTI 1975, p. 7-9, selon lequel la *Théogonie* n'évoque le monde humain que dans la mesure où les *timai* divines sont concernées. DETIENNE 1988 [1977], p. 168 est d'un avis analogue.

³²¹ LECLERC 1993, p. 140 contrairement à BOEDEKER 1983, p. 83-86, qui y entrevoit une organisation tripartite.

³²² RUDHARDT 1992, p. 79-111.

³²³ PIRENNE-DELFORGE 1998, p. 13.

³²⁴ Voir ZOGRAFOU 2010a, p. 40 sur cette caractéristique d'Hécate.

³²⁵ ZOGRAFOU 2010a, p. 39. « Honneur » et « prestige » sont des dons de Zeus dans *Iliade* XVII 251 : ἐκ Διὸς τιμὴ καὶ κῦδος ὀπηδεῖ.

divines »³²⁶, nous pouvons affirmer que les compétences d'Éros donnent le « code sensoriel » de l'ordre en vertu d'une ancestralité portée sous les signes de la beauté et de la dissolution. Si le dieu, par son pouvoir étendu, fait exception à la règle de la répartition des fonctions divines, c'est surtout pour le faire entre les dieux eux-mêmes : l'éventail de ses compétences détermine le chant de la suprématie de Zeus et rend possible l'avènement des sens entre les dieux et les hommes ; à travers une participation unique en son genre, caractérisée par la co-agentivité et la simultanéité d'action, il accompagne la manifestation d'une puissance divine (celle d'Aphrodite) en réglant son accès dans la sphère mortelle.

5. L'Éros d'Hésiode et ses résonances cosmétiques

La matrice hésiodique s'avère nécessaire pour comprendre le *kosmos* d'Éros. Depuis Hésiode, la figure d'Éros a beaucoup évolué en incorporant au cours des siècles de nouveaux traits : le dieu finit par subir et porter le *kosmos*, pouvant être à la fois *kosmos*, « ornement », *kosmios*, « lié à l'ornement et/ou à l'ordre », et *kekosmêmenos*, « paré »³²⁷. De ce fait, si Éros semble avoir été négligé par Hésiode selon les historiens de la religion et les philologues, l'image triple qui émerge de ce dieu dans la *Théogonie* est à réévaluer en raison avant tout des configurations présentes en germe dans le poème. En effet, les lectures modernes ont toujours penché soit vers une surévaluation de l'Éros hésiodique (à savoir vers son interprétation comme un dieu universel et cosmique au pouvoir étendu), soit vers une sous-estimation des autres visages d'Éros révélés par d'autres sources et à présent inconnus (par exemple, le rapport d'Éros avec les beautés et l'ornement, mais surtout avec le chant et l'inspiration).

Comme on le verra ultérieurement de façon plus détaillée, certains éléments de la *Théogonie* survivent dans la figure de l'Éros post-hésiodique, en commençant par son lien avec les Muses. Évident dans l'union entre Zeus et Mnémosyne, ce rapport se révèlera très important pour cerner l'évolution de notre dieu en compagnie du chœur des Muses. Autre élément important, la fonction de *kallistos* sera également attribuée plus tard à Éros pour sa capacité singulière à réunir différentes compétences cosmétiques du dieu reconnues sur les vases, en lien ou non avec Aphrodite. Le rapport d'Éros avec Zeus, présent en filigrane dans la *Théogonie*, ne reste pas un trait isolé dans la tradition suivante, même si le culte n'atteste

³²⁶ ZOGRAFOU 2010a, p. 41, 43.

³²⁷ Voir le Chapitre II, p. 130-133.

aucune association matérielle entre les deux divinités : le jeu de supériorité entre Éros et Zeus, dont témoignent plusieurs sources, complète le tableau des rapports implicites entre les deux, ainsi qu'entre Éros et l'ordre olympien. Enfin, si certains traits d'Éros sont absents ou peu explicites dans le poème hésiodique, ils ne sont pas pour autant en contradiction avec ce portrait archaïque. L'absence de parures dans la *Théogonie*, par exemple, est compensée en partie par le lien d'Éros avec Aphrodite et les Charites, déesses liées par définition à la *kosmêsis*. De même, le rapport d'Éros avec le chant et les mélodies, quoiqu'absent au premier abord, est un aspect en gestation dans le poème : en présidant à l'engendrement des Muses, l'Éros hésiodique se rapproche de celui des chants et du talent que nous analyserons dans le cadre du quatrième chapitre. Nous pouvons d'ailleurs avancer que le rôle d'intermédiaire reconnu à Éros à plusieurs occasions (mariages, opérations magiques, réflexions philosophiques) se dessine déjà chez Hésiode : accompagnant Aphrodite lorsqu'Himéros la suit vers l'Olympe, Éros module et harmonise les niveaux prôtogonique et théogonique en permettant la transition de l'un à l'autre, des origines à l'ordre.

Conclusion

La littérature grecque est pleine de mythes dans lesquels des mortels sont punis par les dieux à cause de leur oubli ou négligence. Hésiode n'en est pas indemne. Un *bios*, connu grâce à Plutarque et relayé jusqu'au Moyen-Âge, suggère qu'Éros voulut punir Hésiode, insouciant envers le dieu dans son poème. Le récit, sûrement fantaisiste, raconte que le poète a été assassiné par deux frères dont il avait séduit les sœurs. Victime d'une erreur ou acteur d'un piège, dans les deux cas Hésiode finit sa vie dans les mailles d'Éros, dépouillé par son dieu et sa propre invention³²⁸. La présence d'Éros dans la *Théogonie*, qu'elle soit explicite ou évoquée par des formes apparentées, contredit néanmoins une première impression de place secondaire. L'éventail des compétences esthétiques d'Éros tend en effet à l'exhaustivité : la beauté, la dissolution corporelle et l'emprise cognitive, l'inspiration du chant à travers la naissance des Muses et l'activation de la puissance divine représentent les constituants fondamentaux de cet « avènement des sens » marqué par Éros et par ses premières fonctions esthétiques. Notre lecture des images hésiodiques a ainsi permis de mieux saisir le sens des

³²⁸ La légende est transmise par Plutarque, *Banquet des sept sages* 19 (*Moralia* 162C-E) = Hésiode, *Testimonium* 32 Most ; Pausanias, *Périégèse* IX 31.6 = Hésiode, *Testimonia* 2 et 31 Most.

deux titres attribués au dieu avec une emphase métrique (*κάλλιστος* et *λυσιμελής*), ainsi que la présence de la racine ἐρ(ω)- tout au long du poème. Les noms et prédicats d'Éros ont ainsi révélé son rôle fondateur dans la sensibilisation de l'ordre. Afin d'intégrer l'Éros hésiodique dans leurs propres systèmes, les textes des époques suivantes, tels les tragédies, les dialogues philosophiques et les romans, exploiteront le pouvoir cosmétique de ce dieu, qui devient lui-même *kosmos* chez Platon et organisateur des ornements et des parures, des beautés et des chants. Ses connivences avec la sphère esthétique, de la perception à la sensorialité, sont également bien attestées et différemment travaillées par la suite.

Aucun témoignage n'atteste qu'Hésiode ait conçu son image d'Éros à la lumière d'une réalité culturelle concrète. Bien que des échos hésiodiques soient détectables dans le culte de Thespies, l'hypothèse selon laquelle les passages hésiodiques auraient été inspirés par l'Éros béotien se heurte à l'obstacle suivant : l'archéologie démontre que le culte à Éros, associé aux Muses et peut-être à Hésiode, n'est pas aussi ancien que la *Théogonie*. Au contraire, la tendance du dieu à s'abriter dans les grands sanctuaires d'autres divinités, comme à Athènes et à Élis, s'accorde bien avec le rôle qu'Hésiode lui accorde, bien qu'elle n'en soit pas une conséquence directe.

Les implications d'Éros dans l'ordre de Zeus sont, elles aussi, à remarquer. Le pouvoir « trans-sensoriel » de notre dieu ayant trait au corps et à sa stimulation, notamment à la vue d'après les scholies, provient néanmoins d'une époque primordiale, où les sphères d'influence divines n'étaient pas encore séparées les unes des autres. Sans progéniture, il est placé entre l'ancienne ère divine et la lignée de Cronos, « isolé socialement » sans mère ni épouse. Parallèlement, Hésiode, l'épopée et, *e silentio*, les *Hymnes homériques* laissent entendre qu'Éros préexiste à tout ordre et que, pour cette raison, il n'a aucune *timê* à acquérir. En outre, sa venue à l'être se présente comme une « onomatogonie », où la composante génésique se mêle à celle des noms pour mettre en exergue, avec des structures syntactiques plus complexes, les connivences entre le dieu et la sphère des sens. Celles-ci préludent aux portraits ultérieurs d'Éros comme dieu cosmète rattaché aux domaines de la beauté et des sensorialités, mais aussi à celui des ornements, des mises en ordre et des chants. Par-là, ses liens au *kosmos* se multiplient.

Chapitre II

Éros et son *kosmos* de prédilection : ordres, toilettes et parures, ajustements et ornements

Introduction

Contrairement à Aphrodite, Éros reçoit rarement en partage des sites culturels géographiquement définis¹. Sa présence est plutôt liée à des contextes et des lieux qui ne sont pas toujours singularisés ou localisés : le gymnase, la maison, les processions et les autels se définissent indépendamment d'une localité spécifique². On peut donc affirmer qu'à Éros revient une spatialité imprécise et abstraite, qui se traduit néanmoins par une omniprésence sociale. Le dieu intervient à des moments et dans des contextes qui sont nodaux pour l'expérience humaine, dans la mesure où ils fondent l'ordre social. Ainsi, Éros jette-t-il un pont entre le « macrocosme » de l'ordre hésiodique et le « microcosme » de la quotidienneté humaine : si le premier se compose de sens, de perceptions et d'inspiration, le second accueille les parures et les ornements ainsi que les toilettes et les mises en ordre.

Suivant cette piste, nous interrogerons dans ce chapitre les compétences d'Éros en matière d'ajustement et d'ornementation. Le dieu de l'ordre et de la parure est directement associé aux régimes des sens et des perceptions depuis Hésiode ; les pulsions qu'il suscite parent et ses parures ajustent les hommes et les dieux. De même, l'ornement et

¹ Voir le Chapitre I, p. 103-108. Si Aphrodite donne le nom à des localités géographiques, Éros le donne à des îles et à des bosquets. Ainsi, il octroie son nom et sa forme (ὄνομα καὶ μορφὴν) à l'enfant déposé dans l'une des îles auparavant nommées Oxéiai, désormais Érôtides d'après l'invention de Crinagoras, (*Anthologie grecque* VII 628). Éros est aussi le nom d'un bosquet dans *Anthologie grecque* IX 669, 11 : « C'est Éros : quel autre nom, en effet, convenait à ce lieu (τί γὰρ ἄλλο καὶ ἔπρεπεν ὄνομα χώρῳ), où de tous côtés foisonnent les spectacles aimables des Charites ? ».

² Il manque une étude systématique sur l'Éros des gymnases, des mariages et des processions, dans les images et dans les textes. On signale toutefois l'existence d'un dossier sur Éros à l'autel (dont la première représentation date de 470 a. C.) réuni par Vasso Zachari dans la communication « Éros à l'autel » (« Eros at the Altar : Between Innovation and Tradition on Attic Vase-Painting ») dans BOCHINGER – RÜPKE 2016, p. 333.

l'ornementation sont représentés et garantis par Éros dans des contextes qui accueillent le divin, ou dans lesquels l'agrément des dieux est nécessaire, tels les mariages et les processions. D'ailleurs, les bijoux ayant Éros comme motif figuratif ont été considérés comme « the tangible form of an idea or concept brought to life by the human vision of the divine [...] »³. C'est dans ce cadre qu'Éros, lui-même « ornement » et orné, déploie ses modes d'action : non seulement les liens entre Éros et *kosmos*, mais aussi les actions d'Éros sur et dans le *kosmos* font l'objet de la présente analyse. En particulier, le cas des parures nuptiales conduira à considérer les intersections entre chants, ordres et parures, entre le domaine d'Éros et celui des Muses, ouvrant ainsi un volet qui sera plus largement abordé dans le Chapitre 4. Les différents statuts des parures seront de même éclairés selon une « syntaxe cosmétique » dont Éros est l'ordonnateur. Avant de devenir le dieu *des* parures en tragédie et sur les vases, Éros est avant tout la puissance déclenchée *par* les parures dans l'épopée, par le biais duquel l'ordre de Zeus se réaffirme : le chant XIV de l'*Iliade* et l'*Hymne homérique à Aphrodite* – qui prolongent, dans une certaine mesure, notre lecture du portrait hésiodique – offrent l'occasion d'observer Éros en interaction avec Héra et Aphrodite, Zeus et Anchise, dans un contexte mythique très ancien qui explore les liens entre la parure et ses puissances sous le règne de Zeus, lors de la guerre de Troie et avant l'établissement de la dynastie des Énéides.

1. Créer Éros par le *kosmos* : désirs et parures sonores dans les toilettes divines

M. Brouillet et C. Carastro considèrent les artefacts homériques comme des « objets virtuels » et des assemblages de puissances⁴. Or, les parures d'Héra et d'Aphrodite telles que décrites dans le chant XIV de l'*Iliade* et dans le cinquième *Hymne homérique* entrent dans cette catégorie, leurs composantes étant des puissances qui médusent et effraient. Leur être *poikilon* ou *daidalon* dérive du fait qu'elles sont beaucoup plus qu'un simple assemblage de matières : elles sont l'agencement de puissances multiples. Notre analyse démontre que le *kosmos* de ces déesses met en œuvre un champ de forces dont Éros est l'une des manifestations. Pour le démontrer, nous partons d'un témoignage de Proclus qui, quoique tardif, semble retracer fidèlement les logiques narratives tant du chant de l'*Iliade* que de l'*Hymne*.

³ JACKSON 2006, p. 49.

⁴ BROUILLET – CARASTRO 2018, embrassant les propositions de HODDER 2012 et d'INGOLD 2013, p. 238-284.

Proclus, philosophe de l'école néoplatonicienne d'Athènes qui vécut au V^e siècle p. C., entame exceptionnellement, dans son *Commentaire à la République* de Platon, une défense d'Homère au détriment de son maître. Parmi les arguments qu'il mobilise pour l'exégèse homérique, nous relevons le célèbre épisode de la *Dios apatê*, ainsi résumé sous une forme interrogative⁵ :

<p>« Τί αἰνίττεται ἡ τοῦ Διὸς πρὸς τὴν Ἥραν συνουσία, καὶ τίς ὁ τῆς Ἥρας κόσμος, καὶ τίς ὁ τόπος, ἐν ᾧ ἡ συνουσία, καὶ τίς ὁ ἔρωσ τοῦ Διός ».</p>	<p>« Que suggère l'<u>union</u> de Zeus et d'Héra ? Quelle fut <u>la parure d'Héra</u>, quel fut <u>le lieu</u> où ils s'unissent, quel fut <u>l'érôs de Zeus</u> ? ».</p>
---	--

Proclus s'interroge ici sur les éléments déterminant l'union entre Héra et Zeus dans le récit épique, à savoir la parure, le lieu et l'éros. En particulier, l'ornement de la déesse ouvre une série de questions qui se clôt avec l'éros de son époux, ἔρωσ étant imprimé par nous en minuscule à la lumière de l'ambiguïté mise en avant par Plotin et acceptée par Proclus au sujet du nom : « Quant à Éros, s'agit-il d'un dieu ou d'un démon ou plutôt d'un affection de l'âme [...] ? (Περὶ ἔρωτος, πότερα θεός τις ἢ δαίμων ἢ πάθος τι τῆς ψυχῆς ;) »⁶. Ainsi, la parure construit, avec l'éros qui en découle et le lieu, le contexte qui accueille la *sunousia* d'Héra et de Zeus. De plus, elle est l'élément moteur du récit lui-même, car, suivant la progression des questions, sans la parure nous n'aurions ni le lieu de la rencontre divine ni la puissance pulsionnelle. Le lieu (τόπος) renvoie aux espaces érotisés dans lesquels se déroulent les unions mythiques, mais il ne fonctionne pas comme un attribut divin : autrement dit, il n'est pas associé aux noms d'Héra ou de Zeus et, en tant qu'élément central de la chaîne, il se limite à définir le cadre dans lequel la déesse rencontre le dieu et où la parure déclenche l'éros. Néanmoins, le « lieu » se veut primordial si l'on considère que les espaces érotisés (il s'agit de prairies, la plupart du temps) vont de pair avec les parures selon la tradition : c'est sur la base de cette solidarité que Simonide lie ensemble Hésiode et Homère, le premier étant un « jardinier » (κηπουρόν) quand le second est « tresseur de couronnes » (στεφανηπλόκον)⁷. Contrairement au τόπος, le κόσμος et l'ἔρωσ

⁵ Proclus, *Commentaire à la République de Platon* II 28-31.

⁶ Plotin, *Ennéades* III 5.1, 1-2.

⁷ Simonide, fragment 2 Lanata : Σιμωνίδης τὸν Ἡσίοδον κηπουρόν ἔλεγε, τὸν δὲ Ὀμηρον στεφανηπλόκον.

s'accompagnent des théonymes respectifs d'Héra et de Zeus, fonctionnant ainsi comme de véritables attributs : à Héra revient la prérogative de la parure comme à Zeus celle du désir, la première étant à l'origine de la seconde dans un cadre (*topos*) qui, selon la tradition, accueille également l'union d'Aphrodite et Anchise⁸. Placés aux antipodes de l'argument, le κόσμος et l'ἔρωσ correspondent à l'origine et à l'issue du récit, et on ne peut pas exclure que le second résume ici toutes les composantes contenues par le ruban d'Héra : φιλότης (« tendresse »), ἕμερος (« désir »), ὄαριστύς (« rencontre intime ») et πάρφασις (« parole caressante »)⁹. Dès lors, aux yeux du commentateur tardif la « tromperie de Zeus » se réduit à trois éléments logiquement imbriqués entre eux : la parure d'Héra, l'effet qu'elle produit et l'endroit où cette manifestation de puissance, sous la forme d'une rencontre (*sunousia*), se déroule.

L'argument de Proclus est tardif et, bien qu'il offre non pas la narration du récit mais son exégèse, révèle les sensibilités contemporaines au sujet d'un épisode central de l'épopée. Aux yeux du philosophe, Éros est la matérialisation émotionnelle d'une puissance sollicitée, chez Zeus, par le *kosmos* de son épouse. Cependant, l'exégèse tardive rejoint la version épique qu'elle présente, dans la mesure où Éros (à la forme éolienne) intervient comme l'élément d'une chaîne structurée même à l'intérieur du chant iliadique. Non seulement Éros, mais aussi Himéros et le *kosmos* ponctuent au niveau logique la progression des « toilettes divines », tant d'Héra dans le chant de l'*Iliade* que d'Aphrodite dans l'*Hymne homérique*. Ci-après, nous en analysons les premiers moments¹⁰ :

<p>τῷ ῥ' ἦ γε χροά καλὸν ἀλειψαμένη ἰδὲ χαίτας πεξάμενη χερσὶ πλοκάμους ἔπλεξε φαινοῦς καλοῦς ἀμβροσίους ἐκ κράατος ἀθανάτοιο. ἀμφὶ δ' ἄρ' ἀμβρόσιον ἑάνον ἔσαθ', ὅν οἱ Ἀθήνη ἔξυσ' ἀσκήσασα, τίθει δ' ἐνὶ δαίδαλα πολλά·</p>	175	<p>Après avoir oint son beau corps, et peigné ses cheveux, de sa main elle les tressa en tresses brillantes, belles, divines, tombant de sa tête immortelle. Elle mit une robe divine, qu'Athéna avait pour elle fabriquée, lustrée,</p>
<p>χρυσείης δ' ἐνετῆσι κατὰ στῆθος περονᾶτο. ζώσατο δὲ ζώνη ἑκατὸν θυσάνοις ἀραρυίη, ἐν δ' ἄρα ἔρματα ἦκεν εὐτρήτοισι λοβοῦσι τρίγληνα μορόεντα· χάρις δ' ἀπελάμπετο πολλή. κρηδέμνω δ' ἐφύπερθε καλύψατο δῖα θεάων</p>	180	<p>et couverte de mille ornements. Avec des broches d'or, Héra l'agrafa sur sa poitrine. Elle se ceignit d'une ceinture à cent franges. Elle accrocha à ses oreilles bien percées des pendants à trois chatons, d'un beau travail ;</p>

⁸ Cf. *Hymne homérique à Aphrodite* (V) 68-74, 155-167.

⁹ *Iliade* XIV 216-217.

¹⁰ *Iliade* XIV 175-192 et *Hymne homérique à Aphrodite* (V) 53-68.

<p>καλῶ νηγατέω· λευκὸν δ' ἦν ἡέλιος ὥς· ποσσί δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα. <u>αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ πάντα περὶ χροῖ θήκατο κόσμον</u> βῆ ῥ' ἔμην ἐκ θαλάμοιο, καλεσσαμένη δ' Ἀφροδίτην τῶν ἄλλων ἀπάνευθε θεῶν πρὸς μῦθον ἔειπε· ἦ ῥά νύ μοι τι πίθοιο φίλον τέκος ὅττι κεν εἶπω, 190 ἦέ κεν ἀρνήσαιο κοτεσσαμένη τό γε θυμῷ, οὔνεκ' ἐγὼ Δαναοῖσι, σὺ δὲ Τρώεσσιν ἀρήγεις;</p> <p>*****</p>	<p>185</p> <p>190</p>	<p>et la grâce rayonnait d'elle. Un voile couvrit la tête de la déesse divine entre toutes, beau, tout neuf, blanc comme le soleil. Et sous ses pieds brillants, elle attacha de belles sandales. <u>Ayant apposé sur son corps toutes ces parures</u>, elle sortit de sa chambre, appela Aphrodite à l'écart des autres dieux et lui dit : « M'accorderais-tu, chère enfant, ce que je vais te demander ou me le refuseras-tu, le cœur irrité de ce que je secours les Achéens et toi les Troyens ? ».</p>
<p>Ἀγχίσεω δ' ἄρα οἱ γλυκὺν Ἴμερον ἔμβαλε θυμῷ, ὃς τότ' ἐν κροπόλοις ὄρεσιν πολυπιδάκου Ἴδης βουκολέεσκεν βοῦς, δέμας θανάτοισιν ἐοικώς. 55 Τὸν δὴ ἔπειτα ἰδοῦσα φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη <u>ἠράσατ'</u>, <u>ἐκπάγλως δὲ κατὰ φρένας Ἴμερος εἶλεν.</u> Ἐς Κύπρον δ' ἐλθοῦσα θυώδεα νηὸν ἔδυνεν, ἐς Πάφον (ἐνθα δὲ οἱ τέμενος βωμός τε θυώδης). Ἔνθ' ἦ γ' εἰσελθοῦσα θύρας ἐπέθηκε φαιινάς· 60 ἐνθα δὲ μιν Χάριτες λοῦσαν καὶ χρῖσαν ἐλαίῳ ἀμβρότῳ, οἷα θεοὺς ἐπενήνοθεν αἰὲν ἐόντας, ἀμβροσίῳ ἐδανῶ, τό ῥά οἱ τεθυμένον ἦεν.</p>	<p>55</p> <p>60</p>	<p>****</p> <p>Alors Zeus <u>jette en elle Himéros doux</u> d'Anchise, qui jadis allait faire paître ses troupeaux sur le sommet de l'Ida, source d'abondantes fontaines, ressemblant pour l'aspect aux dieux. À peine Aphrodite souriante eut-elle aperçu ce berger qu'<u>elle en devint éprise</u>. <u>Himéros s'empara violemment de son entendement</u>. Pris le vol vers Chypre, elle pénètre dans le temple parfumé, à Paphos (là où un autel chargé de parfums lui est réservé). Aussitôt entrée, elle ferme les portes brillantes ; et les Charites la baignent, versant sur elle une huile divine, odorante, telle que destinée aux dieux immortels, ceci elles apposent sur elle.</p>
<p>Ἔσσαμένη δ' εὔ πάντα περὶ χροῖ εἶματα καλά, <u>χρυσῶ κοσμηθεῖσα</u> φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη 65 σεύατ' ἐπὶ Τροίης προλιποῦσ' εὐώδεα Κύπρον, ὑψι μετὰ νεφέεσσι θεῶς πρήσσουσα κέλευθον. Ἴδην δ' ἔκανεν πολυπίδακα, μητέρα θηρῶν·</p>	<p>65</p>	<p>se rend à Troie abandonnant Chypre embaumée, franchissant le parcours en toute rapidité, en haut à travers les nuages. Elle rejoint l'Ida, source d'abondantes fontaines, mère des bêtes sauvages.</p>

Les événements antérieurs à la tromperie de Zeus sont connus. Les Troyens ont pris le dessus tandis que les bateaux achéens sont tirés à sec sur le rivage. Thétis fait honneur à

son fils Achille et, négligeant le sort des Achéens, soutient le camp adverse : tout cela répond à la volonté de Zeus. Toute intervention divine qui contrerait ce projet est destinée à une punition exemplaire, d'où le plan d'Héra de séduire son époux en le plongeant dans le sommeil, dans le but de donner aux Achéens la force nécessaire pour repousser les ennemis loin des bateaux. Héra accomplit donc cette tâche à travers son *kosmos* (v. 187), mot qui résume toutes les étapes et les atours listés en plus de dix vers (de 175 à 186). Or, la suite du chant et sa réélaboration par Proclus sont bien connues. Pourtant, il convient de s'arrêter davantage sur la parure d'Héra, source de l'Éros suscité chez Zeus.

Dans l'*Iliade*, le *kosmos* est normalement associé à la prise de Troie : la parure en ivoire est une partie de l'apparat précieux fabriqué pour le cheval en bois, piège pour les Troyens, « ornement, objet valorisant, pièce de harnachement »¹¹. Une fonction analogue est attribuée par E. Benveniste et M. Casevitz au *kosmos* d'Héra dans le chant XIV : robe (v. 178-179), broches (v. 180), ceinture (v. 181), bijoux (v. 182), voile (v. 184-185) et sandales (v. 186) sont les éléments dont se compose l'apparat précieux qui fait la séduction de la déesse et qui produit l'ensorcellement de Zeus. Privée d'un seul de ces atours, la parure divine ne saurait avoir le même effet sur autrui ; correctement agencée sur le corps préalablement baigné, en revanche, elle fait preuve d'efficacité¹². Une scholie à la toilette d'Héra commente le κόσμος en question et apporte des informations permettant, entre autres, de cerner des différences entre ce mot et son dérivé, κόσμημα. En particulier, le scholiaste commente la formule πάντα περὶ χροῖ θήκατο κόσμον (« [Héra] ajouta tout le *kosmos* autour de sa peau », vers 187) en précisant qu'« elle ne négligea rien des accessoires féminins (τῶν γυναικείων κοσμημάτων) »¹³. Cette construction au génitif est ensuite spécifiée par une série d'accusatifs déterminant la nature de ces *kosmēmata*¹⁴ :

« [Elle n'oublia] ni l'eau lustrale (οὐ τὰ νίπτρα), ni le raffinement des onguents (οὐ τὴν τῶν ἀλειμμάτων περιεργίαν), ni la tresse (οὐ τὴν ἐμπλοκὴν), ni le vêtement (οὐ τὴν ἐσθῆτα) ni la parure extérieure autour des oreilles (οὐ τὸν ἔξωθεν κόσμον περὶ τὰ ὦτα), autour de la tête (περὶ τὴν κεφαλὴν), autour des pieds (περὶ τοὺς πόδας) ».

¹¹ CASEVITZ 1989, p. 98. Le *kosmos* accorde au cheval une certaine gloire (κῦδος), un « avantage instantané et irrésistible, à la manière d'un pouvoir magique » : BENVENISTE 1969, II, p. 60-61.

¹² En particulier, *Iliade* XIV 187. Le vers fera l'objet d'une analyse plus approfondie *infra*, p. 120-121.

¹³ Scholie à *Iliade* XIV 187.

¹⁴ *Ibid.*

Or, le *kosmos* ne revient qu'une seule fois pour désigner la parure métallique ajustée sur le corps d'Héra (oreilles, tête, pieds), tandis que la forme dérivée *kosmêma* (au pluriel) renvoie à la globalité des accessoires mis en ordre. Si *kosmos* préserve donc son sens primaire d'ornement (devenu entre-temps technique dans les inscriptions comme on le verra ensuite), *kosmêma* est à la fois tout ce qui se prête à un processus de *kosmêsis* et le produit final du *kosmeîn*. Encore sensible aux particularités linguistiques de l'un et de l'autre mot, le scholiaste semble respecter cette différence entre forme simple (*kosmos*) et forme dérivée (*kosmêma*)¹⁵. Sur la base de cette distinction, nous pouvons donc interpréter le *kosmos* d'Héra, formé en particulier de composantes métalliques, comme le résultat de l'ajustement de différents atours. D'après la lecture de Proclus, c'est l'agencement de cet appareil hétérogène qui crée Éros, puissance liée à Aphrodite dont le ruban piqué, dernière pièce apportée au *kosmos* d'Héra, libère tous les charmes. Il s'agit d'un agencement qui s'achève par des gestes particuliers : à travers une forme d'incorporation des objets, par l'enveloppement de la *chroiê* par le voile et par l'attache des sandales. Ainsi, « la peau-corps d'Héra n'est pas une surface 'naturelle', au sens d'un corps qui va faire l'objet d'une toilette soignée. Elle n'est pas non plus une surface sur laquelle on apposerait des parures, au sens d'objets fabriqués qui lui seraient extérieurs et donc ajoutés. Car *chroiê* et *kosmos* ne s'opposent pas »¹⁶.

Dans le second extrait, tiré d'un *Hymne* majeur daté du VII^e siècle a. C., l'emprise d'Aphrodite sur Anchise occupe une portion considérable du texte (v. 53-291) et correspond à la vengeance de Zeus au détriment de la Souriante¹⁷. Par le biais du « mélange avec un homme mortel » (ἀνδρὶ καταθνητῷ μιχθήμεναι), le poète raconte l'acquisition par Aphrodite de sa propre *timê* à partir d'un épisode d'ajustement qu'Humbert identifie sous le nom de « parure d'Aphrodite », absente de tous les manuscrits¹⁸. Voilà qu'à Paphos la déesse se consacre aux soins de son corps, dans une atmosphère empreinte de sensualité, assistée

¹⁵ Une distinction similaire se trouve, parmi des auteurs plus tardifs, chez Simplicius, *Commentaire aux Catégories d'Aristote* 8.189 (restituée fidèlement par FLEET 2002, p. 45) en référence au *kosmos* comme ordre en tant que « substance en soi (ὡς μὲν οὐσία καὶ ὁ ἔστιν) » et à *kosmêma* comme le résultat de l'arrangement de ses parties (κόσμημα τῶν ἑαυτοῦ μερῶν).

¹⁶ BROUILLET – CARASTRO 2018, p. 91.

¹⁷ Concernant la chronologie de l'*Hymne*, BERNABÉ 2017, p. 258 accepte l'hypothèse du VII^e siècle a. C. proposée par ALLEN – HALLIDAY – SIKES 1936, p. 372. Sur la probable performance de cet *Hymne* dans le cadre d'une fête à Paphos, voir WEST 2003, p. 19, n. 25, avec des réserves dans ALLEN – HALLIDAY – SIKES 1936, p. 372.

¹⁸ HUMBERT 2018 [1936] *ad loc.* Cette portion de texte est transmise seulement par *Mfzap* et, dans la sous-famille b, par Π : voir FAULKNER 2008, p. 52-55 pour les manuscrits et le *stemma codicum* de l'*Hymne*.

par les Charites qui la lavent et l'aspergent d'un onguent parfumé, l'habillent et la parent comme lors d'une véritable pratique rituelle.

Si Héra n'a pas d'assistantes (car le *kêstos* d'Aphrodite lui suffit), Aphrodite compte sur l'aide de ses *therapnaî*. Outre cette première différence, nous constatons que la section de la toilette d'Aphrodite est moins développée que celle d'Héra, occupant seulement cinq vers, de 61 à 65. En particulier, l'extrait de l'*Hymne* s'ouvre au vers 53 par le nom d'Anchise (Ἀγχίσειω |), suivi du narratif δ'ἄρα (« et alors »), qui révèle le rapport de causalité entre la volonté de Zeus (v. 45-52) et l'emprise immédiate d'Aphrodite (v. 53-57). Comme Denniston le rappelle, deux sens possibles sont en effet évoqués par la particule ἄρα : exprimant « a lively feeling of interest » voire « surprise », elle annonce une conséquence qui découle naturellement de la phrase précédente (« so, then »), en même temps qu'elle montre le vif intérêt de l'auteur pour la nouvelle clause¹⁹. Par le biais d'ἄρα, l'aède ferait une déclaration basée sur une connaissance établie et partagée d'après Ruijgh et Bakker, chantant sa version des faits et rendant visible la trame²⁰. Ainsi, s'appuyant probablement sur un répertoire préétabli pour instaurer un rapport de cause à effet entre ce qui précède (la volonté de Zeus) et ce qui suit (l'emprise d'Aphrodite), l'aède construit un discours cohérent entre deux séquences spécifiques de l'*Hymne* : en particulier, entre les vers 42 et 53, où l'on enregistre les deux seules occurrences de δ'ἄρα. Qu'est-ce que ces deux vers narrent-ils et quel lien existe-t-il entre eux ? Or, le vers 42 se situe dans une section de l'*Hymne* (vers 33-44) censée affirmer le pouvoir d'Aphrodite sur Zeus : la déesse, en effet, trompe facilement l'esprit du dieu l'induisant à oublier Héra, sa sœur et son épouse, « laquelle, parmi les déesses immortelles, est la meilleure dans l'apparence (ἡ μέγα εἶδος ἀρίστη, v. 41), la plus glorieuse certainement, donc (κυδίστην δ'ἄρα, v. 42) » que Cronos et Rhéa, sa mère, engendrèrent. Un rapport de causalité évident est donc établi entre l'*aristeia* d'Héra et la gloire déterminée par ses origines : autrement dit par la fait d'être, elle aussi comme Zeus, fille de Cronos. Néanmoins, on peut également songer à l'établissement d'un rapport de causalité évident entre ce vers et le vers 53, où δ'ἄρα a une fonction de coordination entre les deux séquences. Au vers 53, en particulier, δ'ἄρα expliquerait un rapport de causalité direct avec ce qui

¹⁹ Voir DENNISTON, s. v. ἄρα, p. 32 en particulier.

²⁰ RUIJGH 1971, p. 351-353 et BAKKER 1993, p. 16-23. La particule dirige « the audience's attention almost cinematically » d'après GRAZIOSI – HAUBOLD 2010. Ce n'est pas un hasard si, dans l'épopée, il y a entre huit et dix instances d'ἄρα pour cent lignes de narration, contre entre deux à trois instances pour cent lignes de discours direct.

précède, à savoir avec la section des vers 45-52 où l'aède narre le joug d'Aphrodite : « Mais à elle aussi Zeus jeta, dans l'instinct, un doux Himéros », pour que la déesse ne puisse plus dire avec orgueil, riant doucement, avoir conduit les dieux à s'unir avec des femmes mortelles (συνέμιξε καταθνητοῖσι γυναιξί(ν), v. 50 : « il lui jeta *alors* (δ'ἄρα) dans l'esprit un doux Himéros d'Anchise ». C'est dans ce cadre de causalité entre la volonté de Zeus, le statut d'Héra et l'emprise d'Himéros qu'Aphrodite manifeste son pouvoir de séduction, dont elle devient victime avec la même prérogative à travers laquelle Héra dompte Zeus : le *kosmos*. Ainsi, la violence de l'emprise et le lieu de la séduction d'Aphrodite retiennent notre attention. La première est signalée par l'adverbe rare ἐκπάγλως, évoquant la tendresse percutante tant d'Aphrodite (dans la formule ἔκπαγλα φιλεῖν) que d'Hélène pour les Troyens dans le chant III de l'*Iliade*²¹. En ce qui concerne le lieu, le rythme inusuel en spondées ouvre le passage au contexte montagneux par la formule d'ouverture au vers 55, βουκολέεσκεν βοῦς au lieu de βουκολέεσκεν βόας, en référence au Mont Ida, le cadre idéal pour accueillir la séduction non seulement de Zeus par Héra mais aussi d'Anchise par Aphrodite : il s'agit du lieu érotisé (τόπος) que Proclus aurait placé, dans son exégèse, entre la parure et l'éros²². Suit donc la « parure d'Aphrodite » proprement dite aux vers 58-65, qui résulte d'un mélange entre deux motifs traditionnels, à savoir la séduction divine et l'habillement ou armement des héros avant le combat : comme le guerrier qui se pare pour se battre, Aphrodite se donne aux soins de son apparence pour manifester les effets de sa propre *timé*²³. Cette assimilation à la sphère guerrière émerge également dans la toilette d'Héra. De fait, la déesse appose le *kosmos* « autour de son corps », la formule περὶ χροῦ revenant dans la même position métrique en contexte militaire, en référence non seulement au combattant mais aussi à son *eidôlon*²⁴. Ce sont notamment Ajax et Hector qui se couvrent de bronze éblouissant et

²¹ *Iliade* III 415 et V 423.

²² On rappelle les liens entre cet extrait de l'*Hymne* et *Iliade* V 523, *Odyssée* XIX 205 et le fragment 5.5 Allen des *Chants Cypriens*. Ces affinités, annoncées d'abord au vers 54, résultent du détail locatif ἐν ἀκροπόλοις ὄρεσιν, renvoyant à son doublon ἐν ἀκροπόλοισιν ὄρεσσιν dans *Iliade* V 523 et *Odyssée* XIX 205, puis du πολυπιδάκου qui revient, corrigé, dans le fragment 5.5 Allen.

²³ Voir à ce sujet REINHARDT 1961, p. 514-515 ; SCHEIN 2013, p. 302 ; SMITH 1981, p. 41 ; BRILLET-DUBOIS 2011. Sur l'armement des héros, voir AREND 1975 [1933], p. 92-98.

²⁴ Cf. Hésychios, s. v. περὶ χροῦ· περὶ τῷ σώματι. Dans *Iliade* XXIII 65-67 l'âme de Patrocle est « toute semblable à lui par la taille, les beaux yeux, la voix même ; pareils aussi étaient, sur son corps, les vêtements (καὶ τοῖα περὶ χροῦ εἴματα ἔστο) ». Toutefois, on remarque que la même formule revient dans l'*Odyssée* dans des contextes non guerriers : dans le chant VI 129, on trouve la formule lorsqu'Ulysse, devant Nausicaa, couvre d'une branche son corps pour cacher son sexe ; ou dans le chant XV 59 quand Télémaque, à la vue de son hôte, Ménélas, revêt son corps d'un chiton moiré ; enfin, dans le chant XVI 456, Athéna jette « sur le corps » d'Ulysse de misérables haillons, et le transforme en mendiant (cf. aussi

terrible « autour du corps »²⁵, même si l'exemple le plus intéressant reste celui de Zeus se couvrant d'or *περὶ χροῦ* au moment de monter sur le char en direction de l'Ida. Le contexte est celui du chant VIII, au début duquel Zeus réunit l'assemblée des dieux pour établir – prémisses de son ensorcellement – qu'aucun ne devra apporter son aide aux Achéens et aux Troyens : « Le dieu que je verrai, se séparant des autres, aller secourir volontairement les Troyens ou les Danéens, reviendra sur l'Olympe *non selon l'ordre* (οὐ κατὰ κόσμον), frappé sans égards »²⁶. Si Héra ne respectera pas ces dispositions – dans la mesure où elle s'expose au danger de revenir sur l'Olympe *non selon l'ordre* (ou *kata kosmon*) et se sert de sa parure (*kosmos*) pour ensorceler Zeus – c'est Poséidon qui, irrité contre Zeus, attèlera au char ses deux chevaux et, avançant vers les Achéens (ses protégés), « se couvre d'or lui-même (χρυσὸν δ'αὐτὸς ἔδυνε *περὶ χροῦ*) »²⁷. Dès lors, si les héros et les dieux guerriers couvrent leurs corps d'armes (τεύχεα), les déesses – Héra, Aphrodite, Artémis (et Pandore chez Hésiode) – l'encerclent d'une parure : plus particulièrement, elles l'apposent (θήματα / ἔθηκον) ou l'ajustent (ἐφήρμοσε), τίθημι étant le verbe le plus employé dans ces contextes²⁸.

Aux parures s'ajoutent en outre les arômes. Dans l'*Hymne homérique*, la préparation de la déesse-guerrière se déroule dans un climat sensuel qui interpelle les compétences olfactives des lecteurs : la fragrance de l'encens, qui devait caractériser le culte phénicien d'Aphrodite à Chypre²⁹, semble s'y matérialiser grâce à la répétition de l'épithète θυώδης et

Odyssee XVII 203 et 338, XXIV 158). Seulement en deux occasions *περὶ χροῦ* s'associe dans l'*Odyssee* au combat : voir *Odyssee* XXII 113 et XXIV 467. Dans le premier passage, en particulier, Télémaque obéit à son père et va récupérer les armes nécessaires au combat contre les prétendants : « il y prit quatre boucliers, huit javelines, quatre casques de bronze à épaisse crinière et de là les apporta en toute hâte à son père. *Lui-même le premier se revêtit de bronze* (αὐτὸς δὲ πρώτιστα *περὶ χροῦ* δύσετο χαλκόν) [...] ».

²⁵ *Iliade* VII 206-210 et XII 462-464.

²⁶ *Iliade* VIII 10-13 et 41-48.

²⁷ *Iliade* XIII 23-27. Cf. *Iliade* XIV 381-386, où les meilleurs des Achéens se répartissent les armes d'Arès, et, s'étant couverts le corps de bronze éblouissant (ἐπεὶ ῥ' ἔσσαντο *περὶ χροῦ* νόροπα χαλκόν), marchent, Poséidon à leur tête.

²⁸ *Iliade* XIV 187 : αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ πάντα *περὶ χροῦ* θήματα κόσμον (Héra) ; *Hymne homérique à Aphrodite* (VI) 14 : αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ πάντα *περὶ χροῦ* κόσμον ἔθηκον (les Hôrai sur Aphrodite) ; *Hymne homérique à Artémis* (XXVII) 16 : ἡγεῖται χαρίεντα *περὶ χροῦ* κόσμον ἔχουσα (Artémis) ; Hésiode, *Travaux* 75 : πάντα δὲ οἱ *περὶ χροῦ* κόσμον ἐφήρμοσε Παλλάς Ἀθήνη (Pandore). Quant à τίθημι et l'arrangement du *kosmos*, le verbe revient chez Pindare, *Pythique* II 10 avec Hermès (ὁ τ' ἐναγώνιος Ἐρμᾶς αἰγλάεντα τίθησι κόσμον). Chez Euripide, *Médée* 980 le verbe concerne la parure d'Hadès, interprété par le scholiaste *ad loc.* comme « apporter la mort (θάνατον) plutôt que la parure (μαῖλλον ἢ κόσμον) ».

²⁹ Comme en témoigne aussi le fragment 2 Lobel-Page de Sappho. Sur les sacrifices non sanglants à Aphrodite, comprenant la myrrhe pure et l'encens odorant, voir PIRENNE-DELFORGE 1994, p. 382-383. Sur la liaison entre Chypre et la production cosmétique, voir *Ibid.*, p. 323 et, à l'aune des données archéologiques depuis l'époque mycénienne, le riche catalogue soigné de BELGIORNO 2007.

de ses composés aux vers 58-63 (θυώδεα νηὸν au vers 58, βωμός τε θυώδης au vers 59, τεθυωμένον et εὐώδεα aux vers 63 et 66) : c'est d'ailleurs l'oscillation entre odeurs et vêtements qui détermine les différentes exégèses du texte, les philologues et les manuscrits étant en désaccord au vers 63 sur ἔδανῶ (« doux »), conjecturé par Clarke, au lieu de ἔανῶ (« pour la tunique »), hors contexte, des codes³⁰.

Dans un tel cadre, la *kosmêsis* précède l'établissement de la *timê* d'Aphrodite selon un schéma qui se répète dans le sixième *Hymne homérique*, où ce sont les Hôrai qui habillent et ornent Aphrodite avant de l'introduire au banquet divin, alors que les Charites et les Hôrai, ensemble, s'occupent de la déesse dans les fragments 4 et 5 des *Chants cypriens*³¹. Vêtue d'un manteau plus brillant que la flamme du feu, de magnifiques colliers tout en or ciselé, Aphrodite veut donc se manifester à Anchise. Elle part parée d'or, χρυσῶ κοσμηθεῖσα étant une formule attestée uniquement dans cet *Hymne*³². Le verbe κοσμεῖν se réfère à l'or ajouté au corps de la déesse après les beaux vêtements, alors que dans le second *Hymne* à la même déesse le *kosmos* renvoie aux bijoux que les Hôrai arrangent sur la « peau » d'Aphrodite, à savoir sur sa tête, son cou et sa gorge : la couronne bien travaillée (στεφάνην εὐτυκτον, 7), les boucles d'oreilles en or et en orichalque (ἄνθεμ' ὀρειχάλκου χρυσοῖό τε, 9) et les colliers d'or (ὄρμοισι χρυσεοῖσιν, 11)³³. C'est en particulier l'arrangement des habits qui retient l'attention. Il s'exprime par la formule ἔσσαμένη [...] περὶ χροῖ qu'Hésychios glose (à l'indicatif aoriste) par περιεβάλλετο, « (se) jeter tout autour »³⁴. Or, l'action accomplie par

³⁰ Voir FAULKNER 2008 *ad loc.*

³¹ Cf. *Iliade* V 338 pour la robe d'Aphrodite tissée par les Charites.

³² *Hymne homérique à Aphrodite* (V) 65. On connaît d'autres occurrences, plus tardives, de χρυσῶ + κοσμέω : e. g. Hérodote, *Enquêtes* III 1 (κοσμήσας ἐσθῆτί τε καὶ χρυσῶ) et IX 76 (κοσμησαμένη χρυσῶ) ; Platon, *Hippias majeur* 289e (καλὸν φανεῖται χρυσῶ γε κοσμηθέν) ; Plutarque, *Camille* 33.5 (κοσμήσαντας ἐσθῆτι καὶ χρυσῶ), *Banquet des Sept Sages* 163b (ἐσθῆτι καὶ χρυσῶ κοσμήσαντες) ; Pausanias, *Périégèse* I 40.4 (ἐλέφαντι καὶ χρυσῶ κοσμήσας).

³³ *Hymne homérique à Aphrodite* (VI) 14 ~ *Iliade* XIV 187 (le modèle principal est homérique d'après OLSON 2012, p. 285). Une traduction simple est proposée par CASSOLA 1975, p. 283 : « E quando le ebbero fatto indossare tutti gli ornamenti [...] », suivie d'une formule verbale dans BERNABÉ 2017, p. 261 : « Y cuando todo este ornato en torno a su cuerpo ya habían puesto, [...] ». Concernant la forme verbale κοσμεῖσθην au vers 12, CASSOLA 1975, p. 561 remarque que, sur huit occurrences verbales faisant référence aux Hôrai, sept sont dans cet *Hymne* au pluriel et une seule, celle-ci, au duel. Si ALLEN – HALLIDAY – SIKES 1936 *ad loc.* pensent que cette forme confirme la représentation de deux Hôrai dans le culte et les images (cf. Pausanias, *Périégèse* III 18.10 ; VIII 31.3 ; IX 35.2, contrairement à Hésiode, *Théogonie* 901-903), CASSOLA 1975 *ad loc.* insiste sur la possibilité que cette oscillation n'ait pas été signifiante. En effet, la confusion entre les deux formes n'étant pas rare (cf., dans le recueil des *Hymnes*, l'*Hymne homérique à Apollon* 456). Sur l'*Hymne homérique* (VI) à Aphrodite, voir plus récemment BERNABÉ 2017, p. 257, selon qui, citant BRILLET-DUBOIS 2011, p. 112, « la perspectiva del himno es más teogónica que erótica » en raison du thème choisi au début du poème, à savoir la naissance d'Aphrodite de la mer. Plusieurs éléments permettent de relativiser la dépendance hésiodique de cet *Hymne* : voir les remarques pertinentes d'OLSON 2012, p. 279.

³⁴ Hésychios, s. v. περὶ χροῖ ἔσσατο· περιεβάλλετο.

Aphrodite de jeter les vêtements en tant que περιβάλλειν n'est pas sans rappeler celle de Zeus jetant « Himéros doux » dans le *thumos* de la déesse (au vers 53, Ἀρχίσεω δ' ἄρα οἱ γλυκὺν ἴμερον ἔμβαλε θυμῷ). Nous savons que, dans l'épopée, le fait de « jeter dans le cœur ou dans le siège de l'instinct » revient traditionnellement à Iris, messagère de Zeus qui « jeta au cœur d'Hélène un doux regret de son premier mari, de sa cité et de ses parents » ; mais aussi à Poséidon, qui « jette l'ardeur offensive dans le cœur des Achéens », et à Apollon qui incite Glaucos à agir contre Énée et Hector³⁵. En revanche, le simple βάλλειν revient à Éros seulement chez Anacréon avec des connotations ludiques, transmises par l'image du dieu qui tire une balle de pourpre³⁶. Ainsi, une correspondance s'établit entre la puissance et les vêtements divins, et au « lancer dans » de Zeus suit en contrepoint le « lancer autour » d'Aphrodite selon une gestuelle rappelant, en guerre et en amour, celles d'Iris, de Poséidon et d'Apollon. Le « jeter » de Zeus est néanmoins plus dangereux si l'on suit l'interprétation d'Aristote, qui dans *l'Éthique à Nicomaque* définit le *thumos* comme un siège psychique intimement exposé aux dangers (ὁ θυμὸς πρὸς τοὺς κινδύνους) au point qu'Homère utilise la formule (σθένος) ἔμβαλε θυμῷ pour en désigner l'éveil et l'élan (τὴν τοῦ θυμοῦ ἔγερσιν καὶ ὁρμήν) »³⁷. En effet, le danger attend Aphrodite.

Cela dit, une différence et des similarités entre les deux toilettes émergent. Si dans *l'Iliade* le *kosmos* d'Héra suscite l'Éros de Zeus, dans *l'Hymne*, au contraire, c'est Aphrodite qui, prise d'Himéros, décide de se doter d'un *kosmos* capable de déclencher l'Éros d'Anchise. Les similarités sont, quant à elles, multiples notamment d'un point de vue structurel. Après avoir placé autour de son corps tous « ses beaux vêtements », parée d'or, Aphrodite quitte l'odorante Chypre (ou plutôt son jardin odorant ?³⁸) pour se rendre chez Anchise sur le Mont

³⁵ *Iliade* III 139-140 (Iris) : « Ὄς εἰποῦσα θεὰ γλυκὺν ἴμερον ἔμβαλε θυμῷ | ἀνδρὸς τε προτέρου καὶ ἄστεος ἡδὲ τοκῆων ; *Iliade* XIII 82 (Poséidon) : [...] χάριμα γηθήσονται, τὴν σφιν θεὸς ἔμβαλε θυμῷ ; *Iliade* XVI 529 (Apollon) : [...] μένος δὲ οἱ ἔμβαλε θυμῷ.

³⁶ Anacréon, fragment 13 Page, 1-2 : σφαίρηι δὴντέ με πορφυρῆι | βάλλων χρυσοκόμης Ἔρωσ.

³⁷ Aristote, *Éthique à Nicomaque* 1116b. Pour l'élan d'Éros dans la sphère du talent, nommé à travers les substantifs ἔγερσις et ὁρμή, voir, dans cette thèse, le Chapitre IV, p. 343-344.

³⁸ Au vers 66, la *lectio difficilior* κῆπον de M, qui va de pair avec ἐπὶ Τροίης au lieu de ἐπὶ Τροίην... Κύπρον de *fxp*, permet cette double interprétation, à présent écartée en raison du toponymique au vers 58. D'après CASSOLA 1975 *ad loc.*, elle est plausible d'un point de vue paléographique, topographique (si l'on pense aux jardins sacrés de Paphos chez Strabon, *Géographies* 683-4) et littéraire (cf. les κῆπους εὐώδεις dans Aristophane, *Oiseaux* 1067). Néanmoins, la plausibilité de κῆπον ne repose, selon le philologue, que sur son caractère érudit : les copistes, tout en songeant au jardin d'Aphrodite, n'étaient pas suffisamment doctes pour écrire κῆπον au lieu de Κύπρον. Restituant κῆπον, *l'Hymne* constituerait la première attestation du culte d'Aphrodite « dans les jardins » (voir CASSOLA 1975, *ad loc.*). Quoique correcte, cette supposition ne justifie pas à nos yeux l'émendation du texte, notamment si l'on considère que « le bosquet sacré de pommiers », du fragment 2 Lobel-Page de Sappho, cité comme parallèle par

Ida en effectuant un voyage aérien qui, comme dans le chant XIV de l'*Iliade*, se structure ainsi : départ (v. 66) et arrivée de la déesse (68-75) ; rencontre avec l'objet du désir, Anchise (76) ; première approche (82-83) et conversation (91 et suivants). Le déplacement d'Aphrodite ainsi narré ne peut qu'évoquer le voyage d'Héra dans *Iliade* XIV aux vers 225-230 et 280-285 : le partage de la même formule légèrement modifiée (ρίμφα πρήσσοντε κέλευθον) et d'un vers entier (Ἴδην δ'ἔικανεν πολυπίδακα, μητέρα θηρῶν) en témoignent³⁹. De nombreux traits formulaires lient cette portion d'hymne à la toilette d'Héra⁴⁰ et multiples sont les motifs partagés par les deux « toilettes », comme la fermeture des portes avant l'ajustement, la parure, le voyage aérien et la rencontre sur l'Ida⁴¹. Outre ces motifs, un autre mérite d'être signalé en dépit du silence des commentateurs, à savoir la manifestation d'Éros en lien direct avec la parure⁴² :

<p>τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς· "Ἥρη κεῖσε μὲν ἔστι καὶ ὕστερον ὀρμηθῆναι, νῶϊ δ' ἄγ' ἐν φιλότῃ τραπεύομεν εὐνηθέντε. <u>οὐ γὰρ πῶ ποτέ μ' ὦδε θεᾶς Ἔρος οὐδὲ γυναικὸς</u> <u>θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι περιπροχυθεὶς ἐδάμασσεν,</u> οὐδ' ὀπότ' ἠρασάμην Ἴξιονίης ἀλόχοιο, ἢ τέκε Πειρίθοον θεόφιν μῆστωρ' ἀτάλαντον· οὐδ' ὅτε περ Δανάης καλλισφύρου Ἀκρισιώνης, ἢ τέκε Περσῆα πάντων ἀριδείκετον ἀνδρῶν·</p>	<p>315 320</p>	<p>Zeus assembleur de nuages répondit : « Héra, là-bas tu peux courir plus tard. Nous deux, viens, jouissons de l'union tendre, couchons-nous. <i>Jamais, ainsi,</i> <i>Éros d'une déesse ou d'une femme,</i> <i>inondant l'instinct dans ma poitrine, ne</i> <i>l'a dompté</i> ; non, mon désir ni pour la femme d'Ixion, qui enfanta Pirithoos, comparable aux dieux pour le conseil, ni pour Danaé aux belles chevilles, fille d'Acrision, qui enfanta Persée, illustre</p>
--	--------------------	--

CASSOLA 1975, p. 229, ne contient pas le mot *κῆπος* mais *ἄλσος* (vers 2). Un *κῆπος* de Cyrène, lié à Aphrodite, est attesté seulement chez Pindare (*Pythique* V 24) ; l'exemple le plus célèbre d'Aphrodite ἐν κήποις à Athènes, rappelé par CASSOLA 1975, p. 230, et trop décentré d'un point de vue géographique et plus tardif que l'*Hymne* pour justifier la présence d'un *κῆπος* dans le vers. L'écart entre forme singulière et forme plurielle, en outre, n'est pas négligeable.

³⁹ *Hymne homérique à Aphrodite* (V) 67 ~ *Iliade* XIV 282 ; *Hymne homérique à Aphrodite* (V) 68 ~ *Iliade* XIV 283. Les bêtes sauvages, « loups gris, lions au poil fauve, les ours et les panthères rapides, insatiables de faons », investies par un égal désir, forment d'emblée un cortège en l'honneur d'Aphrodite μήτηρ θηρῶν (*Hymne homérique à Aphrodite*, 68). Derrière une telle définition, qui fait écho au πόντια θηρῶν d'Artémis dans *Iliade* XXII 470 (à Cybèle en Phrygie et en Lydie selon Charon de Lampsaque, *FGrH* 262 F 5) se cache à notre avis un motif traditionnel : le jeu des animaux marins au passage de Poséidon en mer (*Iliade* XIII 27-30), qui se décline différemment dans les scènes de reconnaissance (dans *Odyssée* XIV 29-30 et XVII 291-323) et de prosternation (dans *Odyssée* X 210-219).

⁴⁰ Cf. e. g. *Hymne homérique à Aphrodite* (V) 60 ~ *Iliade* XIV 169 ; *Hymne homérique à Aphrodite* 63 ~ *Iliade* XIV 172. Par ailleurs, dans le même extrait de l'*Hymne*, on constate plusieurs échos du retour d'Aphrodite à Paphos, après sa détention, tel que narré à la fin du récit des amours d'Arès et Aphrodite dans *Odyssée* VIII 362-366, et en particulier aux vers 363-5 (~ *Hymne homérique à Aphrodite* 59 + 61-2).

⁴¹ Pour une comparaison plus étroite entre les deux scènes de l'*Iliade* et de l'*Hymne*, voir FAULKNER 2008, p. 32-33, 141-163 et MENICHETTI 2009, p. 101-4.

⁴² *Iliade* XIV 312-328 ; *Hymne homérique à Aphrodite* (V) 81-91.

<p>οὐδ' ὅτε Φοῖνικος κούρης τηλεκλειτοῖο, ἢ τέκε μοι Μίνων τε καὶ ἀντίθεον Ῥαδάμανθυν· οὐδ' ὅτε περ Σεμέλης οὐδ' Ἀλκμήνης ἐνὶ Θήβῃ, ἢ ῥ' Ἡρακλῆα κρατερόφρονα γείνατο παῖδα· ἢ δὲ Διώνυσον Σεμέλη τέκε χάρμα βροτοῦσιν· οὐδ' ὅτε Δήμητρος καλλιπλοκάμοιο ἀνάσσης, οὐδ' ὅποτε Λητοῦς ἐρικυδέος, οὐδὲ σεῦ αὐτῆς, <u>ὡς σέο νῦν ἔραμαι καὶ με γλυκὺς Ἴμερος αἶρεῖ.</u></p> <p>***</p>	<p>entre tous les hommes, ni pour la fille du célèbre Phénix, qui me donna pour enfants Minos et Rhadamante, rival des dieux, ni pour Sémélé, et Alcmène de Thèbes, qui eut l'intrépide Héraclès comme enfant (Sémélé, elle, enfanta Dionysos, joie des mortels), ni pour Déméter, reine aux belles tresses, ni pour la glorieuse Létô, ni pour toi-même, mon désir ne fut jamais comme il est pour toi maintenant, <i>comme doux Himéros me saisit</i> ».</p> <p>***</p>
<p>στῆ δ' αὐτοῦ προπάροιθε Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη παρθένῳ ἀδμήτῃ μέγεθος καὶ εἶδος ὁμοίη, μή μιν ταρβήσειεν ἐν ὀφθαλμοῖσι νοήσας. Ἀγχίσης δ' ὁρώων ἐφράζετο θαύμαινέν τε εἶδός τε μέγεθός τε καὶ εἵματα σιγαλόεντα. πέπλόν μὲν γὰρ ἔεστο φαινότερον πυρὸς αὐγῆς, εἶχε δ' ἐπιγναμπτὰς ἔλικας κάλυκας τε φαιινάς: ὄρμοι δ' ἀμφ' ἀπαλῇ δειρῇ περικαλλέες ἦσαν. καλοὶ χρύσειοι παμποίκιλοι· ὡς δὲ σελήνη στήθεσιν ἀμφ' ἀπαλοῦσιν ἐλάμπετο, θαῦμα ἰδέσθαι: <u>Ἀγχίσην δ' Ἔρος εἶλεν, ἔπος δέ μιν ἀντίον ἠῦδα·</u> [...]</p>	<p>Aphrodite, fille de Zeus, s'arrête devant lui : pareille pour la taille et la forme à une jeune non domptée, pour qu'en la reconnaissant il ne soit pas effrayé. Anchise est frappé de surprise et pris de merveille à la vue de cette beauté, de cette taille et de ces superbes vêtements. Était couverte d'un peplos plus brillant que l'éclat de la flamme, elle portait des bracelets recourbés et de riches pendants d'oreilles. Autour de son cou gracieux s'arrondissaient de superbes colliers d'or : beaux, d'or, aux multiples puissances, comme Séléné, il brillait dans les poitrines délicates. <i>Éros aussitôt pénètre Anchise</i>, et ce mot le héros proféra : [...]</p>

Dans ces deux extraits, Éros (que nous proposons d'entendre comme un théonyme dépourvu d'article) se place en ligne de continuité avec le *kosmos* des déesses. Zeus avoue à Héra que « jamais, ainsi, Éros de déesse ou de femme (θεῶς Ἔρος οὐδὲ γυναικός) » ne lui a dompté auparavant l'instinct ; sa situation émotionnelle est désignée par le verbe ἔραμαι, revenant à deux reprises (ὅπότε ἠρασάμην, v. 317 ; σέο νῦν ἔραμαι, v. 328) et rappelant l'ἔρασσατο de l'union entre Zeus et Mnémósyne dans la *Théogonie* d'Hésiode⁴³. Aucune des déesses et nymphes listées par la suite (Dia, Danaé, Europe, Sémélé, Déméter et Létô) n'a

⁴³ Hésiode, *Théogonie* 914-915.

réussi aussi soudainement qu'Héra à éveiller Éros chez Zeus : mais, comme il est évident, le dieu ne mentionne que Sémélé, Déméter et Lété (présentes presque dans le même ordre dans la *Théogonie*) tout en omettant Mnémosyne, la seule – comme nous l'avons vu – que Zeus « aime » chez Hésiode⁴⁴. Ainsi, Héra et Mnémosyne sont toutes deux unies à Zeus par Éros avec la seule différence que si la seconde l'est grâce à la promesse du chant suggérée par la naissance des Muses, la première l'est grâce à sa parure⁴⁵.

Dans l'*Hymne*, le poète dit pareillement qu'« Éros s'empara de lui (Ἀγρίσην δ' Ἔρος εἶλεν) » pour décrire la réaction d'Anchise devant Aphrodite parée⁴⁶. Toutefois, ce n'est pas le seul moment de l'*Hymne* où Éros entre en action : princesse phrygienne qui se présente comme une épouse légitime (κουριδίην ἄλοχον, v. 127), Aphrodite « jette Himéros doux dans le cœur du berger » et « Éros s'empare de lui ». Intervenant de façon autonome, Éros n'est jeté ni par Aphrodite ni par Zeus : à Himéros, causé par Zeus chez Aphrodite au vers 53, succède Éros qui s'empare d'Anchise suite à la vue de l'aspect de la déesse (ὄρωον, v. 84 ; θαῦμα ἰδέσθαι, v. 90) à travers une emprise désignée par le même verbe (εἶλεν, v. 162), utilisé pour indiquer l'action d'Anchise de retirer la parure resplendissante du corps d'Aphrodite (κόσμον μὲν οἱ πρῶτον ἀπὸ χροὸς εἶλε φαεινόν)⁴⁷. Éros s'empare donc à deux reprises en exerçant une domination pareille à celle reconnue chez Homère à la peur (δέος), émotion suscitée par Diomède qui « terrible, s'élançait », *le bronze résonnant sur sa poitrine*⁴⁸. La peur qui ressemble à Éros dans l'action est normalement verte (χλωρόν δέος) et surgit à l'issue d'une manifestation sonore comme le font la pâleur (ῥαχρός), l'ombre (σκότος) et le tremblement (τρόμος) causés par *Arès d'airain*⁴⁹. Hésiode lui-même associe le saisissement à

⁴⁴ *Ibid.* 910-915. Sémélé apparaît dans la *Théogonie*, aux vers 940-942 ; Déméter et Lété aux vers 912-919, Mnémosyne étant placée entre elles.

⁴⁵ Voir, dans cette thèse, Chapitre I, p. 64-66.

⁴⁶ *Hymne homérique à Aphrodite* (V) 93 et 143.

⁴⁷ *Ibid.* 162-163.

⁴⁸ *Ibid.* 91 et 144. Cf. *Iliade* IV 420-421 : δεινὸν δ' ἔβραχε χαλκὸς ἐπὶ στήθεσσι ἀνακτος ἰδρυμένου· ὑπὸ κεν ταλασίφρονά περ δέος εἶλεν. Dans le contexte guerrier, le verbe signifie également « tuer » : ainsi, Ulysse maîtrisa Coïranos, Alastor et d'autres guerriers dans *Iliade* V 677-678. La même tournure est utilisée pour Ajax, fils d'Oïlée, qui « maîtrisa la plupart des Troyens (πλείστους δ' Αἴας εἶλεν) », dans *Iliade* XIV 520. Cf. *Iliade* XI 489 pour Ajax qui saisit Doryclos, fils illégitime de Priam, et *Iliade* XIII pour la mort d'Achénor. L'emprise est donc l'apanage de la « belle mort » : après tout, Thanatos noire s'empare des hommes d'airain dans Hésiode, *Travaux* 155.

⁴⁹ Le χλωρόν δέος « saisit » aussi dans l'*Odyssée* XII 42 et XXIV 533. Dans ce poème, le Cyclope « saisit » les compagnons d'Ulysse (IX 416 et XII 210), comme le vent Borée (XIX 200). La pâleur s'empare des joues de Pâris (τέ μιν εἶλε παρειάς) lorsqu'il voit Ménélas sauter à terre *avec ses armes* (σὺν τεύχεσιν) dans *Iliade* III 27-37. De même, l'ombre (σκότος) s'empare des guerriers une fois que la lance du héros perce (*Iliade* V 859-863) et le tremblement (τρόμος) causé par Arès d'airain s'empare des Achéens et des

la panoplie d'Arès, au moment où le dieu « [...] *atteigne de sa lance d'airain le vaste bouclier* (καί ῥ' ἔμβαλε χάλκεον ἔγχος) et une vive colère s'empare d'Héraclès (*δορυμὸν δ' Ἄρη' ἄχος εἶλεν*) », pris d'un sentiment d'affliction qui saisit également Ménélas après la mort de Deïpyros : il s'agit d'une mort que le retentissement du casque tombé à terre annonce⁵⁰. De même, ce sont les vibrations du tremblement amplifiées par l'éclat de la parure qui peuvent amener quelqu'un à αἰρεῖν : la robe brillante d'Artémis tremble (ἀμφὶ δ' ἄρ' ἀμβρόσιος ἑάνος τρέμε) et c'est alors « que le père Cronide la serre (τὴν δὲ προτὶ οἷ εἶλε πατὴρ Κρονίδης) »⁵¹. Les passages homériques montrent que l'emprise énoncée par le verbe αἰρέω, attestée dans l'*Hymne* en référence à l'emprise d'Éros, succède à l'action de jeter ou bien de manipuler l'arme qui résonne. Son déclenchement est lié à la mobilisation de métaux brillants et sonores qui font la corporéité divine, en particulier l'airain⁵². On sait que la mention de métaux comme le bronze convoque toujours un registre sensoriel concernant l'effet qu'ils produisent sur les personnages à l'intérieur (comme peut-être à l'extérieur aussi, dans le public) du récit : la sonorité et l'éclat de l'armure sollicitent ainsi la vue et l'ouïe, mais aussi d'autres forces qui, automatiquement, s'emparent des sujets comme, chez Homère et Hésiode, les puissances de la peur, du ressentiment et des désirs. À la lumière de ces données, nous sommes en mesure d'élargir ce même raisonnement à la parure et à Éros et d'entrevoir, avec Proclus, un rapport causal entre les deux, tant dans le chant XIV que dans l'*Hymne homérique*. C'est en particulier dans l'*Iliade* que la connivence entre Éros et la sonorité métallique émerge de façon éclatante, si l'on considère que le dieu s'empare de Zeus comme une conséquence directe de la parure d'Héra. Il convient néanmoins de souligner qu'Éros intervient après la manifestation sonore d'Hypnos « pareil à l'oiseau sonore (ὄρνιθι λιγυρῆ ἐναλίγκιος) », dont le nom rappelle le bronze et son bruit, au point que « les dieux [le] nomment *kbalkis* et les hommes *kumindis* »⁵³. Dès lors, le métal apparaît comme le moyen par lequel Hypnos s'approche de l'Ida, précédant ainsi l'arrivée d'Héra capable de susciter

Troyens quand le dieu crie aussi fort que « neuf ou dix mille hommes » (*Iliade* V 859-863). Nous rappelons qu'Arès est *kbalkeos* par excellence dans l'épopée : *Iliade* V 855-863.

⁵⁰ [Hésiode], *Bouclier* 453-457. Cf. *Iliade* XIII 578-589 : « ce casque, lancé au loin, tombe à terre (χαμαὶ πέσει), où l'un des Achéens, comme il roulait (κυλινδομαί) entre les pieds des combattants, le ramasse ». Ainsi, Ménélas est pris par la douleur au vers 581 pour la mort de Deïpyros.

⁵¹ *Iliade* XXI 507-508.

⁵² Le bronze, dans ses composantes sonores et lumineuses, est l'apanage des guerriers et surtout d'Athéna. Comme le disent DETIENNE – VERNANT 1974, p. 172 : « La fille de Zeus et de Métis jaillit dans l'éclat de la lumière et du tumulte. [...] Lumière et son du bronze, tels sont les traits de la puissance guerrière que possède Athéna ».

⁵³ *Iliade* XIV 290-291.

immédiatement l'Éros de Zeus : à cause de la parure de la déesse annoncée par le cri retentissant d'Hypnos *khalkis*, Zeus est alors subjugué, ses entendements étant réduits à néant. Dans le domaine ornemental représenté par le thème de l'ajustement divin entre bruit et éclat, Éros s'avère donc un dieu étroitement lié aux œuvres de Mêtis, dans la mesure où les effets de la mise en ordre – qui « par l'ordre même qui est ajouté à l'état naturel, devient parure, mise en beauté » – recèle dans le chant XIV une part d'artifice et de ruse : « les parures et un charme trompeur intensifient la beauté primaire et resplendissante de la déesse [*i.e.* Héra] » dans le but d'ensorceler entre éclat et bruit Zeus, pris immédiatement d'Éros⁵⁴. Nous signalons à ce propos que l'emprise dont Éros est capable ne peut que s'exercer à travers les artifices, puisque dans le chant VIII de l'*Odyssée* c'est Héphaïstos, boiteux et le plus lent des dieux, qui saisit Arès, le plus rapide de ses pairs, grâce à ses arts (τέχνησι)⁵⁵.

Puissance des sens chez Hésiode, donc, Éros est le fils de parures qui sont similaires aux panoplies guerrières dans l'épopée : ce n'est pas un hasard si le chant de la *Dios apaté* s'ouvre précisément avec Nestor qui s'empare du bouclier fabriqué de son fils (σάκος εἶλε τετυγμένον υἱος έοῖο), resplendissant en bronze (χαλκῷ παμφαῖνον)⁵⁶. Ce même rôle revient à Éros dans l'*Hymne homérique*, où le dieu correspondrait, pour P. Brillet-Dubois, à une force (μένος) à travers laquelle les êtres humains, y compris l'aède, transcendent leur mortalité⁵⁷. Contrairement à cette lecture, nous proposons de considérer Éros comme une puissance qui – émanation de la parure, comme Charis – mène à une condition privilégiée de brillance, grâce et pouvoir de fascination, tout en étant un corollaire émotionnel déterminé par l'apparition « artificielle » des déesses⁵⁸. En tant que tel, Éros s'associe en même temps à

⁵⁴ BODIOU *et al.* 2011b, p. 8. Cf. COLBURN – HEYN 2008, p. 1 : « Meaning of adornment is rarely one-dimensional ». La première citation est de CASEVITZ 1989, p. 99. Sur les liens entre Éros et Mêtis dans la *Théogonie*, voir, dans cette thèse, le Chapitre I, p. 66-67 et 82-83.

⁵⁵ *Odyssée* VIII 329-332 : « Le plus lent attrape le plus prompt (κιχάνει τοι βραδύς ώκύν) ; voici qu'aujourd'hui Héphaïstos, avec sa lenteur, a pris Arès, le plus rapide des dieux qui possèdent l'Olympe (εἶλεν Ἄρηα | ώκύτατόν περ έόντα θεῶν οἷ Ὀλυμπον έχουσιν), lui, le boiteux, grâce à ses artifices (τέχνησι) ».

⁵⁶ *Iliade* XIV 9-10. Cf. [Hésiode], *Bouclier* 139 : Héraclès saisit dans ses mains, lors de son habillage, le bouclier aux diverses figures (χερσί γε μὴν σάκος εἶλε παναίολον).

⁵⁷ BRILLET-DUBOIS 2011, p. 131-132.

⁵⁸ « Pleine de χάρις » est Artémis avec sa charmante parure dans le second *Hymne homérique* en son honneur, XXVII 17 : la formule χαρίεντα περὶ χρῶς κόσμον έχουσα est, cette fois-ci, traduite plus rapidement par CASSOLA 1975, p. 415, « [e], splendidamente adorna [...] ». L'éditeur néglige complètement le participe χαρίεντα comme OLSON 2012, p. 121 (dont la traduction est toutefois plus littérale) : « [and leads the way], with beautiful adornment about her skin [...] ». Le participe est restitué, quoiqu'en forme plus libre, par BERNABÉ 2017, p. 371 : « [...], con encantadores adornos sobre el cuerpo,

Aphrodite et à Zeus, car l'action de la déesse s'avère subordonnée au « père des dieux » comme en témoigne la formule fréquente Διὸς θυγάτηρ – métriquement identique à φιλομμειδῆς mais moins révélatrice du pouvoir d'Aphrodite⁵⁹. Cependant, par le biais d'Éros et de la parure, le poète énonce les rapports de force entre la déesse et Zeus (rendus explicites à travers la répétition de δ'ἄρα aux vers 42 et 53 avec une fonction de coordination), qui se manifestent également dans le chant XIV via le ruban donné par Aphrodite à Héra. Il s'agit d'un jeu de domination que les milieux scientifiques plus tardifs, attentifs à l'exégèse homérique, ont interprété à leur guise sous l'angle du plaisir et des ornements : en relation à la domination des planètes, en effet, les astrologues de l'époque impériale affirment que la position dominante d'Aphrodite sur Zeus prédit la disposition à être pris d'Éros, à s'orner et à ressentir du plaisir (Ἀφροδίτη τὸν Δία καθυπερτερεῖ, ἐρωτικοὶ ἔσονται καὶ φιλόκοσμοι καὶ πρὸς τούτων τερπόμενοι)⁶⁰. Il convient également de rappeler la fortune dont l'emprise d'Éros désignée par αἰρεῖν bénéficie en littérature sous le signe de l'ornementation : elle caractérisera dorénavant Éros, qui *s'empare* chez Moschos et Oppien pour, comme on le verra plus loin, arracher la panoplie ou *kosmos* des Olympiens dans les épigrammes⁶¹.

Ainsi, malgré les grandes différences chronologiques et stylistiques entre les passages de l'épopée et de Proclus étudiés dans ce paragraphe, nous pouvons affirmer que les apparitions d'Éros présentent plusieurs points communs : a) le dieu, sous la forme d'une puissance, est la manifestation émotionnelle de ce que les parures créent et produisent à

[...] ». Même si les détails de la toilette d'Artémis sont omis, il est important de poser ici les mêmes questions d'OLSON 2012, p. 308 : « who dressed Artemis ? when ? in what garments or jewelry ? ».

⁵⁹ *Hymne homérique à Aphrodite* (V) 80, 106, 190. Pour Διὸς θυγάτηρ comme formule épithétique d'Aphrodite, cf. *Iliade* III 374 (= V, 312 ; V, 131 = V, 820 ; XIV, 193 ; XIV, 224 ; XXI, 416 ; XXIII, 185 ; *Odyssée* VIII 308). Elle revient aussi pour Athéna (*Iliade* II 548 ; IV 128 ; IV 515 ; *Odyssée* III 337 ; III 378 ; XIII 359 ; XXII 205 = XXIV 502), pour Artémis (*Odyssée* XX 61), pour Perséphone (*Odyssée* XI 217), pour Hélène (*Odyssée* IV 227), pour la Muse (*Odyssée* I 10) et les Muses (Hésiode, *Théogonie* 76).

⁶⁰ Anubion, fragment 207 (depuis le manuscrit Vénète 7), 30-32. Les vers appartiennent à un fragment de ce poète astrologue égyptien du I^{er} siècle p. C., auteur d'un poème didactique en distiques riches en formules et réminiscences homériques, édité pour Teubner par OBBINK 2006 et pour CUF par SCHUBERT 2015. Pour une chronologie de cet astrologue, voir PINGREE 1976, p. 344 : « saeculo secundo vel tertio p. C. floruisse videtur ». Une mise au point sur l'authenticité du corpus d'Anoubion se trouve dans HEILEN 2010. Sur la coïncidence de doctrines et formules chez Anoubion et Firmicus, ce dernier étant la source principale du premier avant l'édition déterminante d'Obbink, voir FERABOLI 1991.

⁶¹ Éros s'empare de la verge du berger (βοηλάτιν εἴλετο ῥάβδον), menaçant Zeus de le soumettre au joug de la charrue dans Moschos, *Épigramme* XVI 200 Beckby (= fragment 4 Gow), 1-2. De même, il s'empare et dirige le désir des dauphins pour les hommes dans Oppien, *Halieutiques* IV 264-265 : [...] ξεῖνός τε καὶ οὐκ ἐνδήμιος ἄλμης | εἴλεν Ἐρωσ. Le dieu arrache le *polos* dans *Anthologie grecque* XVI 214, 7-8 : Ἐρωσ ὅτε καὶ πόλον εἴλε | τεύχεα δ' ἀθανάτων Κύπρις ἐλήισατο. Voir *infra*, p. 169-170.

travers leur circulation ; **b)** aussitôt surgi chez Zeus et Anchise, le dieu assume une fonction de médiateur au sujet de l'ordre, car c'est à travers lui que se matérialisent les plans divins (d'Héra dans l'*Iliade*, de Zeus dans l'*Hymne*) ; **c)** le double rôle de puissance et de corollaire émotionnel ajoute aux prérogatives d'Éros le devoir d'assurer l'ordre de Zeus (dans l'*Hymne*) ou bien son renversement (dans l'*Iliade*) – un devoir qui semble lié dans les textes en question aux parures et à leurs pouvoirs. Toutefois, comme la lecture de l'*Hymne* le montre, cette nouvelle dimension d'Éros ne mène pas à la surestimation de son aspect reproductif ou sexuel : le chant de l'*Iliade* et l'*Hymne* offrent, comme la *Théogonie*, la possibilité d'observer le dieu en mouvement, à l'intérieur d'une séquence où Himéros et le « lieu » jouent, avec les parures, un rôle important. Dans le cas de l'*Hymne*, en outre, Éros interviendrait lors d'une affaire divine qui nécessite un réajustement des *timai* : c'est justement cette présence dans l'épopée visant à un rétablissement des prérogatives qui, parallèlement au récit hésiodique, assure à Éros une place d'honneur dans le monde des ordres et des parures. Voilà que le *kosmos* devient alors une prérogative du dieu et, en iconographie, le moyen figuratif qui en représente les modes d'action.

2. Le *kosmos* d'Éros et Éros comme *kosmos* : discours et métaphores

Comment Éros se manifeste-t-il en tant que *kosmos*, parure et ordre à la fois ? De quel *kosmos* Éros se pare-t-il et par quels discours et quelles métaphores les poètes l'énoncent-ils ? Pour répondre à ces questions, il est tout d'abord important de souligner qu'Éros n'est jamais qualifié dans les sources de *κοσμήτωρ*, attribut réservé aux commandants qui ordonnent et rangent tels les Atrides et les Dioscures dans l'*Iliade*⁶². Il ne porte pas non plus l'épithète de Zeus à Sparte et le titre du chef des éphèbes crétois et athénien, *κοσμητής*⁶³. Éros ne s'approprie pas des appellations d'Hermès, le dieu *κοσμήτης* et *κοσμήτωρ ἐφήβων*

⁶² *Iliade* I 16 et III 236.

⁶³ Pausanias, *Périégèse* III 17.4. MUSTI – TORELLI 1991, p. 230 reconnaissent au culte de Zeus *Kosmêtas* une nature principalement politique comme en témoigne la proximité au hérôon de Tyndare, censé réaffirmer l'unicité originaire des familles monarchiques et donc « la loro subordinazione al 'cosmo' ». Pour la place des cosmes dans le Serment des éphèbes ([Aristote], *Constitution des Athéniens* 42.2), voir *ICret.* I.9, 1, de Dréros, datée de 250-220 a. C., lignes 4, 74, 110-111. Concernant la tutelle des cosmètes sur les sacrifices et, plus généralement, sur la vie religieuse des éphèbes (attestée dans *IG II²*, 1011.35-5.41), voir MIKALSON 2016, p. 96-97. Quant à la reddition des comptes (*ἀπολογισμός*) des cosmètes athéniens, voir FRÖHLICH 2004, p. 333-334.

par excellence⁶⁴. Et pourtant, le réseau des associations entre lui et toute la famille sémantique du *kosmos* est dense et ramifié : Éros peut être suscité par les parures en même temps qu'il apporte et arrange les ornements sur les dieux et les hommes, participant de manière active ou moyenne-passive à la racine de son même attribut comme ornement (κόσμος), en bon ordre (κόσμιος) et paré (κεκοσμημένος).

Partons de la dernière définition (κεκοσμημένος), donnée par Plutarque en réponse à Platon et à son *Banquet*⁶⁵ :

<p>Ἡμῖν δὲ βασιλεὺς καὶ ἄρχων καὶ ἄρμοστῆς ὁ Ἔρως ὑφ' Ἡσιόδου καὶ Πλάτωνος καὶ Σόλωνος ἀπὸ τοῦ Ἑλικῶνος εἰς τὴν Ἀκαδημίαν κατὰγεται στεφανωμένος καὶ κεκοσμημένος εἰσελαύνει πολλὰς συνωρίσι φιλίας καὶ κοινωνίας.</p>	<p>« Pour nous Éros, <u>roi</u>, <u>archonte</u> et <u>harmoste</u> d'après Hésiode, <u>Platon et Solon</u>, descend de l'Hélicon jusqu'à l'Académie, la tête ceinte d'une couronne et <u>richement paré</u>, et s'avance ainsi au milieu de nombreux couples d'amis et de compagnons ».</p>
--	--

Tiré d'un dialogue sûrement rédigé par Plutarque après 96 a. C., cet extrait contiendrait, d'après D. Russel, une « distinctly grand peroration » en l'honneur d'Éros, où tous les éléments caractérisant le dieu, qui en évoquent l'autorité et en délimitent les espaces de rattachement « de Hélicon à l'Académie », sont mentionnés⁶⁶. À Thespies, l'endroit où se déroule le dialogue à proximité des espaces sacrés des Muses, Plutarque rappelle ainsi le lien entre Éros et la parure sous forme de couronne et d'ornement, sur l'Hélicon comme à Athènes. En particulier, la condition de *kekosmêmenos* est explicitée après les qualités souveraines du dieu, ce qui invite à considérer l'existence d'un lien plus étroit entre les parures du dieu et ses qualités politiques. En effet, ce passage est le plus riche d'informations au sujet des pouvoirs d'Éros, car trois déclinaisons différentes de son autorité y sont exprimées – il est roi, archonte et harmoste – et chacune d'entre elles se réfère à un auteur (Hésiode, Platon et Solon).

⁶⁴ IG II² 3756 (II^e-III^e p. C.) : [εἰ]κόνα κοσμητοῦ Ἑρμείου παῖς Θεόδωρος | Ἡρακλέους ἱερῆος νέστησεν σὺν ἐφήβοις. Cf. Kaibel 952.1 : κοσμητοῦ Ἑρμείου. Cf. Kaibel 965 : épiclèse à rapprocher de l'exigence imposée aux éphèbes d'être κόσμιοι (cf. en parallèle IG II², 1008, ligne 55). Sur Hermès *kosmêtōr*, voir PÉLÉKIDIS 1962, p. 104-106 et JAILLARD 2007, p. 17, n. 74.

⁶⁵ Plutarque, *Erôtikos* 763e-f.

⁶⁶ RUSSELL 1997, p. 108.

Tout le passage est basé sur la tripartition des fonctions, si l'on considère que quelques lignes avant l'éloge d'Éros, en relation avec le suffrage de Solon, Plutarque mentionne les trois factions qui se forment avant l'établissement de la tyrannie de Pisistrate à Athènes : le *Pédion* des riches propriétaires philo-oligarchiques, la *Paralia* au soutien d'une politique modérée et la *Diacria* des partisans de la démocratie, de « ceux qui avaient été dépouillés de leurs créances, et [...] dont la naissance n'était pas pure »⁶⁷. La figure de Solon, auquel les trois factions donnent leurs suffrages d'un commun accord comme « médiateur, archonte et législateur » (διαλλακτὴν καὶ ἄρχοντα καὶ νομοθέτην), est par ailleurs mentionnée, dans le dialogue, au début de la discussion et revient plus loin dans la section consacrée à l'union charnelle dans le cadre du mariage⁶⁸. Enfin, et surtout, Solon apparaît avec Hésiode et Platon dans la triade à laquelle Plutarque fait appel pour argumenter la triple autorité d'Éros comme *basileus*, *archôn* et *harmostês*. Or, il est significatif que, dans ce même paragraphe, Plutarque mentionne également Pittacos car Éros est inscrit au nombre des dieux les plus connus des *poètes, législateurs et philosophes* (ποιητῶν οἱ κράτιστοι καὶ νομοθετῶν καὶ φιλοσόφων) : « 'tous, d'une seule voix, célèbrent ses louanges' (ἄθροα φωνᾷ μέγ' ἐπαινέοντες), comme firent les Mytiléniens pour Pittacos, au dire d'Alcée, lorsqu'ils le choisirent comme tyran (τύραννον) »⁶⁹. À l'exemple du nomothète athénien succède donc celui du tyran de Mytilène : combattant valeureux à la tête de ses concitoyens contre Athènes pour la possession du Sigée, il fut l'aisymnète élu pour une période de dix ans, de 597/96 à 588/87 a. C. Dès lors, Éros se lie tant à Solon qu'à Pittacos, dans la mesure où c'est entre le législateur et l'aisymnète que le dieu se définit « pour nous » (ἡμῶν) comme une figure célébrée à l'unisson (ἄθροα φωνᾷ) et comme un souverain à la triple titulature – βασιλεὺς καὶ ἄρχων καὶ ἄρμοστής.

Chacune de ces épithètes renvoie à trois formes de pouvoir ainsi qu'à trois voix poétiques : βασιλεὺς – et donc la monarchie – correspond évidemment à Hésiode (le poète) ; ἄρχων à la démocratie et à Platon (le philosophe) ; ἄρμοστής à l'oligarchie et donc à Solon

⁶⁷ Plutarque, *Erôtikos* 750b-c/e. La citation sur les Diacriens est contenue dans [Aristote], *Constitution des Athéniens* 13. 4-5. Cette période fait l'objet d'un développement circonstancié dans Plutarque, *Solon* 13-14, où le philosophe analyse les raisons du consensus au nomothète.

⁶⁸ Plutarque, *Erôtikos* 769a-750b-c/e et 763e.

⁶⁹ *Ibid.* 763e.

(le législateur)⁷⁰. Des précisions supplémentaires peuvent être apportées à cet égard. En tant que roi, Éros porte le qualificatif de « chef souverain, ou chef de famille, se partageant le pays » selon l'usage homérique⁷¹. Il porte le titre qui, dans l'historiographie, s'applique également au grand roi des Perses, aux Atrides chez Sophocle et à l'archonte-roi pour les orateurs à Athènes, ainsi qu'à Zeus dans l'assemblée divine, d'Hésiode jusqu'à Platon⁷². En qualité d'archonte, il est ensuite doté d'un pouvoir de commandement également lié au commencement (ἀρχή), en allusion au système athénien. En troisième et dernier lieu, Éros est défini harmoste, qui est non seulement le nom du magistrat établi par les Lacédémoniens durant leur hégémonie dans les territoires étrangers, continentaux et insulaires, à l'issue de la défaite d'Athènes en 404 a. C., mais aussi le nom du gouverneur des colonies athéniennes portant en soi la racine étymologique (ἄρμ-) de l'adaptation, de l'ajustement et de l'assemblage proportionné des éléments⁷³.

La triple titulature d'Éros fait en outre penser à l'explication de Plutarque sur les divergences d'opinion au sujet de la « tripartition théologique » de Panétios⁷⁴, philosophe du moyen-stoïcisme, qui vécut entre 180-110 a. C. Selon cette théorie, toutes les connaissances humaines sur les dieux auraient une triple origine issue respectivement du mythe poétique, des lois et des doctrines philosophiques⁷⁵. Certes, la définition de la théologie tripartite ne peut pas être complètement acceptée, dans la mesure où elle présuppose une vision structuraliste du phénomène qui est absente, en vérité, dans le passage de Plutarque – la présence de Pittacos tyran, par exemple, échappe visiblement à une telle tripartition. La volonté de restituer une triple identité poétique et autoritaire à Éros est pour autant évidente

⁷⁰ Pour LUCCHESI 2013, p. 214, cette tripartition indique le pouvoir absolu couvrant toutes les formes du système politique conçu en Grèce. Sur la tripartition en question, voir aussi FRAZIER 2005-2006, p. 96 ; GÖRGEMANN 2011, p. 172-173, n. 282, et LONGONI – DEL CORNO 1986, p. 146.

⁷¹ *Odyssée* I 394 et VIII 390. Éros « règne » déjà dans l'éloge d'Agathon : Platon, *Banquet* 195a, sur lequel voir *infra*, p. 139-141. Cf. Chariton, *Le roman de Chairéas et Callirhoé* VI 6.4 ; Alciphron, *Lettres* IV 16.5.

⁷² Hérodote, *Enquêtes* I 188 et Xénophon, *Anabase* 7.1 (le grand roi des Perses) ; Sophocle, *Ajax* 189 (les Atrides) ; Antiphon, *Sur le choreute* (VI) 38, Lysias, *Contre Andocide* (VI) 4, Aristote, *Politique* 1285b17 et [Aristote] *Constitution des Athéniens* 57 (l'archonte-roi) ; Hésiode, *Théogonie* 886, Pindare, *Olympique* VII 34 et Platon, *Théétète* 210d (Zeus).

⁷³ Thucydide, *Guerre du Péloponnèse* VIII 5 et Xénophon, *Helléniques* 2.4.28. Pour une autre référence au contexte spartiate, cf. Proclus, *Commentaire à l'Alcibiade de Platon* I 233.15, où Éros est l'éphore de beaux garçons (παίδων καλῶν ἑφορος). Voir CHANTRAINE 1968, s.v. ἄρμα.

⁷⁴ Ainsi définie par GOTTELAND – OUDOT 2005, p. 192. Voir Plutarque, *Erôtikos* 763c-e.

⁷⁵ Cf., sur ce même sujet, Dion de Pruse dans le *Discours olympique* (chapitres 39-43, 44, 47) avec la mise au point de LIEBERG 1973, p. 93-95. Concernant la catégorie des législateurs, les *Placita* d'Aétius (I 6, 9) précisent que la forme (εἰδος) de vénération des dieux (ὁ περὶ τῶν θεῶν σεβασμός) reposant sur la loi est déterminée dans chaque cité.

et semble être renforcée par l'image d'Éros qui « descend, couronné et paré, de l'Hélicon à l'Académie (ἀπὸ τοῦ Ἑλικῶνος εἰς τὴν Ἀκαδημίαν ἐστεφανωμένος) », à savoir d'Hésiode à Platon, de Thespies à Athènes⁷⁶. Selon cette lecture, les attributs donnés à Éros suivent les tripartitions qui parsèment le dialogue au sujet notamment des factions athéniennes et des groupes se partageant sur la question des dieux. Ces attributs évoquent clairement trois types de formes expressives (le poème théogonique, le dialogue philosophique et l'élégie politique), ainsi que trois types de gouvernement⁷⁷. C'est dans une autre perspective que la triple autorité d'Éros montre ainsi tout son intérêt, déterminée par l'association étroite entre trois autorités poétiques (Hésiode, Platon et Solon), fondée sur trois élaborations différentes de la souveraineté divine (roi, archonte et harmoste). En ce sens, les définitions de βασιλεύς, ἄρχων et ἄρμοστής s'avèrent tout aussi intéressantes que celle de κύριος (« maître, seigneur », « détenteur d'une autorité sur les personnes et les biens ») que Plutarque confère à Éros quelques paragraphes plus loin, pour décrire l'état de faiblesse et de vulnérabilité des princesses placées, dans la traduction de Flacelière, « sous le joug d'Amour »⁷⁸. Cependant, si l'autorité d'Éros est soumise à une triple définition, sa parure est unique indépendamment des lieux et des charges : qu'il soit sur l'Hélicon ou dans l'Académie, le dieu est toujours couronné et paré. À cet égard, Plutarque utilise une hendiadys (στεφανωμένος et κεκοσμημένος) où le second terme désignerait tout l'apparat précieux qui s'ajoute à la couronne, à savoir – si l'on s'en tient à une loutrophore apulienne de 310 a. C. qui offre, à notre connaissance, la représentation la plus complète d'Éros paré – le diadème uni à un casque, des boucles d'oreilles, un collier, une espèce de ceinture transversale, des bracelets, une genouillère et des sandales, le tout étant complété par des pierres précieuses dans les plumes des ailes (**Fig. 1, Cat. 1**)⁷⁹.

L'aspect ornemental d'Éros, aussi important que la triple autorité examinée plus haut, mérite d'être expliqué à la lumière d'un décalage lexical entre *kosmos* et *stephanê/stephanos*. En réalité, le *kosmos* et la couronne s'équivalent souvent dans l'usage ordinaire, la seconde

⁷⁶ Il n'est pas nécessaire de penser avec BRENK 1988, p. 463-465, GEORGIADOU 2010-2011 et GRAF 2006 que Plutarque ait en tête le culte d'Éros à Thespies. Il est au contraire plus probable que les références topographiques à l'Hélicon et à l'Académie rappellent directement l'autorité d'Hésiode et de Platon comme modèles du dialogue (LUCCHESI 2013, p. 216).

⁷⁷ Formes déjà mentionnées précédemment dans le dialogue : Plutarque, *Erôtikos* 763c.

⁷⁸ Plutarque, *Erôtikos* 768a avec la traduction de FLACELIÈRE 1952 *ad loc.*

⁷⁹ Éros apparaît d'une manière similaire, richement paré des mêmes ornements, sur une péliké apulienne à figures rouges d'Anzi, 320-310 a. C., avec une femme tenant une harpe : Londres, British Museum, GR 1836.2-24.142 (Cat. Vases F 315).

précisant la nature du premier surtout aux yeux des lexicographes : Apollonios, grammairien du I^{er} siècle p. C. qui vécut sous Tibère, explique dans son *Lexicon* homérique que στεφάνη est appelé l'ornement de la tête (κόσμος κεφαλῆς), un genre d'ornement féminin (καὶ κόσμου γυναικείου γένος)⁸⁰. Plus particulièrement, la couronne (στέφανος) constitue l'objet de l'arrangement exprimé par κοσμέω comme en témoigne son usage en tragédie : dans l'*Ion*, les habitants de Delphes se parent de leurs couronnes une fois invités au banquet et, dans l'*Iphigénie à Aulis*, Cassandre jette ses tresses blondes, ornées d'une couronne verte de laurier (χλωροκόμωι στεφάνωι δάφνας κοσμηθεῖσαν), quand elle est sous les effets de l'inspiration prophétique du dieu⁸¹. La même association des mots est faite par Pindare et en comédie, bien que ce soient les dictionnaires tardifs qui exploitent κόσμος et στέφανος comme des synonymes pour expliquer le sens d'autres termes obscurs⁸². Ainsi, Aelius Dionysius, rhéteur et musicien du II^e siècle p. C. actif sous Adrien, glose par « ornement » et « couronne » le nom attique ἄωτον, « flocon de laine ou objet travaillé en laine », selon une assimilation qui devient encore plus éclatante chez Hésychios avec les adjectifs εὐστέφανος et εὐκοσμος⁸³. Les scholies d'Hésiode sont également éclairantes dans la mesure où le

⁸⁰ Apollonios, *Lexicon Homericum* 97 et 144 (= *Etymologicum Magnum*, s. v. Στεφάνη). Cf. Héraclite, *Allégories homériques* 48.8 qui considère la couronne circulaire comme l'ornement de la tête ([...] ὁ στέφανος κυκλωτερῆς τῆς κεφαλῆς κόσμος ἐστίν [...]).

⁸¹ Euripide, *Ion* 1168 ([...] στεφάνοισι κοσμηθέντες [...]) et *Iphigénie à Aulis* 758-761. Sur la couronne de Cassandre sur les vases apuliens et son vêtement particulier (*l'agrenon*), voir ROSCINO 2008. Le *kosmos* et les couronnes sont également équivalents chez d'autres auteurs après Euripide. Ainsi, selon Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines* XXII 2, « toutes les fonctions qui sont assurées dans les cérémonies grecques par des jeunes filles qu'ils appellent canéphores et les arrhéphores, sont exécutées chez les Romains par les *tutulatae* : leurs têtes sont parées par le même genre de couronnes (στεφάναις κοσμούμεναι τὰς κεφαλὰς) que celles qui ornent les statues d'Artémis d'Éphèse chez les Grecs (οἷαις κοσμεῖται τὰ τῆς Ἐφεσσίας Ἀρτέμιδος ἀφιδρύματα παρ' Ἑλλησιν) ».

⁸² Pour Pindare, le chant est comme « un ornement au son doux sur une couronne d'olivier d'or (κόσμον ἐπὶ στεφάνῳ χρυσέας ἐλαίας | ἄδυμελῆ κελαδῆσω) », le *kosmos* désignant indistinctement tant la couronne que la victoire d'après le scholiaste : Pindare, *Olympique* XII 12-13 avec scholie à Pindare, *Olympique* VIII 108 : Κόσμον τὸν στέφανόν φησι καὶ τὴν νίκην. Enfin, Philémon, auteur comique de la Nouvelle comédie qui vécut entre les IV^e et III^e siècles a. C., considère les couronnes comme les composantes de l'apparat bigarré du tombeau : Philémon comique, fragment 171, 1 Kock (ὄταν τινὰ τάφον στεφανοῖς κόσμῳ ποιήσῃ [...]).

⁸³ Voir LSJ, s. v. ἄωτον pour les sens de ce nom sans étymologie apparente. L'entrée est dans Aelius Dionysius, *Noms attiques* s. v. ἄωτον (= Photios, *Lexicon* s. v. ἄωτον). Cf. Hésychios, s. v. εὐστέφανος, qui explique l'épithète (« à la belle couronne, bien couronné ») par εὐκέφαλος (« à la belle tête ») et εὐκοσμος (« au bel ornement »). Le mot, pris au sens métaphorique, peut en outre s'appliquer à la ville et à ses remparts, εὐπυργος et εὐτειχος, « aux belles tours et murailles ». Voir aussi les scholies à *Iliade* VII 9, XVIII 597, XXI 511 ; et à *Odyssee* VIII 267. Les verbes respectifs, στέφω/σετφάνω et κοσμέω, sont, eux aussi, synonymes : Hésychios s. v. στέφει et στέφεται glose στέφει par κοσμεῖ et στεφανοῖ, et στέφεται (forme moyenne-passive), par κοσμεῖται. Les mêmes verbes sont utilisés comme synonymes pour expliquer ταϊνιῶ, « ceindre de bandelettes, orner de rubans » en contexte rituel (rituel, car les

rédacteur utilise les mêmes mots qu'Hésychios pour gloser l'épithète d'Hébé « à la couronne d'or » (χρυσοστέφανον) et utilise ensemble *kosmos* et *stephanos* pour gloser l'épithète des Muses (χρυσάμπυκες) au moment où elles sont engendrées par Mnémosyne et Zeus sous le signe d'Éros : « *khrusampukes*, à savoir 'qui ont des liens d'or' (χρυσοῦς δεσμούς ἔχουσαι). L'*ampyx* est en fait un certain ornement féminin aussi (καὶ δεσμός τις κόσμου γυναικείου). Ou bien, c'est pour le fait d'avoir la couronne tout autour de la tête (διὰ τὸ στεφάνους ἐν κεφαλῇ περιφέρειν) qu'elles sont ainsi nommées »⁸⁴.

Bien qu'une première dissociation des mots soit effectuée chez Platon, une différenciation pratique entre la couronne et la parure est faite seulement par les scholiastes tragiques et, d'un point de vue différent, par l'auteur de notre extrait sur l'Éros souverain⁸⁵. Utilisant séparément στεφανῶ et κοσμέω, Plutarque écrit dans la *Vie de Timoléon* qu'Hannon, l'amiral des Carthaginois, « ordonne à ses matelots de *mettre des couronnes* sur leurs têtes (στεφανώσασθαι τοὺς ναύτας κελεύσας) et *fait orner* ses galères de boucliers grecs et phéniciens (καὶ κοσμήσας τὰς τριήρεις ἀσπίσιν Ἑλληνικαῖς καὶ φοινικίσιν) », dans l'espoir de décourager les assiégés⁸⁶. Pareillement, le corps de Lydiadas (celui qui fait entrer sa ville dans la ligue des Achéens après avoir déposé la tyrannie à Mégalopolis), mort durant le combat contre les Spartiates, est apporté au roi Cléomène, qui « le pare d'une robe de pourpre (κοσμήσας πορφυρίδι) et lui met une couronne sur la tête (στέφανον ἐπιθείς) [...] »⁸⁷. Ainsi, à travers une dissociation lexicale bien établie dans son corpus ainsi que dans d'autres sources contemporaines et plus tardives, Plutarque met en exergue le lien d'Éros avec la couronne et les autres parures du corps, prises comme des éléments séparés, quoique complémentaires, de l'apparat précieux. Couronné et paré d'autres atours, Éros entretient un rapport privilégié avec la couronne, élément isolé du tout. Or, avant d'étudier le rapport

ταίνιαι sont les bandelettes des prêtres) : Hésychios, *s. v.* ταινιοῦντες. Pour la scholie à Aristophane, *Nuées* 959c, d'ailleurs, στεφανώσας est utilisé à la place de (ἀντὶ τοῦ) κοσμήσας.

⁸⁴ Scholie à Hésiode, *Théogonie* 17a, 578 et 916. Il affirme également que la parure de la créature d'Héphaïstos est la στεφάνη, « un ornement de la tête » (κόσμος κεφαλῆς).

⁸⁵ Les couronnes (στέφανοι) et les ornements plaqués d'or (ἐπίχρυσοι κόσμοι) sont pour la première fois mentionnés séparément chez Platon : *e. g.* Platon, *Lois* 800e, sur lequel voir PRAUSCELLO 2013. Ce sont néanmoins les scholies des tragédies qui, apportant des remarques intéressantes à ce sujet, permettent de cerner les premiers décalages entre *kosmos* et *stephanos* sur la scène et donc au niveau pratique (et peut-être pragmatique). Ainsi, la scholie à Euripide, *Hippolyte* 73, 8 précise que le *stephanos* est la « parure la plus fleurie » voire « la plus éclatante » ([...] στέφανον, τουτέστι κόσμον ἀνθηρότατον), puis elle affirme qu'à travers les couronnes (διὰ δὲ τῶν στεφάνων) les poètes représentent la parure des sujets célébrés dans les hymnes (τὸν κόσμον τῶν ὑμνουμένων).

⁸⁶ Plutarque, *Timoléon* 19.4 : le contexte est celui de la prise de Syracuse en 343 a. C.

⁸⁷ Plutarque, *Cléomène* 27.6.

d'Éros paré avec les parures et notamment avec les couronnes dans les textes et sur les images, il convient de nous arrêter sur le modèle qui se cache derrière l'extrait de Plutarque, à savoir Platon. Par le biais d'une liaison différente entre notre dieu et le *kosmos*, on remonte donc à une image d'Éros ornement, médiateur, guide et chef détenteur d'une autorité.

Les rapports intertextuels entre l'*Erôtikos* de Plutarque et le *Banquet* de Platon sont bien connus et ont largement été éclairés⁸⁸. D'ailleurs, comme on l'a vu, Plutarque mentionne le philosophe dans la triade des auteurs qui s'accordent à célébrer Éros. Toutefois, c'est moins au *stephanos* qu'au *kosmos*, au double sens d'ornement et d'ordre, qu'Éros est maintes fois associé par Platon dans le *Banquet*, dialogue dramatique dans lequel chaque convive est un masque, représentatif d'un savoir et d'un genre littéraire spécifiques dans l'Athènes du début du IV^e siècle a. C.⁸⁹ Or, si la réflexion sur le dieu et ses ordres va de pair et s'organise avec cette progression dramatique, qui de l'épopée (Phèdre) à la tragédie (Agathon) arrive à la philosophie (Diotime et Socrate), Éros subit une ornementation à travers les épithètes : « et je pense qu'il soit digne même pour vous, maintenant présents, de parer (= célébrer) le dieu (*κοσμηῆσαι τὸν θεόν*) »⁹⁰. Ainsi, pour poursuivre l'apologie d'Éros dépourvu d'autels et d'honneurs, Eryximaque développe le lien entre le dieu et la divination en qualifiant le premier de *κόσμιος*⁹¹ :

« Ajoutez encore que tous les sacrifices et tout ce qui est du ressort de la divination n'ont d'autres but que de permettre la surveillance et la guérison autour d'Éros (*περὶ Ἐρωτος φυλακὴν τε καὶ ἴασιν*). Toute impiété vient ordinairement de ne pas honorer l'Éros *kosmios* (*τῷ κοσμίῳ Ἐρωτι χαρίζεται*), ne pas le révéler en toute action (*μηδὲ πρεσβεύη ἐν παντὶ ἔργῳ*) [...] dans les rapports soit avec les parents vivants ou morts, soit avec les dieux ».

⁸⁸ Après BRENK 1988, on signale l'analyse intertextuelle de GEORGIADOU 2010-2011.

⁸⁹ Rhétorique et médecine, comédie et tragédie, le drame satyrique et l'épopée se succèdent dans cette *narration dans la narration* faite par Apollodore, le disciple de Socrate. Tous les participants, en tant que masques, procèdent ainsi vers une *klimax* ou progression narrative, entamant une « dialectique ascendante » vers τὸ καλόν, « le Beau » : LIBERMAN 1996. ROWE 1998, p. 9-19 parle de *fiction* dramatique dans le *Banquet*. Plus particulièrement, on a songé à une confrontation entre comédie et tragédie, d'où l'hypothèse que le dialogue se construit sur deux grandes tétralogies : voir à ce sujet RIEGEL 2015, avec de premières remarques dans CLAY 1975. Sur tragédie et comédie dans la scène finale du dialogue, voir CERRI 2014. Voir plus récemment SCOLAN 2017, ch. 5 et CORRIGAN 1997, qui soulignent la manière dont le mélange de sérieux et de comique favorise la pratique philosophique dans le *Banquet* de Platon et le *Banquet* de Xénophon.

⁹⁰ Platon, *Banquet* 177d.

⁹¹ *Ibid.* 188b-c.

Le médecin affirme que telle est la tâche assignée à la divination (ἡ μαντική) : surveiller ceux qui aiment et les guérir. C'est la divination, encore, qui est « ouvrière de réciprocité entre les dieux et les hommes (φιλίας θεῶν καὶ ἀνθρώπων δημιουργός), parce qu'elle connaît dans l'ordre humain « les phénomènes assurés par Éros (τὰ κατὰ ἀνθρώπους ἐρωτικά), qui tendent à la loi divine et à la piété ». La dénomination d'Éros comme κόσμιος – attribut qui revient dans quelques paragraphes précédents du dialogue en relation à l'ordonnancement des saisons et à la bonne modulation de différents éléments, le chaud et le froid, le sec et l'humide, grâce à leur rencontre avec Éros⁹² – s'insère dans un moment du discours où les arguments physiologiques se mêlent à des comparaisons ayant trait à la divination. S'il est vrai que « la procédure divinatoire donne [...] accès à une manière de penser et de catégoriser le corps, la société, le cosmos », Éros opère une médiation entre les deux systèmes de signes (le premier divinatoire, le second médical), lui-même étant *kosmios*⁹³. Outre la complémentarité entre médecine et divination par le biais de l'ordre, nous pourrions entrevoir, dans l'intervention d'Eryximaque, une allusion au caractère novateur que les épithètes du dieu revêtent chez Platon. Plus précisément, on peut croire que le philosophe cherche à innover l'onomastique du dieu, proposant ici le qualificatif de *kosmios*, qui revient dans le *Banquet* pour exprimer soit l'équilibre du corps soit le respect envers les dieux⁹⁴. Éros est alors celui qui par le biais de l'ordre, règle non seulement les rapports entre les contraires en physiologie mais aussi les hommes et les dieux dans la divination : il mérite, en tant que tel, un attribut précis. Dès lors, l'Éros de l'ordre, qui garantit en physiologie le juste mélange des opposés et préserve toute action prophylactique et thérapeutique (φυλακὴν τε καὶ ἴασιν), veille également à la réciprocité et à l'ordre entre dieux et hommes, ce qui fonde la pratique divinatoire⁹⁵.

L'ornementation du dieu se poursuit après l'éloge d'Eryximaque. De κόσμιος, Éros devient κόσμος selon une progression d'attributs qui culmine avec l'éloge d'Agathon,

⁹² *Ibid.* 188a.

⁹³ DASEN 2017, p. 191. Pour la divination du corps, en littérature et en iconographie, voir DASEN 2015.

⁹⁴ Il est probablement pensé sur le modèle de l'épithète plus connue d'ἔλευθέριος, attesté à Samos selon Erxias, *FGrH* 1 *apud* Athénée, *Deipnosophistes* XIII 561f. Dans le *Banquet*, l'adjectif κόσμιος se trouve, entre autres, en 187d (« il faut octroyer ses faveurs aux hommes équilibrés [...], ὅτι τοῖς μὲν κοσμίους τῶν ἀνθρώπων... δεῖ χάριζεσθαι), 193a (« et si nous ne sommes pas respectueux envers les dieux [...] », ἐὰν μὴ κόσμιοι ὦμεν πρὸς τοὺς θεούς), 190e (« [...], pour que, en contemplant sa scission, l'homme se montrait plus respectueux [envers Zeus] », ἵνα θεώμενος τὴν αὐτοῦ τμήσιν κοσμιώτερος εἴη ὁ ἄνθρωπος). Ses occurrences se lient donc principalement aux domaines du corps et du respect religieux.

⁹⁵ En effet, comme les prochains paragraphes le montrent, nombreuses sont les allusions en littérature à l'Éros mantique, « prophète » de parures : voir *infra*, p. 184-191.

masque tragique préparant le terrain au discours de Socrate. Dans le but de célébrer tout d'abord Éros *en soi* (πρῶτον αὐτὸν οἷός ἐστιν) puis ce qu'il octroie (ἔπειτα τὰς δόσεις) conformément aux règles du genre hymnique, Agathon part des origines, c'est-à-dire de ce qu'Éros est depuis toujours, κάλλιστος καὶ ἄριστος⁹⁶. Le dieu est ensuite défini comme « le plus jeune des dieux » (νεώτατος θεῶν), « tendre » (ἀπαλός), « le plus jeune et le plus tendre » (νεώτατος et ἀπαλώτατος, avec le passage du positif au superlatif, ἀπαλός > ἀπαλώτατος) et « humide » (ὕγρός)⁹⁷. C'est à travers cette séquence qu'Agathon reprend Hésiode, déjà cité par Phèdre, pour créer une sorte d'arbre généalogique des noms où chaque qualificatif succède à l'épithète-archétype, κάλλιστος : les sens couverts par ces épithètes sont alors repris, amplifiés et corrigés dans le but de caractériser Éros comme le dieu de l'ὄμιλία⁹⁸. Par ce mot, Platon désigne moins l'acte sexuel que la communication entre les dieux et les humains, ce qui renvoie à l'acceptation d'Éros *kosmios* vue précédemment, visant à mettre en exergue les rapports entre hommes et dieux par le biais de la divination⁹⁹. Néanmoins, du règlement de l'ordre évoqué par *kosmios* on passe, avec Agathon, à l'éloge de la fonction ornementale d'Éros¹⁰⁰ :

⁹⁶ Dans Platon, *Banquet* 195a Agathon affirme que « la seule méthode correcte (εἷς δὲ τρόπος ὀρθός), dans tout l'éloge et sur tout sujet (παντὸς ἐπαίνου περὶ παντός), est d'expliquer la nature de l'objet (οἷος οἴων) et de ce dont il est responsable (αἴτιος ὃν τυγχάνει περὶ οὔ) ». L'hendiadys est dans une formule participiale à l'accusatif (κάλλιστον ὄντα καὶ ἄριστον). Sur *kallistos* dans l'éloge d'Agathon, voir l'analyse plus approfondie dans le Chapitre III, p. 216-217.

⁹⁷ Platon, *Banquet* 195b-e. L'humide crée le lien entre Éros, Aphrodite et Hermès : dans l'*Hymne homérique* XIX, 33 on cite un πτόθος ὕγρός qui survient chez Hermès en bouillonnant (θάλαε). Dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* (VI) 3-4, on narre également la naissance d'Aphrodite faisant une place à la puissance humide (μένος ὕγρόν) de Zéphyr, essentielle pour faire avancer la déesse sur les vagues.

⁹⁸ KENAAN 2010 affirme que tout le *Banquet* est profondément influencé par une « erotic genealogy » d'Hésiode. En ce qui concerne la citation et les allusions érudites chez Platon, voir HALLIWELL 2000 et GIULIANO 2005, p. 291-338, avec une liste dans BRANDWOOD 1976. Néanmoins, la dépendance de la tradition n'est pas dans le *Banquet* aussi intense que dans le *Phèdre*, dialogue qui résume les trois phases intellectuelles et philosophiques de Platon (CAIRNS 2013, p. 234-235) comme en témoignent les deux discours de Socrate (Platon, *Phèdre* 237a, 238c-d, 242c-d, 243a-b, 244a), contenant des citations de Sappho et Anacréon, une invocation aux Muses, un dithyrambe, Ibycos et, enfin, Stésichore. Sur l'appropriation de la poésie mélique dans ce dialogue, voir NIGHTINGALE 1995, p. 133-171 ; quant à l'utilisation de Stésichore dans la palinodie, voir SIDER 1989, p. 428-431 et DEMOS 1999, p. 65-86. Sur l'Éros du *Phèdre*, enfin, voir FOLEY 1998 et PENDER 2007.

⁹⁹ En tant que contact entre hommes et dieux le mot revient dans le discours de Diotime (Platon, *Banquet* 203a), ainsi que dans celui d'Eryximaque (Platon, *Banquet* 188d). Le verbe προσομιλεῖν, en revanche, revient avec l'acceptation sexuelle dans Platon, *Phèdre* 250e et comme métaphore sexuelle dans *République* 603b.

¹⁰⁰ Platon, *Banquet* 197d-e.

<p>οὗτος δὲ ἡμᾶς ἀλλοτριότητος μὲν κενοῖ, οἰκειότητος δὲ πληροῖ, τὰς τοιάσδε συνόδους μετ' ἀλλήλων πάσας τιθεὶς συνιέναι, ἐν ἑορταῖς, ἐν χοροῖς, ἐν θυσίαισι γιγνόμενος ἡγεμών· πραότητα μὲν πορίζων, ἀγριότητα δ' ἐξορίζων· φιλόδωρος εὐμενείας, ἄδωρος δυσμενείας· ἴλεως ἀγαθός· θεατὸς σοφοῖς, ἀγαστὸς θεοῖς· ζηλωτὸς ἀμοίροις, κτητὸς εὐμοίροις· τρυφῆς, ἀβρότητας, χλιδῆς, χαρίτων, ἡμέρου, πόθου πατήρ· ἐπιμελῆς ἀγαθῶν, ἀμελῆς κακῶν· ἐν πόνῳ, ἐν φόβῳ, ἐν πόθῳ, ἐν λόγῳ κυβερνήτης, ἐπιβάτης, παραστάτης τε καὶ σωτὴρ ἄριστος, συμπάντων τε θεῶν καὶ ἀνθρώπων κόσμος, ἡγεμὼν κάλλιστος καὶ ἄριστος, ᾧ χρὴ ἔπεσθαι πάντα ἄνδρα ἐφυσμυῖντα καλῶς, ᾠδῆς μετέχοντα ἣν ἄδει θέλγων πάντων θεῶν τε καὶ ἀνθρώπων νόημα.</p>	<p>« C'est Éros qui rompt les barrières qui rendent l'homme étranger à l'homme ; c'est lui qui les rapproche et les réunit dans toutes ces rencontres réciproques, étant notre guide dans les fêtes, dans les chœurs et dans les sacrifices. Il procure la douceur et bannit la rudesse, excite la bienveillance, arrête la haine. Favorable aux bons, digne de contemplation par les sages, d'admiration par les dieux ; objet des désirs de ceux qui ne le possèdent pas encore, trésor précieux de ceux qui le possèdent ; père du bien-être, du faste, des délices, des agréments, des doux charmes, des tendres désirs, il veille sur les bons et néglige les méchants ; dans la peine, dans la crainte, dans le désir et dans le discours, c'est <u>un pilote, soldat à bord, défenseur et sauveur excellent ; ornement pour tous, dieux et hommes ; le guide le plus beau et le meilleur</u> ; tout homme doit le suivre en le célébrant bellement dans les hymnes divins et en participant au chant qu'il entonne lui-même pour enchanter la pensée de tous les dieux et les humains ».</p>
--	---

Dans cet extrait, qui constitue la suite de l'éloge d'Agathon, les épithètes sont les éléments principaux de la péroraison : en catalogue et par les artifices du discours¹⁰¹, Éros est défini comme « pilote » (κυβερνήτης), « soldat à bord » (ἐπιβάτης), « défenseur » (παραστάτης), « sauveur » (σωτήρ), « ornement » (κόσμος) et « guide » (ἡγεμών). Le dieu partage ces attributs avec d'autres figures centrales chez Platon. Si le titre de κυβερνήτης revient pour le « régisseur du tout », le gouverneur des marins et les sages, « combattant à bord » est aussi le guerrier de l'armée d'Atlantide, alors que « Sauveur » est notamment Zeus τρίτος¹⁰². Enfin, ἡγεμών est attribué non seulement au Cronide mais aussi à Homère, aux

¹⁰¹ Agathon est si éloquent qu'il étourdit Socrate par la beauté des mots et des expressions (ἐπὶ... τοῦ κάλλους τῶν ὀνομάτων καὶ ῥημάτων) : Platon, *Banquet* 197a-198b. Sur les artifices dans le discours d'Agathon, voir PERNOT 2005, p. 29 et, pour la distinction entre ὀνόματα et ῥήματα, SPINA 2001.

¹⁰² « Gubernator ; rector » dans AST 1969, II, p. 221 : cf. Platon, *Politique* 302a et *Euthydème* 279e ; « propugnator (pr. qui e navi pugnat) » dans AST 1969, I, p. 769, ἐπιβάτης revient seulement chez Platon

régisseurs de la cité, aux commandants associés aux *didaskaloi* et aux *paidagôgoi*, ainsi qu'aux stratèges de Dionysos¹⁰³. En revanche, *παραστάτης* ne revient pas ailleurs pour d'autres figures, personnes ou objets et *κόσμος*, fonctionnant ici comme une apposition du théonyme Éros, constitue un cas isolé dans le corpus platonicien¹⁰⁴. Cela dit, nous sommes en mesure d'affirmer que ce passage contient non seulement une accumulation d'attributs inédite dans la prose de l'époque classique mais coïncide, par ailleurs, avec la première tentative de faire du surnom du dieu un véritable lieu rhétorique, visant à définir l'entité divine¹⁰⁵. C'est à l'aide des attributs qu'Agathon, « magicien des mots », essaye de stupéfier son public et d'exalter son propre art fait de figures rhétoriques, « ces rameaux pleins de sève sur le tronc antique de l'art théâtral »¹⁰⁶. Enrichi de figures gorgiennes, de *cola* parallèles, d'antithèses et de chiasmes, le discours d'Agathon isole une association conceptuelle entre Éros et l'ornement : ainsi l'indique le mot *κόσμος* et le suggèrent, quoique de manière indirecte, les autres épithètes renvoyant à la sphère du commandement. Cela est d'autant plus évident si nous lisons l'intervention d'Agathon dans son intégralité et à la lumière de sa place dans l'économie du dialogue. L'éloge en question apparaît, en effet, après les vers suivants, à l'imitation du style de Gorgias : « (Éros apporte) parmi les hommes la paix | sur la mer la trêve calme des vents, | repos et sommeil dans l'angoisse »¹⁰⁷. Suivent donc les épithètes, qui se multiplient

dans ce passage et dans *Critias* 119b pour le « combattant monté » de l'armée d'Atlantide. Concernant « *servator* » (AST 1969, III, p. 353), cf. Platon, *Épinomis* 334d, *Timée* 22d/48d et *Banquet* 209d. Sur *σωτήρ*, voir, assez récemment, LEFKA 2016.

¹⁰³ « *Dux ; imperator ; moderator ; princeps* » d'après AST 1969, II, p. 16. Cf. Platon, *Phèdre* 246e ; *Politique* X 595c ; *Alcibiade* I 120 ; *Ménexène* 240d ; *République* 467d et *Lois* 671d.

¹⁰⁴ « *Adiutor* » (AST 1969, III, p. 49) : Platon, *Phèdre* 96d. Pour l'instant, on remarque que *κόσμος* fonctionne comme une apposition seulement dans Platon, *République* 430e en référence à *σωφροσύνη* : « La tempérance est en quelque sorte un ordre, une maîtrise qui s'exerce sur certains plaisirs et certaines passions [...] ».

¹⁰⁵ Cf. Aristote, *Rhétorique* 1400b 18-28, 1401a 13-25 concernant les premières réflexions théoriques sur le lieu du nom, suivies par Théon Rhéteur, *Progymnasmata* 111, 3-11, et Ménandre Rhéteur, I, 357, 9-11. Sur cela, voir PERNOT 2005 et, sur la notion du nom comme *topos* rhétorique, PERNOT 1986. Pour la fonction des noms dans la rhétorique antique en général, voir SCHOULER 1988 avec, au sujet d'Éros dans le discours de Diotime, la récente analyse d'ARONADIO 2016.

¹⁰⁶ LÉVÊQUE 1955, p. 78-79. Voir KRÜGER 1995, p. 132 : « la lode di Eros diventa uno strumento per lodare se stesso ». SISSA 2012 reconnaît plutôt dans le discours d'Agathon une *poikilia* culturelle de la sexualité athénienne. Considérant le *Banquet* comme une fête dionysiaque, le recours à l'allitération et aux figures étymologiques pourrait ici renvoyer à des tragédies d'Agathon, notamment à l'*Anthée*, selon SIDER 1980, p. 49-50.

¹⁰⁷ Platon, *Banquet* 197d. Pour le chiasme dans ces vers, avec l'expression homérique *γαλήνη... νηνεμίη* reprise par *Odyssée* V 391-392, voir PATTERSON 2016. Pour la discussion du fragment et les différentes ponctuations proposées, voir DIANO – SUSANETTI 1992, p. 208, n. 113. Sur le style gorgien du couplet, LÉVÊQUE 1955, p. 129 et l'analyse minutieuse d'ARCIONI 2003, p. 119-120. Voir, plus récemment,

en forme nominale ou en périphrase : Éros est alors le « guide dans les fêtes, dans les danses et dans les sacrifices » (ἐν ἑορταῖς, ἐν χοροῖς, ἐν θυσίαισι [...] ἡγεμών), et encore « celui qui produit la douceur tout en éloignant la rusticité » (πραότητα μὲν πορίζων, ἀγριότητα δ'ἔξορίζων), « généreux en bienveillance » (φιλόδωρος εὐμενείας), « bien disposé et bon » (ἔλεως ἀγαθός), « objet de contemplation pour les sages (θεατὸς σοφοῖς), de merveilles pour les dieux (ἀγαστὸς θεοῖς) », « père de délicatesse, d'élégance, de tendresse, des grâces, du désir et de la pulsion » (τροφυῆς, ἀβρότητος, χλιδῆς, χαρίτων, ἰμέρου, πόθου πατήρ)¹⁰⁸. Le catalogue onomastique se poursuit : pilote, défenseur et sauveur excellent, Éros l'est « dans la fatigue, dans la peur, dans la passion et dans la parole (ἐν πόνῳ, ἐν φόβῳ, ἐν πόθῳ, ἐν λόγῳ) »¹⁰⁹. Éros lui-même est *ornement pour tous les dieux ensemble et les hommes* (σμπάντων τε θεῶν καὶ ἀνθρώπων κόσμος) et, en qualité de commandant, il est l'exemple « le plus beau et le meilleur » (κάλλιστος καὶ ἄριστος).

L'ordre et l'autorité, le rituel, la réjouissance et la vertu sociale, l'élégance et la pulsion, la maîtrise du corps et l'ornement, la beauté et l'excellence du pouvoir déploient la multiplicité des sens évoqués par *κόσμος*, apposition qui précède la qualification de l'excellence absolue du dieu dans le syntagme *κάλλιστος καὶ ἄριστος*. Il est également possible d'entrevoir une réélaboration d'Hésiode dans ce catalogue : si Éros est *κάλλιστος* « parmi les dieux et les hommes » dans la *Théogonie*, il est *κόσμος* « parmi tous les dieux ensemble et les hommes » chez Platon, l'épithète hésiodique revenant en conclusion avec *ἄριστος*, en référence cette fois à la sphère martiale. Ainsi, *κόσμος* devient la prérogative principale et le noyau conceptuel de ce premier hymne en prose consacré au dieu. Par la surnomination telle que proposée par Agathon, Platon informe indirectement du rapport privilégié entre Éros et la tragédie, genre où le dieu guide la parure nuptiale¹¹⁰. Par ailleurs, les différentes déclinaisons du *kosmos* se dégagent du discours d'Agathon, qui devient lui-même un ornement et une manifestation de l'ordre à la fois. Vu souvent comme le « contre-modèle » du discours socratique, cet éloge révèle par le biais de l'artifice verbal la polysémie de *kosmos* ainsi que les différents ordres gérés et créés par Éros, dieu *ornement*, souverain

SHEPPARD 2008, p. 35 : « [...] in 197d-e nearly all the *cola* can be scanned as metrical units from Greek lyric poetry, a feature not found in the surviving fragments of Gorgias ».

¹⁰⁸ Platon, *Banquet* 197d.

¹⁰⁹ On accepte ici la leçon ἐν λόγῳ imprimée par REALE – BURNET 2001, p. 78, alternative à celles ἐν μῳγῳ de Schütz et ἐν λόγῳ de Rettig.

¹¹⁰ Voir notamment *infra*, p. 174-176.

esthétique notamment pour les auteurs débiteurs de Platon¹¹¹. De fait, comme nous l'avons vu, l'ordre associé au politique est reçu et réélabore par Plutarque, qui nommera Éros comme le « roi, archonte, harmoste » : ces fonctions sont à leur tour indissociables du *kosmos* qui les symbolisent car, selon une approche historique et anthropologique, les ornements et les couronnes sont essentiels dans des sociétés où le paraître est aussi important que les actes du pouvoir. Les ornements, leur assemblage et ajustement sont autant de manières d'énoncer l'*arkhê* et la *dunamis* de ces trois charges, comme insignes de pouvoir : la couronne donne le nom à l'*arkhôn stéphanephoros*, le magistrat athénien chargé principalement des sacrifices près de l'*arkhôn basileus* et étroitement rattaché au religieux¹¹² ; en outre, même si on ne dispose pas d'attestations littéraires au sujet des harmostes couronnés, il est probable que des insignes, y compris les couronnes faisant souvent partie du *kosmos* des rois (*basileis*), en manifestaient le pouvoir¹¹³.

Or, le discours sur l'ordre et le décor en référence à Éros entraîne nécessairement la représentation iconographique du dieu paré ou associé au monde des ornements : ce sont notamment les vases qui ont élaboré, à la période de Platon à peu près, cette configuration particulière. L'ordre de Platon devient alors parure et Éros – comme le dit Plutarque – commence à descendre de l'Hélicon à l'Académie, d'Hésiode vers Platon, « couronné et paré ». S'il est vrai que ce sont notamment les images qui traitent Éros à la parure, quelles configurations iconographiques s'interposent entre Platon et Plutarque, et donc entre l'Éros de l'ordre, ornement lui-même, et l'Éros paré et couronné ?

3. De l'ordre aux ornements, du pouvoir aux ajustements. Contextes, images et discours sur Éros

Pour bien analyser la place active d'Éros dans le monde des parures, la sémantique de *kosmos* impose de tracer et de saisir le passage de l'ordre à l'ornement. Dieu *kosmios* et *kosmos* à la fois, présidant aux rapports entre dieux et hommes dans la divinisation et la

¹¹¹ Les artifices d'Agathon sont ridiculisés par Aristophane, *Thesmophories* 52-57 : « ...il courbe des jantes de vers nouvelles ; ici, il passe au tour ; là, assemble, frappe des sentences, oppose des mots, coule en cire, arrondit, entonne... ». Cf. aussi Aristophane, *Grenouilles* 84 et *Lysistrata* 1092.

¹¹² En Asie Mineure, à Didyme et à Milet, à l'époque hellénistique notamment, le titre de *stephanephoros* signifiait accepter et porter la couronne d'une divinité particulière. Sur l'*arkhôn stéphanephoros*, voir STIER 1929 sur la base d'Athénée, *Deipnosophistes* XII 533e. Sur le *stephanephoros* et la couronne de la divinité, voir DIGNAS 2007.

¹¹³ Au sujet des couronnes des rois, voir *e. g.* Hérodote, *Enquêtes* VIII 118 ; Plutarque, *Alexandre* 38.5 et *Sur la fortune des Romains* 325e ; Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique* XVII 24.3.

pratique magique, Éros crée l'ordre à travers les parures, devenant lui-même parure non seulement dans l'éloge d'Agathon, mais aussi, comme E. Pellegrini le montre, en joaillerie et dans la glyptique¹¹⁴. De fait, du V^e au II^e siècle a. C., les orfèvres représentent souvent ce dieu équipé d'une phiale ou d'une lyre (**Fig. 2a, Cat. 2**) ; dans les miroirs, Éros pare la figure axiale du support (**Fig. 2b, Cat. 3**)¹¹⁵.

Or, dans une étude visant à saisir le passage de l'ordre à l'ornement et de l'ornement à l'ordre, l'apport des images s'avère primordial et l'analyse iconographique une étape incontournable, car c'est notamment sur les vases qu'Éros entraîne les parures et les accessoires de beauté, essentiels pour l'événement nuptial mais pas seulement. Selon nos statistiques, sur 1850 vases répertoriés par Beazley et ayant Éros comme sujet, 1141 concernent en effet la sphère cosmétique : 423 sont les images, génériques ou explicitement liées à la *kosmêsis* et au mariage, où Éros apparaît dans l'univers des femmes, alors que 196 sont des vases sur lesquels Éros manipule les couronnes, les guirlandes, des bandeaux et des ceintures ; 28 sont les images où il ajuste des colliers (6 représentent des parures non identifiables). Éros arrange les sandales dans 10 images et pare la tête de femmes sur 24 ; il apporte des coffres sur 90 vases et est parfaitement intégré au domaine des odeurs et des parfums sur 48. Il participe à des moments spécifiques du mariage en 53 occurrences (sans compter celles concernant les mariages mythiques de Dionysos et Ariane, de Thétis et Pelée, d'Héraclès et Hébé) et aux processus de *kosmêsis* dans 100. Enfin, il offre et s'empare de miroirs et de vêtements dans 104 scènes. À la lumière de ces données, nous en concluons que 61% de la céramique athénienne privilégient les représentations d'Éros dans le domaine cosmétique *lato sensu*, avec des sujets féminins, lors du mariage et de la *kosmêsis* qui le précède, parmi les parures et les odeurs. Ces données sont d'autant plus éclatantes si on les rapporte à celles relatives aux attributs considérés comme traditionnels d'Éros : le dieu est en fait muni d'un arc dans seulement trois images et apparaît avec le strigile seulement à dix reprises, avec la torche à sept et avec la *iunx*, instrument de domptage, à deux. Cela étant dit, examinons les motifs principaux qui lient en iconographie, avec des parallèles parfois en

¹¹⁴ PELLEGRINI 2009, p. 148-152. Pour Éros dans les parures consacrées à Délos, voir PRÊTRE 2012, p. 108-115.

¹¹⁵ Voir notamment JACKSON 2006, qui met l'accent notamment sur les représentations d'époque ptolémaïque, et LISSARRAGUE 2011, qui se concentre surtout sur le miroir en bronze maintenant au Metropolitan Museum of Art, à New York, 1972.118.78.

littérature, Éros au *kosmos* afin de comprendre quel statut et quel rôle reviennent au dieu dans les domaines des mises en ordres et des parures.

Les motifs se répartissent en six catégories différentes. De la première font partie les images où Éros apporte le *kosmos* féminin dans des contextes difficiles à établir. Dans la deuxième, Éros intervient dans un contexte nuptial ou plus généralement de séduction, avec des gestes et des ornements qui changent en fonction de l'épouse et de l'époux, de la femme et de l'homme. Dans la troisième, ce sont les guerriers ou les jeunes en contexte militaire qui se parent dans un cadre qui voit également l'action d'Éros, tandis que, dans la quatrième, qui ne sera pas considérée en détail, Éros pare au sein du gymnase. Dans la cinquième, en revanche, Éros est l'arrangeur d'autels et de piliers hérmaïques pour devenir, dans la sixième catégorie, celui qui pare et arrange en contexte funéraire.

Le schéma iconographique le plus simple, qui échappe à cette catégorisation, contient un Éros qui vole et apporte une boîte, contenant probablement des parures, dans le fond des coupes (**Fig. 3a, Cat. 4**). Au lieu de la boîte, il peut apporter une guirlande (**Fig. 3b, Cat. 5**). En vol et parfois debout, Éros tient souvent sa couronne étant accroupi (**Fig. 3c, Cat. 6**). Cependant, quand il est dans cette position, Éros tient surtout un miroir (**Fig. 3d, Cat. 7**). Ce motif simple peut s'enrichir d'autres détails tels les palmettes et des motifs floraux remplissant l'espace : comme le montre N. Kéi, ceux-ci reproduisent au niveau figuratif le *kosmos* (**Fig. 3e, Cat. 8**)¹¹⁶. En compagnie de Niké, Éros est ainsi représenté sur un astragale athénien à figures rouges datant de 500 a. C., dans un contexte qui excède en *kosmos*, plein de palmettes et d'éléments floraux (**Fig. 3f, Cat. 9**). Ce schéma (Éros dans le *kosmos* des fleurs) est à son tour susceptible de variations intéressantes : voilà que le dieu apporte la parure dans un contexte imprécis avec une forte composante féminine. C'est notamment depuis l'époque classique qu'Éros participe à la *kosmêsis* des femmes, celles-ci n'étant pas nécessairement impliquées lors de l'événement nuptial. Le dieu orne donc la tête d'une femme qui est à son tour assise sur une palmette, *kosmos* des peintres (**Fig. 4a, Cat. 10**). En outre, Éros poursuit avec un collier une femme assise, les palmettes occupant l'espace entre elle et le dieu (**Fig. 4b, Cat. 11**). L'iconographie apulienne du IV^e siècle a. C. augmente la tendance à représenter le *kosmos* végétal dans un cadre (toujours imprécis) accueillant les parures féminines : richement paré dans ses ailes et sur le corps, Éros tient un collier dans un

¹¹⁶ KÉI 2010 (en cours de publication) et *Ead.* 2011.

cadre où les fleurs et la végétation remplissent l'espace tout autour, une tête de femme, finement parée, apparaissant sur le couvercle (**Fig. 4c, Cat. 12**). Là où Éros intervient sur les femmes dans des contextes de beauté apparemment dissociés de la sphère nuptiale, il vole dans le décor des vases apportant plusieurs types d'ornements : bandelettes, couronnes et guirlandes (**Fig. 5a, Cat. 13**). Le dieu porte également des boîtes contenant les parures féminines, que la femme ouvre dans un deuxième temps et garde sur ses genoux (**Fig. 5b, Cat. 14**). Plus simplement, il montre un collier à une femme vêtue sans bijoux (**Fig. 5c, Cat. 15**) et, là où il n'apporte rien, c'est Niké qui vole tenant une guirlande à la main (**Fig. 5d, Cat. 16**).

C'est sous la forme de couronnes, de voiles et de bijoux que le *kosmos* ajusté par Éros revient sur les vases, avec une prédilection évidente pour la tête : c'est notamment sur la céramique apulienne, que nous n'avons pas prise en considération dans les statistiques susmentionnées, qu'Éros privilégie la tête comme partie anatomique soumise à ornementation (**Fig. 6 a-b, Cat. 17**). Plus particulièrement, on enregistre 24 images ayant le motif d'« Éros en tête »¹¹⁷ : le dieu peut également tendre un miroir à une tête finement parée (**Fig. 6c, Cat. 18**) et constituer, avec le *kosmos* végétal de l'image, le décor du visage lui-même, notamment dans la production italiote (**Fig. 6d, Cat. 19**)¹¹⁸. Cette prédilection, qu'Éros semble partager avec les poètes méliques, ne surprend pas dans la mesure où l'on sait que la tête constituée, avec le visage, « ce qu'on présente à la vue », l'endroit du corps où, pour F. Frontisi-Ducroux, se résume la beauté féminine¹¹⁹.

Éros apporte également les récipients qui annoncent la *kosmêsis* féminine. Il offre et ouvre les écrins contenant des parures (**Fig. 7a, Cat. 20**) et assiste les femmes lors de la toilette,

¹¹⁷ Pour reprendre la formule de LISSARRAGUE 2011. Sur Éros et la tête, voir *infra*, p. 146.

¹¹⁸ Pour la représentation des têtes sur les vases, voir HEUER 2015. WILLOCX 2017 interprète certaines têtes de jeunes femmes représentées de profil, généralement coiffées, au milieu d'un décor végétalisé, comme appartenant aux contextes sépulcraux et funéraires.

¹¹⁹ FRONTISI-DUCROUX 1995, p. 19-20. Déjà Sappho, en effet, dans des vers transmis par un papyrus du III^e siècle a. C. (fragment 98a Lobel-Page, 2-3, 4-5 = Pap. Haun. 301), célèbre cette partie du corps citant un proverbe de sa mère : « c'est un grand ornement (μέγ[α]ν / κ]όσμον) si quelqu'un avait les boucles de cheveux tressées d'un ruban pourpre (φόβα(ι)ς[προφύρω κατελιξαμέ[να πλόκιω) ». Pour la reconstruction de la première section du fragment, voir VOIGT 1971, p. 110-112. CAMPBELL 1982 traduit littéralement le texte : « If someone had her locks bound in a purple (headband), that was indeed a *great adornment* », à la suite de PAGE 1975, p. 97-98. RAYOR – LARDINOIS 2014, p. 68 optent, quant à eux, pour une traduction légèrement modifiée : « [...] when someone wrapped her hair round with a purple hairband it was the *finest decoration* » (italique ajouté). Sur la prédilection des poètes méliques pour la tête, voir BRIAND 2011.

versant de l'eau sur leurs cheveux avec des cruches ou offrant, tout à droite, un bijou (**Fig. 7b, Cat. 21**). À l'intérieur comme à l'extérieur de l'image, les ornements qu'Éros manipule le plus fréquemment sont les couronnes et les colliers (**Fig. 8a-b, Cat. 22**). Ceux-ci sont parfois reproduits à l'intérieur de l'image et à l'extérieur, plus particulièrement sur la protomé humaine de l'artefact. Ainsi, sur un vase athénien à figures rouges daté de 425 a. C., le collier est représenté dans l'image du col (vertical, le collier est tenu par Éros, qui le montre à la femme assise devant lui) ; en même temps, le collier est aussi à l'extérieur de l'image, représenté sur la protomé humaine constituée par une figure féminine d'origine exotique, portant une coiffe perse (**Fig. 8c, Cat. 23**). La parure se lie ici à la représentation d'une femme étrangère, probablement dans un contexte sympotique, sans aucun renvoi à la sphère nuptiale.

Ainsi, le bain et la toilette, l'habillement et l'ornementation, vus séparément, sont-ils deux formes de *kosmêsis* sur lesquelles Éros exerce sa tutelle en synchronie, comme en témoigne encore une pyxide athénienne à figures rouges du IV^e siècle a. C., où plusieurs figures d'Éros interviennent dans une scène de toilette : un Éros verse de l'eau, un autre porte un coffre à bijoux pendant qu'un autre encore est assis sur les genoux d'une femme près de la colonne (**Fig. 9a, Cat. 24**). Même dans un cadre dionysiaque, Éros apporte des vêtements à des femmes jouant au *tumpanon*, probablement des ménades (**Fig. 9b, Cat. 25**), ainsi que des ornements, colliers ou couronnes (**Fig. 9c, Cat. 26**). Par ailleurs, parmi les personnages mythiques féminins, Éros orne et poursuit les Néréides sur la mer dans un contexte de fuite érotique : dans le fond d'une coupe athénienne à figures rouges de 425 a. C., le dieu vole et apporte le collier à une Néréide en fuite sur un cheval marin (**Fig. 9d, Cat. 27**).

La fuite érotique suggère le passage aux contextes de séduction et, plus particulièrement, de mariage. La présence d'Éros dans ces cadres n'est pas étonnante et s'explique facilement à la lumière du lien primordial entre le dieu et Aphrodite lors du jugement de Pâris, épisode paradigmatique de séduction. Avec sa présence, et en tant que parure, Éros annonce généralement la victoire d'Aphrodite : sur une coupe attique à figures rouges datée de 440 a. C., maintenant à Berlin, Aphrodite porte un Éros dans le cadre du jugement tandis que le dieu offre au héros le collier d'Aphrodite, parure de séduction. Mais à son tour, Éros est un « ornement en abîme » dans les mains de la déesse et un prolongement de son corps, comme la parure qu'il porte l'est pour lui, « ornement dans l'ornement »

(Fig. 10, Cat. 28). Ainsi, *mutatis mutandis*, en vol, debout ou accroupi, dans des contextes nuptiaux ou de séduction, Éros agence et ajuste des parures (notamment couronnes et bandeaux) qui, en son absence, seraient suspendus dans l'espace : ainsi en est-il sur une loutrophore de Maraton (450-400 a. C.) du Peintre de Meidias, où l'époux prend la main de l'épouse, une couronne étant suspendue entre eux (Fig. 11a, Cat. 29). À la place de la couronne, nous pouvons également trouver, en position suspendue entre la *numphê* et le *numphios*, un bandeau (Fig. 11b, Cat. 30). En revanche, quand Éros est présent, la parure trouve sa place dans l'espace et sur le corps de l'époux ou plus souvent de la mariée. Sur un *lebes gamikos* de 340 a. C., qui présente tous les éléments nécessaires à une scène de parure pré-nuptiale, une femme assise sur un chapiteau ionique offre à un jeune nu un bijou tiré d'une boîte ouverte, tandis qu'Éros est suspendu au-dessus de lui avec une couronne de fleurs (Fig. 11c, Cat. 31). Plus particulièrement, Éros accomplit des gestes que, dans le cadre du mariage, nous considérons symptomatiques d'une mise en valeur, voire d'une « dramatisation » de la parure – on y reviendra. Deux images, appartenant respectivement à un fragment athénien à figures rouges (425-375 a. C.), maintenant à Sarajevo, et à une loutrophore athénienne à figures rouges de Berlin (450-400 a. C.), reproduisent au niveau figuratif le geste exprimé par la formule parfois appliquée au dieu, ἀείρων ἔθηκε (« déposait en soulevant » [la parure]) : Éros met la couronne par un mouvement ascensionnel visant à l'ajustement (Fig. 11d, Cat. 32). Le contexte est probablement nuptial, comme en témoigne la figure féminine parée et voilée de la deuxième image.

Lorsqu'Éros couronne Niké, le *telos* nuptial s'achève, notamment sur les gemmes. Ainsi, le dieu couronne Niké dans un jeu de miroirs à l'occasion du mariage, où Victoire devient le symbole du *telos* (Fig. 12a, Cat. 33)¹²⁰. En ce qui concerne l'événement nuptial et les étapes qui le composent, Beazley reconnaît Éros notamment lors des *epaulia*¹²¹. Quelques images suggèrent, néanmoins, que le dieu participe aussi aux *anakalupteria*¹²². Ainsi, sur une

¹²⁰ PELLEGRINI 2009, p. 149.

¹²¹ Sur un fragment de *lekanis* athénienne à figures rouges, 400 a. C., Amsterdam, Allard Pierson Museum (sans numéro d'inventaire), BAPD 26163 ; il le reconnaît également sur un autre fragment de *lekanis* de la même époque, maintenant à Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universitat, n° B142, BAPD 26169 ; aussi, dans sur une *lekanis* athénienne à figures rouges, 400 a. C., au Musée de l'Hermitage (Saint Pétersbourg), n° KAB84B, BAPD 26175 ; enfin, sur une *lekanis* athénienne à figures rouges, 425 a. C., Moscou, Pushkin State Museum of Fine Arts, n° II1B1459, BAPD 9003748. Au sujet des *epaulia*, voir PÉRÉNTIDIS 1997, p. 179-204 et GHERCHANOC 2009.

¹²² Sur ces rituels, voir GHERCHANOC 2006 et *Ead.* 2009 avec la bibliographie précédente, en particulier TOUTAIN 1940, p. 345-353 ; OAKLEY 1982 ; PÉRÉNTIDIS 1993, p. 1-19 et 1997, p. 179-204. Sur le résumé

loutrophore du Peintre de la phiale, publiée par J. Oakley et conservée à Boston, une femme debout tient un voile au-dessus de la tête d'une autre assise ; un Éros apporte une bandelette et, au-dessus de la scène, une main apporte une grande corbeille contenant des petits objets ronds (**Fig. 12b, Cat. 34**). Et encore, sur une autre lécythe attique à figures rouges, au moment où la jeune fille passe au nouveau *kurios*, deux Érotés au-dessus de sa tête portent l'un un collier, l'autre une couronne (**Fig. 12c, Cat. 35**). Suivant un schéma similaire, Éros s'interpose entre la femme et l'homme avec des loutrophores sur lesquelles est représentée la même scène de rencontre, « mariage dans le mariage » (**Fig. 12d, Cat. 36**). Enfin, dans la même position, tournant le regard vers l'épouse, Éros vole en direction de l'époux en apportant une guirlande (**Fig. 12e, Cat. 37**).

Éros ajuste le voile des femmes mortelles comme des déesses lors des noces. Sur une pyxide attique à figures rouges (450-400 a. C.), Héraclès conduit son épouse Hébé dans une procession nuptiale vers l'Olympe, Éros tenant le voile de la jeune fille et Hyménée menant la procession avec une torche enflammée (**Fig. 13a, Cat. 38**). Éros participe également au mariage d'Ariane et Dionysos, auquel il offre un collier (**Fig. 13b, Cat. 39**). C'est toujours à celui-ci qu'Éros donne une couronne quand le dieu apparaît dans d'autres scènes avec son épouse (**Fig. 13c, Cat. 40**). S'agissant du mariage d'Ariane et Thésée, en revanche, c'est à la *numphê* qu'Éros apporte la couronne, Athéna conférant la sienne au *numphios* (**Fig. 13d, Cat. 41**). Si dans les toilettes divines, comme nous l'avons vu, Éros concerne les figures masculines (Zeus et Anchise) devant la parure des déesses, les ornements offerts par Éros sur les vases changent au contraire en fonction de l'épouse et de l'époux : il offre le collier et la couronne au premier, alors que la seconde ne reçoit, le plus souvent, que la couronne. Ainsi, lors des noces entre Thétis et Pelée, Éros ajuste la couronne sur la tête de l'épouse, tandis qu'Aphrodite participe avec son sceptre, elle-même ajustant une couronne plus grande sur la tête de Pelée (**Fig. 13e-f, Cat. 42**). Une exception incertaine mérite d'être signalée. Elle concerne la scène de préparation au mariage d'Harmonie et Cadmos, où c'est Aphrodite, mère de l'épouse située à l'extrémité droite de la scène, qui tient dans sa main un collier appartenant probablement au coffre d'Éros, debout devant elle : il s'agirait selon S. Bundrick du collier que Polynice donne à Éryphile pour convaincre Amphiaraos de participer à la

du rituel nuptial, voir LISSARRAGUE 1996, p. 415-416 ; VÉRILHAC – VIAL 1998, p. 15-39 ; GHERCHANOC 2006, p. 239-240.

guerre des Sept (**Fig. 13g-h, Cat. 43**). En dernier lieu, nous constatons que, lors de la *kosmêsis* nuptiale, Éros prend soin également de la partie inférieure du corps : il ajuste les sandales des épouses et d'autres femmes reconnues comme étant Hélène ou Aphrodite, mais jamais celles des hommes (**Fig. 14a-c, Cat. 44**).

Éros orne et apporte les vêtements, notamment à la *numphê* (**Fig. 15a, Cat. 45**), et participe à l'habillage de l'épouse déjà ornée : une femme assise partiellement nue (portant seulement un tissu jusqu'au ventre), parée d'un collier et du diadème, n'attend que les vêtements sur un lébès athénien à figures rouges datant de 400 a. C. (**Fig. 15b, Cat. 46**). En outre, c'est avec un tissu que le dieu intervient dans une scène nuptiale paradigmatique ayant Pandore pour *numphê*. Nous avons déjà énoncé les fonctions cosmétiques d'Éros présentes *in nuce* dans la *Théogonie* d'Hésiode et montré que, par le mot *kosmos*, le poète désigne la parure de la fille d'Héphaïstos, doublon de Pandore : dans les *Travaux*, *kosmos* est la parure de Pandore elle-même¹²³. Or, sans prétendre trouver un lien direct avec le poème, un cratère à volutes de 475 a. C. montre – décor très rare en iconographie – la naissance de Pandore, richement habillée, coiffée d'un grand diadème sur la tête. Autour d'elle, de gauche à droite, se trouvent Zeus, Hermès et Épiméthée, un Éros volant en direction de ce dernier (**Fig. 16, Cat. 47**). Tout à gauche se tient Zeus, immobile, appuyé sur un bâton qui lui sert de sceptre, couronné de lierre, le corps de face, la tête tournée vers l'ensemble de la scène : sa présence n'est pas étonnante et se révèle cohérente avec le statut qu'il revêt chez Hésiode et lors de la création de Pandore¹²⁴. Quant à Hermès, il avance vers la gauche tout en se retournant vers Zeus, avec son attribut classique (le caducée dans la main droite) et une fleur dans la main gauche. La présence d'Hermès est, elle aussi, compréhensible, car c'est lui qui verse sur Pandore « mensonges, mots trompeurs, cœur artificieux » avant de lui donner la voix, servant en outre de médiateur en convoyant la créature aux hommes¹²⁵. Plus à droite, se trouve Épiméthée, vêtu d'un chiton court tenu par une ceinture, couronné de feuillage. Il avance, un maillet dans la main droite : selon Hésiode, il est l'époux auquel Zeus offre la main de Pandore, ayant reçu « le premier la vierge formée par Zeus » dans la *Théogonie*¹²⁶. Et, en

¹²³ Hésiode, *Travaux* 75. Pour *kosmos* chez Hésiode, voir le Chapitre I, p. 46, n. 35.

¹²⁴ Irrité contre Prométhée qui a dérobé le feu et l'a donné aux hommes, Zeus leur envoie Pandore, fruit de la « volonté de Zeus » : Hésiode, *Travaux* 89-99.

¹²⁵ Hésiode, *Travaux* 67-68, 83-85.

¹²⁶ *Ibid.* 513-514.

effet, il tend la main gauche vers Pandore qui émerge du sol, couronnée d'un diadème, la tête couverte d'un manteau comme une épouse : elle lève les bras vers Épiméthée, son geste étant accompagné de celui d'Éros qui, en vol, tend une bandelette en direction de l'époux. Or, le mariage est ici représenté sans procession ni toilette. Néanmoins, dieu de la parure nuptiale, Éros intervient apportant une bandelette à l'homme qui s'apprête à prendre Pandore pour épouse, la « fille à *kosmos* » chez Hésiode.

Un cas exceptionnel mérite d'être *in fine* considéré, à savoir la présence du *kosmos* en tant que parure musicale dans le cadre du mariage. En effet, Éros exerce sa tutelle non seulement sur l'ornement et les accessoires de beauté, mais aussi sur le chant nuptial : sur une loutrophore à figures rouges de 450-400 a. C., la dimension acoustique des cérémonies est évoquée par l'Éros qui manie l'*aulos* dans l'espace séparant la *numphê* du *numphios* (**Fig. 17a, Cat. 48**). En outre, le dieu vole durant la procession, tous les éléments nuptiaux (couronne, loutrophore et musique) étant représentés sur la même face du vase (**Fig. 17b, Cat. 49**). Sur une autre pyxide, par ailleurs, Éros aide la *numphê* à se parer, pendant qu'une femme joue de la harpe sur l'autre face du vase (**Fig. 17c, Cat. 50**). Les vases s'accordent donc à faire de la musique, comme de l'ajustement des parures, un élément essentiel de la *kosmêsis* nuptiale. Ceci n'est pas surprenant, si l'on considère qu'Éros apparaît dans le domaine musical assorti de plusieurs instruments (harpe, lyres, flûtes, tympan, tambourins et *krotala*) dans 9% des images (174 au total)¹²⁷.

Or, toutes les images passées en revue restituent un Éros agissant tel le *therapôn* de la *numphê* lors de la toilette et de la procession, dans toute action visant à la création de l'ordre social par les parures. Il devient un membre du cortège nuptial, au point qu'il assiste non seulement l'épouse mais aussi ses Charites, les femmes de son entourage : il ajuste la chevelure de la mariée, nue sur le trône, tandis qu'il cède à sa droite un coffre à bijoux et, à sa gauche, remet la couronne à deux de ses servantes (**Fig. 18a, Cat. 51**)¹²⁸. Ses actions deviennent presque rituelles, évoquant celle de l'Éros hésiodique qui se place aux côtés d'Aphrodite en même temps qu'il se répand depuis les yeux des Charites¹²⁹. On peut même dire qu'il en représente l'évolution, si l'on considère que le verbe *δμαρτέω*, utilisé au vers 201 de la

¹²⁷ Sur Éros et le domaine musical, voir le Chapitre IV, p. 298-300.

¹²⁸ Lébès athénien à figures rouges, Peintre de Marsyas, 400 a. C., Saint Pétersbourg, Musée de l'Hermitage, n. 15592 + P1906.175, BAPD 230419.

¹²⁹ Sur Éros entre Aphrodite et les Charites chez Hésiode, voir le Chapitre I, 60 et 65-69.

Théogonie en référence à Éros lors de la naissance d'Aphrodite, se charge depuis l'époque classique de connotations rituelles ayant trait à l'assistance lors d'un cortège¹³⁰. À ce propos, il est intéressant de noter que dans une scène interprétée comme la naissance d'Aphrodite sur une hydrie athénienne à figures rouges datée de 475 a. C.¹³¹, Éros intervient en tendant un bandeau à la déesse, tandis que la femme à droite apporte un vêtement (**Fig. 18b, Cat. 52**) : le dieu participe donc à la naissance d'Aphrodite, dans l'une de ses rares représentations, avec une compétence qui lui est reconnue majoritairement sur les vases et qu'Hésiode annonce probablement, à savoir la compétence thérapeutique.

Vernant remarque que la parure guerrière et la cosmétique féminine constituent autant de moyens permettant aux mortels de manifester leur valeur propre, ce en quoi ils se rapprochent des dieux¹³². Or, Éros, dieu *therapôn* chez Sappho puis chez Platon, revêt un rôle que Chantraine attribue aux agents humains au service du dieu, mais jamais aux dieux qui servent d'autres dieux : dans des contextes de théomorphose tels que les parements de la *numphê*, Éros favorise ainsi la transition du statut humain au statut divin de la femme, en iconographie notamment¹³³. Les deux étapes qui composent l'événement nuptial, à savoir la toilette de la jeune fille et la procession, se caractérisent par la présence d'un Éros assistant qui, par les parures et ses gestes, exalte le côté divin des *numphaî* tout en activant la mise en ordre nécessaire à l'accomplissement du rituel. Dans ce cadre, les *numphaî* deviennent des *agalмата* vivants – destin commun pour les individus qui sont sujets à Éros¹³⁴ – et le dieu une espèce d'*agalmatopoiios* : donnant les sens aux dieux au moment de leur naissance chez Hésiode, il parvient à établir une relation entre les sphères humaine et divine non plus dans le cadre du récit mais dans la pratique, au sein de la *kosmêsis* et à travers l'ordre, les parures et les arômes.

À l'aune des données iconographiques, on peut par ailleurs nuancer certaines des interprétations formulées sur l'Éros des mariages. D'après S. Blundell et N. Sorkin Robinowitz, les toilettes nuptiales mettent en scène un Éros qui, tout en indiquant l'érotisme

¹³⁰ Voir, à ce sujet, le Chapitre I, p. 101-102.

¹³¹ Peut-il s'agir de la naissance de Pandore ? Rien n'empêche de formuler cette hypothèse.

¹³² VERNANT 1986, p. 37-38.

¹³³ Voir le Chapitre I, p. 101 sur l'épithète *θεράπων* attribuée à Peithô, les Achéens, Patrocle et Hésiode.

¹³⁴ Cf., par exemple, Platon, *Phèdre* 251a, 252d ; Eschyle, *Agamemnon* 418-419 ; Euripide, *Hécube* 558-561. Pour le lien entre l'esthétisation du corps et les *agalματα*, voir STEINER 1998, p. 131 et JENKINS – TURNER 2009. On rappelle que le choix du corps le meilleur se fait toujours sur la symétrie et les règles qui président à l'*agalmatopoiia* (cf. Philostrate, *De la gymnastique* 25) : voir GHERCHANOC 2016, p. 161. Sur la transformation en *agalματα* opérée par Éros, voir STEINER 2001, p. 186-207.

de la *parthenos*, représente une « midly subversive female culture » et, plus généralement, « both the emotion felt by the bride and the feelings she engenders in the groom »¹³⁵. Cette vision romantique du mariage, suivie par E. Stafford et E. Pellegrini, selon laquelle l'événement nuptial ne se compose que de la conquête passionnelle de l'époux, n'a certainement pas permis de cerner les statuts particuliers des parures et du dieu qui les active lors des mariages¹³⁶. Certes, Éros peut évoquer l'érotisme de la jeune fille lors de la *kosmêsis*, notamment quand sur le même vase un héron apparaît aux côtés du dieu (**Fig. 19a-b, Cat. 53**)¹³⁷. Néanmoins, la présence de cet oiseau est très rare et moins répandue que celle des parures. De plus, les gestes d'Éros lors des mariages et en lien avec les parures montrent, à notre sens, une polyvalence qui permet aux filles de susciter le désir indispensable à la *mixis* des corps, mais qui ne se réduit pas aux seules émotions de la jeune fille. Au contraire, les actions « thérapeutiques » du dieu lors de la *kosmêsis* révèlent non seulement un usage particulier de la parure, mais aussi les capacités de transformer les jeunes filles en *agalmata* par leur biais : offrant l'ornement, sur les vases Éros est accroupi et toujours dans la même position sur la main tant de la *numphê* que d'Aphrodite ou d'Ariane (**Fig. 19c-e, Cat. 54**)¹³⁸. Dans certains cas, en outre, aucune distinction ne semble exister entre la *numphê*, Aphrodite et Héra : sur une lécythe athénienne de 450 a. C., une *numphê* au miroir – mais il pourrait bien s'agir d'Héra et d'Aphrodite – regarde son époux, tandis que deux Érotes mènent un char sur lequel se trouve Peithô (**Fig. 19f, Cat. 55**).

¹³⁵ BLUNDELL – RABINOWITZ 2008, p. 128-131 en particulier 137.

¹³⁶ Une vision romantique sur la « marital passion » qui est « strongly implied by the frequent inclusion of Eros in high Classical wedding vases » se trouve aussi dans STEWART 1997, p. 180. PELLEGRINI 2009, p. 528 conclut pareillement en disant qu'à Éros est investi la tâche de « sottolineare l'aspetto erotico fondamentale per la conquista dello sposo e la buona riuscita del matrimonio ». Voir aussi EIDINOW 2007, p. 221-223, qui s'attarde sur l'affirmation des rencontres sexuelles au IV^e siècle a. C., parallèlement à l'intérêt croissant pour les représentations féminines dans l'iconographie nuptiale.

¹³⁷ Sur le héron comme symbole de l'érotisme de la jeune fille, voir SIRON 2015. Le héron apparaît aux pieds d'Aphrodite comme une variation de la tortue en iconographie pour évoquer l'érotisme : voir le cratère athénien à figures rouges, 400 a. C., Munich, Antikensammlungen, n° 6043, BAPD 7850. À ce même sujet, voir ROBERTSON 1992, p. 203.

¹³⁸ On signale qu'Éros est parfois représenté dans la même position au fond des coupes : cf. une coupe athénienne à figures rouges, 425 a. C., Northampton, Castle Ashby, n. 62, BAPD 398. Avec la même position, Éros tend un miroir sur une pyxide athénienne à figures rouges, Athènes, Musée de l'Agora, n°P7539, BAPD 21727. La position semble typique des contextes ludiques : Éros est accroupi avec une balle sur une lécythe athénienne à figures rouges, 400 a. C., Winterthur, Archäologische Sammlung, n. 295, BAPD 5977. Il peut l'être également dans le domaine cynégétique : cf. un askos athénien à figures rouges, 450 a. C., Oxford, Ashmolean Museum, n° V540, BAPD 6020.

La transformation des femmes présuppose une oscillation entre humain et divin, ce qui caractérise le statut de la *numphê* et sous-tend déjà la trame de l'*Hymne homérique à Aphrodite*, dans lequel, comme on l'a vu, Éros est la puissance déclenchée par la parure. S'adressant à la déesse déguisée en princesse phrygienne par un *χαῖρε ἄνασσ'* au vers 92, et insistant sur le fait que son apparence de femme se rapproche du divin (*γύναι εἰκυῖα θεῆσι*, au vers 153), Anchise utilise des mots s'adaptant bien à la tension entre mortalité et immortalité propre à cet *Hymne*¹³⁹. C'est toutefois dans le sixième *Hymne homérique* en l'honneur d'Aphrodite que les connivences entre l'immortalité et le mariage sont encore plus éclatantes. La parure y devient fonctionnelle à la présentation de la déesse sur l'Olympe : « après qu'elles (les Hôrai) disposèrent sur son corps (*sc.* d'Aphrodite) tout l'ornement (*αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ πάντα περὶ χροῖ κόσμον ἔθηκον*), la menèrent aux immortels (*ἦγον ἐς ἀθανάτους*) »¹⁴⁰. Mais à la vue de la déesse et en admirant son aspect (*εἶδος θαυμάζοντες*), tous les dieux l'accueillent par un serrement de main (*οἱ δ' ἠσπάζοντο ἰδόντες χερσὶ τ' ἐδεξιόωντο*) et chacun prie pour la ramener vers sa maison en tant que femme légitime (*κουριδίην ἄλοχον*) : voilà les effets que la contemplation d'Aphrodite parée produit¹⁴¹. De façon analogue, la théomorphose de la *numphê* se construit au miroir des toilettes d'Aphrodite, le mariage étant l'occasion de « modeler la perfection » et d'atteindre un statut quasi-divin¹⁴². Toutefois, si Aphrodite est une déesse qui apparaît comme une femme mortelle, trop belle pour l'être vraiment, les *numphaî* des images sont des femmes mortelles semblant être des déesses, mais pas assez sublimes pour le devenir vraiment.

Concernant les temps de la *kosmêsis*, rattachée ou non aux noces proprement dites, Éros intervient dans ses différentes étapes avec des gestes et des objets qui peuvent s'avérer ambigus. Trois aryballes attiques à figures rouges, datés de 425 à 375 a. C., montrent Éros à côté de petites statues nues et parées, qui semblent réclamer leurs atours dans un contexte de consécration ou d'ajustement. Sur le premier lécythe aryballisque fabriqué entre 380-370 a. C. à Athènes (**Fig. 20a, Cat. 56**), Éros (figure à droite) consacre une offrande (un bijou ou un fruit ?) de son plat, accomplissant le même geste que la femme (figure à gauche). Les deux

¹³⁹ D'après SCHEIN 2013, on y assiste à la « chute de la déesse », car Aphrodite tombe dans le lit d'un homme mortel (*βροτοῦ ἀνερός ἔμπεσον εὐνῆι*), *ἐμπίπτω* ayant la même valeur que *πίπτω* dans l'épopée, où le verbe indique la chute, voire la mort, au cours de la bataille des héros : cf. LSJ *s. v.* *πίπτω*, B.II.1 et CUNLIFFE 1963, *s. v.* *πίπτω* 7c.

¹⁴⁰ *Hymne homérique à Aphrodite* (VI) 14-15.

¹⁴¹ *Ibid.* 15-17.

¹⁴² WASDIN 2018, p. 139-145.

semblent parer d'un polos une petite statue féminine, représentant soit Aphrodite soit Héra. Un schéma similaire se trouve sur un autre lécythe où Éros, accroupi, tient une couronne, tandis qu'une femme est assise aux côtés d'une statuette non identifiable (**Fig. 20b, Cat. 57**). De même, Éros ajuste une parure (voile ou couronne) sur la tête de la statuette centrale sur le lécythe d'Amiens, une figure féminine (femme ou déesse) étant assise et parée, avec un coffret tout à droite (**Fig. 20c, Cat. 58**). De plus, le motif d'Éros qui apporte un collier aux statues, en présence ou non d'Aphrodite, est attesté sur d'autres vases révélant des femmes impliquées dans le processus d'ornementation¹⁴³. Néanmoins, nous ne pouvons pas exclure que ces mêmes gestes d'Éros renvoient à un contexte sacrificiel, et cela à cause d'une certaine ambiguïté qui caractérise également le lien entre Éros et les parfums dans les toilettes féminines. Différents contextes sont donc envisageables : une simple toilette féminine, le mariage ou bien le sacrifice. Une oscillation entre les trois premières catégories d'images est donc possible, comme le laisse imaginer un fragment de lébès (425 a. C.) où le dieu vole en direction de l'épouse, lorsque deux autres femmes apparaissent, l'une menant une *plemochoé* (ou *exaleiptron*), vase à parfums et pour l'onction (**Fig. 21a, Cat. 59**). D'ailleurs, Éros est lié aux espaces d'Adonis, aux parfums, aux huiles et aux bonnes odeurs : il répand l'encens du *thumiatêrion* tenu peut-être par Aphrodite (**Fig. 21b, Cat. 60**) et offre une phiale en présence d'un *thumiatêrion* entre lui et une femme (**Fig. 21c, Cat. 61**). En alternative, il vole en direction de Dionysos tenant ce même dispositif (**Fig. 21d, Cat. 62**). Lors d'une toilette, il peut également apporter un aryballe, vase contenant l'huile parfumée (**Fig. 21e, Cat. 63**).

La présence des *thumiatêria* fait penser aux parfums et aux odeurs, mais aussi à un contexte sacrificiel, ce qui devient encore plus éclatant lorsqu'Éros apparaît avec des couronnes près de l'autel. En effet, Éros ajuste également les ceintures et les bandeaux (**Fig. 22a, Cat. 64**) et transporte les guirlandes en direction d'un autel, lieu figuratif près duquel, selon Platon, le dieu n'a pas d'honneurs et de prérogatives (**Fig. 22b-c, Cat. 65, 66**) – dans certains cas, ce sont les statues hérmaïques qui prennent la place des autels (**Fig. 22d, Cat. 67**). Or, nous savons que, dans des sources complètement différentes des images, l'autel sacrificiel est soumis avec Éros et sa statuette à la mise en ordre pour l'achèvement de la pratique magique. Ainsi en est-il dans un papyrus magique du III^e siècle p. C. aujourd'hui à

¹⁴³ Éros apporte un collier à une statue, Aphrodite étant assise, sur un lécythe athénien à figures rouges, 400 a. C., appartenant au marché privé de Bâle, BAPD 8717, publié par DE CESARE 1997, p. 68.

Leyde, où le bon arrangement de l'effigie d'Éros constitue l'un des critères pour atteindre le succès du sacrifice : seulement « après avoir placé sur la table et agencé Éros (*sc.* sa statuette) » (*ἐπιθέντος αὐτὸν ἐπὶ τὴν τραπέζαν καὶ κοσμήσαντος*) lors du premier jour de consécration, le praticien pourra bâtir un autel pour l'étranglement des oiseaux et acquérir ce dieu comme assistant (*πάρεδρος*)¹⁴⁴. La juste position et le bon agencement d'Éros (*ἐπιθέντος ~ κοσμήσαντος*) sont donc les conditions préalables pour que la chaîne rituelle puisse bien mener à une « mort aérienne qui donne des ailes à la statue d'Éros, tout en établissant une chaîne de communication ascendante entre le praticien, la victime et la statue »¹⁴⁵. Ainsi, si les vases attestent de la présence d'Éros à l'autel, les papyrus et les pratiques magiques montrent pour leur part le statut particulier du dieu comme acteur de la réussite sacrificielle, garant du succès du praticien et objet d'une *kosmêsis* à la fois.

Comme nous l'avons vu, les images montrent la prédilection d'Éros pour toute sorte d'ornements : les couronnes, les guirlandes florales et les colliers, les voiles et parfois même les parures métaphoriques, composées de chants et d'instruments de musique. Depuis l'époque classique, Éros habite dans l'espace des parures et des toilettes, signalant le passage de l'humain au divin, du quotidien à l'exceptionnel et du naturel à l'artificiel. Par ailleurs, l'arrangement des parures surtout lors des mariages varie en fonction du genre des personnages. Dès lors, comment Éros pare-t-il dans des contextes masculins ? Prenant le cas le plus exceptionnel, il intervient dans des scènes connotées par le luxe oriental (*truphê*), ajoutant ainsi du *kosmos* au *kosmos* : sur un cratère athénien à figures rouges, le dieu offre son collier à un homme barbu, vêtu à la manière typiquement orientale et déjà paré d'une sorte de diadème et d'une ceinture (**Fig. 23a, Cat. 68**). Cependant, comme en témoigne la troisième des catégories que nous avons établies, Éros participe avec les ornements dans des contextes masculins ayant trait à la guerre : sur une coupe athénienne à figures rouges de

¹⁴⁴ PMG XII 14-95 Preisendanz avec la traduction de ZOGRAFOU 2013, p. 131-33. Sur les dieux *πάρεδροι* dans les rituels « magiques », voir CIRAOLO 1995, p. 279-293 et SCIBILIA 2002, p. 76-86. Éros assistant ouvrira la voie à la réussite dans toute entreprise (*πᾶσαν πράξειν*), ce qui permet d'avoir une « séduction à champ d'action élargi » : « que le praticien rayonne de grâce, par ses douces paroles et son pouvoir de séduction (*χάρις, ἡδυγλωσσία, ἐπαφροδισία*), jusqu'à ce que l'univers entier se mette à ses pieds, se tournant vers son *erôs* (*στρέφουσθ[αι πάντ]ας... ἐπὶ ἔρωτα μου*) ». L'enjeu du sacrifice est d'« animer » la statuette d'Éros à travers le souffle des oiseaux étranglés, suivant le processus d'*ἐνπνευμάτωσις* (« filling with the divine spirit ») : PACHOUMI 2011 et PACHOUMI 2014, p. 130. Sur l'animation des statues lors des pratiques magiques, voir HALUSZKA 2008, p. 479-494. En ce qui concerne le culte d'Antéros, lié au cadeau des oiseaux comme engagement amoureux qui peut se révéler néfaste, on renvoie à ZOGRAFOU 2010b, p. 328-332. Sur le papyrus et son contexte, voir ZOGRAFOU 2013, p. 101-118.

¹⁴⁵ ZOFRAFOU 2013, p. 117. Cf. OGDEN 2008, p. 119.

Vulci, il vole sur le char tenant une couronne, symbole de victoire, Hermès debout devant les chevaux (**Fig. 23b, Cat. 69**). Or, l'intervention d'Éros dans les contextes belliqueux et dans l'ordre de bataille est, elle aussi, compréhensible si l'on pense au fait que la passion des soldats est toujours évoquée pour la victoire à la guerre. Toutefois, il est important de souligner qu'Éros et les sacrifices qui lui sont consacrés avant la bataille se lient moins aux rapports sexuels entre les hoplites qu'au don de l'armure (*πανοπλία*) que l'un fait à l'autre : cette coutume est pratiquée à Thèbes et en Crète, et fait partie intégrante de la *kosmêsis* guerrière¹⁴⁶. Nous signalons à cet égard qu'en Crète le don du vêtement de guerre (*στολήν πολεμικήν*) est destiné au jeune guerrier considéré aimable (*ἐράσμιον*) parce qu'il excelle non pas en beauté (*οὐ τὸν κάλλει διαφέροντα*) mais en virilité (*ἀνδρεία*) et en *décor* ou *bon ordre* (*κοσμιότητι*)¹⁴⁷. Le témoignage de Sosicratès (III^e siècle a. C.), cité par Athénée, est encore plus significatif dans la mesure où l'on dit que les sacrifices à Éros se font à l'issue de la *kosmêsis* guerrière, car « le bataillon crétois sacrifie à Éros (*θύουσι τῷ Ἐρωτι*) après avoir paré (*κοσμήσαντες*, que nous interprétons au sens temporel) les citoyens les plus beaux dans les rangs (*ἐν ταῖς παρατάξεσι τοὺς καλλίστους τῶν πολιτῶν*) »¹⁴⁸. Dès lors, Éros agit en relation à l'armure guerrière qui prend le nom de *kosmos* en tragédie¹⁴⁹. Or, la *kosmêsis* des guerriers n'est pas dissociable des interventions d'Éros dans le cadre du gymnase et plus généralement sur les jeunes garçons – interventions qui sont illustrées et expliquées en détail par T. Scanlon à l'aune des données iconographiques¹⁵⁰. Nous n'aborderons pas en profondeur ce dossier, riche et lié plutôt à l'entraînement physique. En revanche, nous considérerons d'autres attestations littéraires qui témoignent de la *kosmêsis* d'Éros sur les jeunes à travers l'arrangement de la couronne, connue et étudiée principalement à travers les images. Cet ornement particulier, le *kosmos* par excellence dans les sources, réalise plusieurs configurations d'Éros en contexte érotique¹⁵¹. Comme ornement et signe de la passion amoureuse, elle est défaite. C'est en tant que telle que la couronne fait l'objet d'une digression

¹⁴⁶ Plutarque, *Erôtikos* 761b.

¹⁴⁷ Strabon, *Géographies* X 4.21.

¹⁴⁸ Sosicratès, *FHG* IV 501 *apud* Athénée, *Deipnosophistes* XIII 12. Voir FASCE 1977, p. 175.

¹⁴⁹ Voir, par exemple, Sophocle, *Philoctète* 1063-1064. Le *kosmos* en question se composerait du bouclier d'Héraclès : ainsi WEBSTER 1982 [1970], p. 134. SCHEIN 2013, p. 281 penche plutôt pour des armes génériques : « [Odysseus] will appear among the Argives, adorned with my weapons ». Sur la *kosmêsis* guerrière, voir LISSARRAGUE 2018.

¹⁵⁰ SCANLON 2002.

¹⁵¹ Le *kosmos* par excellence dans les sources est la couronne : pour la complémentarité variable dans le temps entre les deux, voir *supra*, p. 134-135.

érudite chez Athénée, où cosmétique et sémiotique se mêlent. Dans le livre XV des *Deipnosophistes*, Démocrite, l'un des convives, interrogé sur la raison qui pousse les amants à couronner les portes des éromènes (οἱ ἐρώωντες στεφανοῦσι τὰς τῶν ἐρωμένων θύρας), répond¹⁵² :

« Tu me demandes donc pourquoi l'on dit que les couronnés sont pris d'Éros, lorsque leur couronne se dissout (τῶν ἐστεφανωμένων ἐὰν λύηται ὁ στέφανος). Je réponds : ne serait-ce point parce qu'Éros enlève tout autour aux amants le décor des coutumes (τοῦ τῶν ἐρώντων ἡθους περιαιρεῖται τὸν κόσμον), de même, lorsque quelqu'un perd l'ornement de sa couronne – dit Cléarque dans le premier livre de ses *Érotiques* – on considère cela comme un signe (καὶ σημεῖον νομίζουσιν) du fait que cette personne ait perdu tout l'ornement de la conduite (τοῦ καὶ τὸν τοῦ ἡθους κόσμον περιηροῦσθαι τοὺς τοιούτους) ; ou serait-ce, parce qu'on a tiré de cet événement un présage de telle sorte (καὶ τοῦτο σημειοῦνται τινες), comme on l'a fait à l'égard de bien d'autres aspects de l'art divinatoire (ἐπὶ τῆς μαντικῆς ἄλλα πολλά). En effet, l'ornement résultant d'une couronne (ὁ γὰρ ἐκ τοῦ στεφάνου κόσμος), étant de brève durée, peut être regardé comme le signe d'une passion inconstante et trafiquée (σημεῖόν ἐστι πάθους ἀβεβαίου κεκαλλωπισμένου δέ). Or, tel est Éros, car ce sont surtout les amants qui s'embellissent [...] ».

Athénée cite ici un fragment de Cléarque, disciple d'Aristote du IV^e siècle a. C. et auteur éclectique, dont les intérêts sont encadrés dans l'horizon intellectuel de la première école péripatéticienne. En particulier, le fragment est un *excerptum* de ses *Erôtika* portant sur la passion de Périclès pour Aspasia¹⁵³. Démocrite s'en approprie pour discuter de la polysémie de la couronne et restituer une image nouvelle d'Éros couronnant les humains. Dans ce cadre, la couronne (στέφανος) est qualifiée à la fois de « parure » (κόσμος) et de « signe » (σημεῖον) conforme à l'ἦθος de celui qui la porte, susceptible de se défaire quand les amants sont pris d'une passion – phénomène qui, comme il arrive dans l'art divinatoire, dépend d'Éros qui « enlève tout autour l'ornement des coutumes ».

¹⁵² Athénée, *Deipnosophistes* XV 9 = Cléarque, fragment 24 Wehrli (= *FHG* II 315), sur lequel voir CANFORA 2001 *ad loc.* Cf. aussi Cléarque, fragment 30 Wehrli. Voir PODLECKI 1998, p. 109-117 et CHARLES – ANAGNOSTOU-LAOUTIDES 2016 sur un fragment similaire de Cléarque, cité par Athénée (fragment 49 Wehrli = *Deipnosophistes* XII 514d), portant sur le luxe vestimentaire.

¹⁵³ Les *Ἐρωτικά*, qui devaient compter à l'origine deux livres, occupent la neuvième place dans l'ensemble des ouvrages de Cléarque dans l'édition de VERRAERT 1828, la cinquième dans celle de MÜLLER 1848. Les fragments se trouvent sous la rubrique « Über Liebe » (fr. 21-35) dans l'édition de WEHRLI 1948. Voir TAIFACOS 2008 (le fragment en question est le numéro 51) pour une nouvelle édition des fragments de Cléarque. Pour une mise au point sur l'exégèse et l'édition des fragments de Cléarque depuis Verraert, voir DORANDI 2011.

Or, l'association entre la couronne et les comportements est ancienne si l'on considère que chez Aristophane déjà le fait de « couronner les anciens de nobles comportements » signifie célébrer l'éducation d'autrefois¹⁵⁴. L'union entre cosmétique et sémiotique, entre Éros et la divination n'est pas non plus inédite puisqu'elle est déjà élaborée chez Platon par Eryximaque¹⁵⁵. En dernier lieu, le « déliement circulaire » qu'Éros opère sur l'ornement est attesté dans d'autres contextes¹⁵⁶. Tous ces motifs se mélangent à un trait de réminiscence probablement hésiodique, à savoir le dénouement (λύσις) qu'Éros opère généralement sur les membres du corps et, ici, sur un prolongement du corps lui-même, la couronne, ce qui devient symptomatique de l'emprise à laquelle sont sujets les amants¹⁵⁷. Si ceux-ci délient – car ils effectuent la *lusis* de la couronne sous les effets de la passion –, Éros enlève le décor des comportements tout autour en effectuant l'action de *periaireîn*. À deux manières de manipuler correspondent donc deux types de parures, c'est-à-dire la couronne et son décor sur les jeunes : tout différentes qu'elles soient, elles se reflètent réciproquement.

C'est à travers cette correspondance entre la *lusis* des humains et le *periaireîn* d'Éros qu'Athénée élabore une configuration particulière de la couronne, en contexte érotique et en relation à des amants probablement associés à des contextes païdeutiques et d'entraînement physique. Néanmoins, la désarticulation de cet ornement n'est pas nouvelle en littérature. Au contraire, elle remonte à Homère : Hector tue avec sa lance Héioneus en dessous de la couronne d'un bon airain (ὑπὸ στεφάνης εὐχάλκου), « et les membres se déliaient (λύντο δὲ γυῖα) », στεφάνη désignant pour Apollonios, dans son *Lexicon* homérique, tant la couronne que la forme du bouclier autour de la tête (εἶδος περικεφαλαίας)¹⁵⁸. Passant par Pindare, l'association se poursuit jusqu'à l'époque classique : c'est notamment Eschine qui

¹⁵⁴ Chez Aristophane, *Nuées* 958-959 (cité par *Souda*, s. v. Ῥῆξον φωνήν), le chœur incite l'Injuste, « toi, qui couronnas les anciens de si nobles coutumes (ὃ πολλοῖς τοὺς πρεσβυτέρους ἤθεσι χρηστοῖς στεφανώσας) », à montrer son caractère et à rompre le silence en faveur de l'éducation athénienne.

¹⁵⁵ Pour le lien entre Éros et la divination chez Platon, voir *supra*, p. 136-138 ; pour le lien entre cosmétique et sémiotique chez Nonnos, voir *infra*, p. 186-191.

¹⁵⁶ Sur cette forme de « dramatisation », voir *infra*, p. 169-170.

¹⁵⁷ Sur la λύσις du corps et l'épithète λυσιμελής, voir le Chapitre I, p. 89-90 et, plus largement, le Chapitre IV, p. 267-268.

¹⁵⁸ *Iliade* VII 11-12 avec le commentaire d'Apollonios, *Lexicon Homericum* 97. Voir, sur les formules γούνατ' ἔλυσε(ν) et λῦσε δὲ γυῖα chez Homère, PHILPOTT 2016. De même, Pindare, *Isthmique* VIII 6-7 décrit la victoire de Platée contre les Perses comme une libération du fardeau, mais il met en garde contre la tentation de se livrer à ce succès et incite à la modération dans la célébration de la victoire : « bien qu'on ait été libéré de grands fardeaux (ἐκ μεγάλων δὲ πενθέων λυθέντες), il ne faut pas tomber dans une absence de couronnes (μήτ' ἐν ὀρφανίᾳ πέσωμεν στεφάνων) ».

joue à travers le verbe λύω sur l'abolition de la loi concernant les couronnes à Athènes¹⁵⁹. Enfin, la couronne et son déliement font l'objet de métaphores aquatiques dans la poésie tardive : Oppien qualifie le lac d'εὐπλόκαμος, « aux belles tresses », et raconte que la descendance de Zeus fut destinée à répartir les eaux, entre fleuves et lacs, de telle manière qu'elle « coupa la couronne des collines enveloppées (στεφάνην διέκερσεν ἀμφιβόλων ὄρεων) et détacha leurs chaînes pierreuses (λύσεν δ' ἄπο λάϊνα δεσμά) »¹⁶⁰. Citant Cléarque, Athénée élabore ainsi le lien intériorisé entre *kosmos* et couronne, présent dans la tradition poétique que lui, et sûrement l'auteur qu'il cite, connaissent. De plus, il traite la couronne en fonction et sur la base de son déliement, proposant un témoignage aussi éclairant qu'inédit par rapport aux autres sources normalement convoquées au sujet de la *kosmêsis* des éromènes. Dans ce cadre, la *lûsis* devient l'argument principal par lequel Démocrite explique le rôle de la couronne dans les pratiques érotiques des amants :

« L'on dira que tout ce qui se délie est supposé être lié auparavant (Ἡ ὅτι λύεται μὲν πᾶν τὸ δεδεμένον), et qu'ainsi Éros est la chaîne de ceux qui sont couronnés (ὁ δὲ Ἔρωσ στεφανουμένων τινῶν δεσμὸς ἐστίν). Or, de tous ceux qui sont dans des liens, il n'y a que les amants qui désirent être couronnés (περὶ τὸ στεφανοῦσθαι σπουδάζουσιν πλὴν οἱ ἐρῶντες) ; ainsi, la couronne qui se délie (τὴν τοῦ στεφάνου δὴ λύσιν) est regardée comme le signe du lien dans lequel Éros retient l'amant [...] »¹⁶¹.

C'est donc sur le renvoi à la sphère pulsionnelle que se clôt la citation érudite de Démocrite, fondée sur une mise en parallèle entre le *kosmos* (ornement lié à l'*êthos* ou au comportement de l'*erôn*) et le *semeîon* (l'ornement comme signe et indice d'une passion). Par

¹⁵⁹ Eschine, *Contre Ctésiphon* 44, critique le couronnement conféré au théâtre sans le consentement du peuple. Il rappelle qu'un législateur « ayant découvert ces abus, porta une loi qui n'a rien de commun avec la loi concernant les couronnés par les peuples (τῷ περὶ τῶν ὑπὸ τοῦ δήμου στεφανουμένων νόμῳ), et que lui-même n'a pu abolir (οὔτε λύσας ἐκεῖνον) [...] » L'abolition de la loi est rappelée, dans les mêmes termes (λύσαι τοὺς καθ' ἑαυτοῦ νόμους), par la *Rhétorique anonyme*, VI 36 au sujet de Démosthène et de son discours *Sur la couronne* (= scholie à Théon Rhéteur, *Progymnasmata* 260). Cf. également Libanios, *Lettres* 219.4.

¹⁶⁰ Oppien, *Cynégétiques* II 128, 132-137. HUDSON-WILLIAMS 1926, p. 88 affirme qu'εὐπλόκαμος est « a very fanciful epithet for the sea, and better suited for poetry of a later age ». En marge, nous signalons un passage intéressant d'Eusèbe de Césarée citant Porphyre au sujet des contraintes imposées aux dieux par le destin (Porphyre, *Philosophie par les oracles* 164 *apud* Eusèbe de Césarée, *Préparation évangélique* 5, 12 [= *Appendix de l'Anthologie grecque* 161, 2]). Eusèbe relate un oracle où Apollon invite de manière énigmatique le locuteur à lui délier les couronnes, et donc à effacer l'un des signes qui le rend immédiatement reconnaissable au destin : « Déliez-moi les couronnes (λύσατέ μοι στεφάνους) et mes pieds avec de l'eau claire. Effacez les signes (ἀλ γράμμας ἀπαλείψατε) pour que je parte. Avec vos mains, retirez la branche de laurier de la main droite [...] ».

¹⁶¹ Athénée, *Deipnosophistes* XV 670b.

cette similitude entre signe et ornement, tous deux étant soumis à la *lusis*, Athénée explique la consécration de la couronne devant la porte des amants, apposée soit pour rendre les honneurs aux éromènes, comme l'on couronne le vestibule d'une divinité (καθαπερεί τινος θεοῦ τὰ πρόθυρα [στεφανοῦσιν αὐτῶν]), soit comme une vraie consécration à Éros, « car les éromènes sont pour les amants les images mêmes du dieu, la maison où ils demeurent en étant le temple »¹⁶². Ainsi, associée à la conduite de son détenteur, la couronne devient-elle « un objet bon à penser et à agir », le concept de parure servant à penser et à définir les comportements des amants¹⁶³. De plus, ce que l'on voit à l'œuvre est moins la construction qu'une déstructuration de l'ornement, effectuée par Éros qui « enlève tout autour ». De manière parallèle, la *lusis* que le dieu détermine traditionnellement sur les membres depuis Hésiode est désormais l'apanage de ses adeptes, qui défont la couronne, attribut et complément de leur corps¹⁶⁴.

La citation érudite d'Athénée, datée de la période impériale mais remontant à des doctrines et des traditions des époques précédentes, illustre de manière inédite une configuration intéressante d'Éros arrangeur, dans le monde masculin et en relation avec les jeunes qui seront appelés à combattre à la guerre – c'est le contexte dans lequel on sacrifie à Éros suite à l'arrangement de l'armure, avant la disposition ordonnancée dans les rangs. Or, le genre d'ornement défait par Éros, la couronne, réalise plusieurs configurations du dieu dans des domaines et des contextes différents, non seulement lors de la *kosmêsis* féminine, à l'occasion du mariage, dans le cadre du rituel et dans les rues, en relation à l'autel et en

¹⁶² *Ibid.* 640d.

¹⁶³ BRIAND 2011, p. 218.

¹⁶⁴ Athénée n'est pas le seul qui analyse l'Éros du monde masculin et des jeunes gens sous l'angle de la parure et de l'ajustement. En effet, Éros est aussi une autre manière de nommer le « service rendu aux dieux (ὑπηρεσία θεῶν) par l'ornementation des jeunes et beaux garçons (εἰς νέων κατακόσμησιν καὶ καλῶν) ». Philosophe du I^{er} siècle a. C., dernier scholarque du Lycée et éditeur des ouvrages d'Aristote, Andronicos de Rhodes propose, dans son traité sur les passions, suivant peut-être la *Rhétorique* d'Aristote, une analyse en huit entrées d'ἔρως. La huitième décrit précisément *erôs* en ces termes : Andronicos de Rhodes, fragment 3 *SVF*, 397 (= Chrysippe, fragment 397 Von Arnim). Voir KONSTAN 2013, p. 15 qui traduit l'extrait comme « service for the gods aiming at the embellishment of youths, which they call an effort at making friends on account of visible beauty ». On préfère ici, à l'instar de Konstan, traduire ὑπηρεσία par « service », comme synonyme d'ἐργασία (cf. Aristophane, *Guêpes* 602 ; Platon, *Lois* 961e ; Démosthène, *Prooemion* 52), bien que sa première acception soit « corps de rameurs, équipement du navire » (dans *e. g.* Thucydide, *Guerre du Péloponnèse* I 143 ; Polybe, *Histoires* V 109.1). Le service peut être de type liturgique, comme dans une inscription d'Aphrodisie (*CIG* 2786). Sur les trois types d'*erôs* répertoriés par Andronicos, voir LAURAND 2007.

présence des piliers hérmaïques, mais aussi en contexte funéraire, comme en atteste un jeu d'esprit restitué par cette épigramme funéraire¹⁶⁵ :

Ἀντωνῖνος ἐγὼ, κεῖμαι δ' ὑπὸ τύμβον ἄναυδος,
ὄν κόσμησε... Ἔρωσ.

« Antoninos c'est mon nom, je repose sans voie de retour sous un tombeau,
qu'a arrangé... Éros ».

Éros arrange le tombeau d'Antoninos, *persona loquens* de cette épigramme datant de l'époque romaine. Par des tons ludiques, l'allusion est faite à l'ajustement des couronnes et autres bandeaux, apposés ou liés autour de la stèle. On sait que la fréquentation du monde des morts est l'un des traits caractéristiques d'Éros depuis l'époque hellénistique, comme les figurines en terre cuite de Myrina le confirment¹⁶⁶. D'ailleurs, l'action du dieu dans l'au-delà n'est pas surprenante si l'on considère que « seul Éros est capable de l'emporter sur Hadès (μόνω θεῶν ὁ Ἄιδης Ἔρωτι ποιεῖ τὸ προσταττόμενον) »¹⁶⁷. Les fonctions consolatrices à travers l'ajustement des couronnes rentrent raisonnablement dans la sphère d'action cosmétique d'Éros. Si l'on accepte cette piste, il n'est pas nécessaire de justifier la connivence entre le dieu et les morts à la manière d'H. Cassimatis qui interprète ce lien comme l'épreuve d'une participation « sans interdits » d'Éros à presque tous les événements de la vie humaine¹⁶⁸. Suivant un courant parallèle, l'amour influence la mort d'après J.-M. Moret, qui cherche à comprendre la présence d'Éros en contexte funéraire à travers les exemples du dieu couronnant Orphée à la recherche d'Eurydice, « proclamant que l'amour est vainqueur et qu'Hadès et Perséphone se sont laissés fléchir »¹⁶⁹. Toutefois, comme les analyses

¹⁶⁵ *Anthologie grecque (Epigrammata sepulcralia)* 597, 2-3. Il s'agit d'une épigramme non datée mais remontant probablement au I^{er} siècle p. C., si l'on s'en tient à l'usage d'ἄναυδος dans les inscriptions funéraires : cf. *IC II* xvi 26 (inscription de Lappa, Crète, I^{er} siècle p. C.) ; *IMT SuedlTroas* 566 (d'Ilion, en Asie Mineure, à peu près de la même époque ; cf. Pausanias, *Périégèse* X 12.1-6).

¹⁶⁶ CASSIMATIS 2014, p. 67-68.

¹⁶⁷ Plutarque, *Erôtikos* 761e.

¹⁶⁸ CASSIMATIS 2014, p. 494. De même, elle explique les incursions d'Éros aux Enfers à travers la passion qui pousse Hadès à enlever Perséphone. Elle analyse ainsi (p. 347) l'amphore de Genève représentant, dans sa partie supérieure, un char menant Hadès et Perséphone, suivi d'une femme brandissant une torche cruciforme, probablement Déméter, et, en-dessous de ce groupe, une haute stèle encadrée par Éros brandissant une patère à manche et tenant une couronne. Nous ne reproduisons pas l'image de cette amphore, maintenant à Genève, au Musée d'Art et d'Histoire, MAH 15043.

¹⁶⁹ MORET 1993. En ces mêmes termes, Moret explique la présence d'Éros dans les images funéraires d'Hadès et Perséphone (considérant un cratère à volutes, maintenant à Naples : **Fig. 25a, Cat. 70**).

iconographiques d'A. Zografou le montrent, la présence d'Éros dans le domaine funéraire, représenté, entre autres, par Perséphone, est très répandue et sa figure est souvent associée à d'autres (comme Hermès et l'Océanide), suggérant un lien étroit entre communication et cosmétique dans le monde des morts : cela devient d'autant plus vrai quand c'est Hécate, déesse de l'entre-deux, qui apparaît comme compagne de Perséphone et complice de Déméter, tandis qu'Éros survole les protagonistes avec une bandelette et une couronne¹⁷⁰. Éros frère de Thanatos ? Il n'est pas nécessaire non plus d'avancer la thèse d'un prétendu lien fraternel ou d'opposés complémentaires pour saisir la participation d'Éros aux destinées *post-mortem*¹⁷¹. Seul domaine où il n'est pas affilié à Aphrodite, Éros rend hommage aux morts près de leur sépulture, sans pour autant pénétrer le palais d'Hadès¹⁷². Pour mieux saisir ces figures, il faut plutôt retenir le lien étroit entre cosmétique et deuil, bien qu'il puisse « paraître paradoxal de lier la cosmétique, art du paraître, du changement et de la métamorphose, donc de la vie, au funéraire qui est de l'ordre du dissimulé et du définitif, de l'irréversible »¹⁷³.

Les vestiges archéologiques montrent que les défunts peuvent porter des couronnes de feuillage en or, comme celles livrées par les tombes macédoniennes et italiotes : elles font partie d'un appareil décoratif riche et varié, composé, entre autres, d'ornements en bronze qui, en présence d'Hermès, se situent près de stèles surmontées d'un large bandeau avec des motifs symboliques (oiseaux, lions s'affrontant, roses et couronnes)¹⁷⁴. Éros y est néanmoins absent, alors que les Sirènes, « séductrices redoutables » et musiciennes, souvent coiffées de couronnes et parées de bijoux, sont présentes, incarnant la consolation de leur chant¹⁷⁵. Ce type d'ornementation, qui ne connaît point Éros, est toutefois tardif et lié aux coutumes funéraires des III^e et II^e siècles a. C., en Illyrie du sud et en Grèce septentrionale. Sur la

¹⁷⁰ ZOGRAFOU 2010a, p. 76 analyse un skyphos mutilé d'Eleusis (430 a. C., Eleusis, Musée 1244), dédié par une certaine Xanthippè, illustrant le rapt : Hécate précède le char d'Hadès emportant la jeune fille, suivi par Hermès, Déméter, Éros et au moins une Océanide. Hécate et Éros apparaissent ensemble dans un autre fragment de loutrophore, Port Sunlight 5040 (X 2143 ex Hope 233) : ZOGRAFOU 2010a, p. 77-78.

¹⁷¹ La théorie des opposés complémentaires se trouve chez CASSIMATIS 2014, p. 122. Sur les opposés complémentaires comme biais partiel pour approcher le texte hésiodique et en particulier le lien entre Éros et Éris, voir le Chapitre I, p. 87-89.

¹⁷² YAYLALI 1989 reconnaît néanmoins une prêtresse d'Aphrodite dans une stèle funéraire de Smyrne, datée du II^e siècle a. C.

¹⁷³ CASSIMATIS 1998b, notamment p. 155 pour la citation.

¹⁷⁴ BERGMANN 1989. Sur le rite de purification et couronnement des morts, voir BERNABÉ – JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL 2008, p. 128, n. 147.

¹⁷⁵ SABETAI 2008. Pour les Sirènes, « séductrices redoutables », voir KÉI 2014, p. 763.

céramique attique, en revanche, le couronnement des stèles est attesté depuis le V^e siècle, notamment sur des vases à fond blanc (un cas emblématique est représenté par un lécythe athénien à figures rouges datant de 475 a. C. : **Fig. 25b-c, Cat. 71**). À cet égard, il est important de souligner que l'imagerie funéraire, incluant les stèles et leurs ornements, et l'imagerie nuptiale, avec ses différentes formes de *kosmêsis*, se développent significativement dans le même arc temporel (entre 450 et 400 a. C.), en partageant nombre de similitudes : toutes deux, par exemple, privilégient le moment de l'offrande, durant lequel les objets sont placés au centre du rite¹⁷⁶. Ainsi, comme il arrive souvent dans les scènes de toilette féminine, différentes catégories d'*anathêmata* s'organisent autour de la stèle funéraire : les bandelettes, les couronnes et parfois des vases, en particulier des lécythes. Les couronnes et les bandeaux sont apportés par des femmes (**Fig. 25d-e, Cat. 72**) et souvent ce sont des guerriers qui accomplissent les lamentations près des stèles ornées (**Fig. 25f, Cat. 73**). Aux bandeaux s'ajoutent parfois les lécythes ainsi que les aryballes et les *plémochoi* (**Fig. 25g, Cat. 74**). En outre, le décor de la stèle reflète parfois le *kosmos* – palmettes et éléments végétaux – de l'image (**Fig. 25h, Cat. 75**). Cela dit, l'iconographie funéraire de la visite à la tombe se développe presque exclusivement sur des lécythes à fond blanc¹⁷⁷. Or, Éros n'apparaît que sur des vases à fond noir : sur 1498 images contenant des stèles, nous n'en enregistrons que trois avec la très maigre présence d'Éros. C'est sur une pélikè athénienne à figures rouges que nous trouvons la première attestation du dieu près des tombes, où il apporte un coffre contenant probablement les objets que le jeune, nu, couronné et debout – peut-être l'*eidôlon* du jeune athlète défunt ? – arrangerait tout autour (**Fig. 26a, Cat. 76**). Éros tend les mains vers un tombeau nu sur un skyphos de Varsovie de 450 a. C. (**Fig. 26b, Cat. 77**) ; de la même période date une autre pélikè athénienne à figures rouges, maintenant à Munich, où Éros vole en direction de la stèle apportant un bandeau (**Fig. 26c, Cat. 78**). Dans l'iconographie attique, notre dieu est semblable pour son aspect à Thanatos et Hypnos qui, ainsi interprétés par le rédacteur de l'archive Beazley, transportent le corps du défunt près de la stèle couronnée, en allusion au mythe de Sarpédon (**Fig. 27a-b, Cat. 79** ; **Fig. 27c-d, Cat. 80**). Néanmoins, Thanatos en particulier montre une chevelure et une barbe noires qui le démarquent nettement d'Éros imberbe (**Fig. 27e, Cat. 81**). Outre Éros, Hermès est le seul dieu que les

¹⁷⁶ Pour des exemples concrets, voir HOSOI 2014, p. 634-635.

¹⁷⁷ HOSOI 2014.

peintres associent aux stèles en contexte funéraire (**Fig. 27f, Cat. 82**)¹⁷⁸. À sa place, on peut trouver Niké (**Fig. 27g, Cat. 83**). Sur les vases italiotes, en outre, Éros apparaît près d'un rocher, installation naturelle qui sert de lieu d'apparition aux défunts, aussi vifs que les personnes venues leur rendre hommage : tous communiquent entre eux par des gestes, des regards et autres objets. Parmi ces gens, Éros lève les mains vers la stèle¹⁷⁹.

Ces données iconographiques permettent dès lors de saisir les différents rôles des « dieux aux stèles » en contexte funéraire. Contrairement à Hermès et Charon, qui permettent le passage du défunt aux Enfers, et à Hypnos et Thanatos, chargés de transporter physiquement le corps du défunt, Éros s'occupe de l'arrangement du tombeau et de sa stèle. Aucune scène d'*ekphora* et de *prothêsis*, de transport et d'exposition du défunt, n'accueille en son sein Éros : le dieu n'est député qu'à la *kosmêsis* funéraire et à l'arrangement des objets mettant en scène l'honneur des vivants pour les défunts¹⁸⁰. Néanmoins, le dieu apparaît dans une stèle sculptée de la nécropole d'Amathonte représentant la *dexiôsis* entre deux individus : un homme assis, devant une femme debout, a, près de son siège, un Éros « réplique de l'Éros archer de Lysippe [...], symbole de l'amour qui réunit le couple »¹⁸¹. Contrairement à cette interprétation d'Éros comme symbole de l'amour dans la mort, nous cernons une autre fonction du dieu. Il met en ordre, près de la stèle, des objets particuliers tels que les bandeaux et les couronnes, renvoyant à d'autres espaces que celui du cimetière (concours, gymnase, mariage). Ainsi, ces objets fonctionnent-ils « [...] comme des ponts qui mènent d'une rive à l'autre, d'un lieu à l'autre, en d'autres mots des embrayeurs d'espaces, de lieux, des vecteurs d'idées »¹⁸². Par le biais de l'arrangement, Éros crée donc les conditions pour que ce passage d'une rive à l'autre, garanti par Hermès, ait lieu. Cela n'empêche qu'Éros et Hermès, députés à deux tâches différentes, puissent intervenir ensemble près des stèles. Ainsi, sur une hydrie

¹⁷⁸ Hermès est représenté, avec un guerrier près de la stèle, sur une lécythe athénienne à figures rouges, 450 a. C., Wurzburg, Universitat, Martin von Wagner Museum n° K1862, BAPD 46176 (non reproduite dans l'Annexe 2 de cette thèse). Il dirige le bateau en présence de Charon sur une amphore athénienne à figures rouges, 450 a. C., Québec, Musée National des Beaux-Arts, n° 66.231, BAPD 50055. Hadès et Perséphone, rattachés évidemment aux Enfers, sont représentés sur un stamnos athénien à figures rouges, 500 a. C., à Paris, Musée du Louvre, n°G187, BAPD 203793. Sur le pilier hérmaïque comme dispositif funéraire, voir PERRIELLO *et al.* 2013.

¹⁷⁹ CASSIMATIS 2014, p. 149-151. Sur cette gestuelle funéraire, voir LOHMANN 1979.

¹⁸⁰ HOSOI 2014, p. 623 rappelle que les objets funéraires ne sont pas représentés sur les vases pour leur fonction technique, mais bien pour les valeurs qu'ils véhiculent. Sur l'*ekphora* et la *prothêsis*, voir GHERCHANOC 2011.

¹⁸¹ HERMARY 1987.

¹⁸² HOSOI 2014, p. 632.

maintenant à Naples, Éros et Hermès en encadrent une : Hermès au caducée est décalé vers le bas et près du défunt, un pied posé sur une pierre, alors qu'à droite de la stèle une femme debout se penche avec une couronne vers la femme éplorée, Éros s'avançant avec une phiale et une bandelette. Pour Cassimatis, il s'agirait d'une « réunion entre la divinité psychopompe (Hermès) et la divinité de la vie (Éros) qui est insolite et isolée »¹⁸³. Un autre aspect est néanmoins à mettre en exergue : si Hermès dirige son action vers le défunt, Éros n'entretient aucun rapport avec lui. Au contraire, il soigne son *sêma*. Pour reformuler la phrase de Cassimatis, nous sommes donc spectateurs d'une réunion entre la divinité psychopompe (Hermès) et la divinité cosmétique (Éros) qui, par ses compétences particulières, participe à la mise en scène du deuil et aux spectacles visuels et sonores qui précèdent, ou suivent, le transport et l'exposition du défunt.

Avec les stèles funéraires, notre analyse des images, avec quelques renvois aux configurations parfois parallèles restituées en littérature, s'achève. Nous avons vu qu'Éros escorte, pare et agence, comme il le fait avec Aphrodite dans la *Théogonie*. Mais si les actions d'Éros dans ce poème ont largement été expliquées dans le chapitre précédent, celles dans les domaines des parures et des mariages (les plus fréquentés par le dieu) restent encore à éclairer. Le moment est donc venu de les examiner plus en détail au prisme des attestations littéraires afin de mieux comprendre *comment* Éros dramatise les parures, les ordonne et les pare en tant que metteur en scène et ajusteur, conducteur et prophète.

4. La dramatisation des parures : actions d'Éros, metteur en scène et ajusteur, conducteur et prophète

La prédilection d'Éros pour les ornements et l'ordre est également attestée en tragédie, où le dieu construit l'ornement selon des procédés pourvus d'un ordre susceptible de varier en fonction des contextes et des auteurs. Des périphrases et des sémantèmes énoncent la « dramatisation » effectuée par Éros, dieu lié aux espaces scéniques au sein desquels il met en dialogue la sphère nuptiale et la sphère théâtrale à travers des ajustements. L'exemple du vase de Pronomos est à cet égard instructif (425-375 a. C., **Fig. 28, Cat. 84**) : l'aulète est en dessous du couple placé au centre sur la *klinè* – les spécialistes y reconnaissent

¹⁸³ Hydrie à figures rouges, 400 a. C., Naples, Musée archéologique national, n°H.897 (82703) : CASSIMATIS 2014, p. 444. Cf. aussi une lécythe de Capoue (Musée campanien, n° 7563), qui présente une petite stèle et Éros venant vers la femme assise, tendant une bandelette.

tant des personnages mythiques, Dionysos et Ariane, que des acteurs –, tandis que le joueur de lyre, debout près de l'aulète, semble lui parler, une lyre se trouvant près du *chorodidaskalos*. Or, Éros (pour d'autres Himéros) constitue l'élément de connexion entre le couple et les personnages à droite, en particulier entre Dionysos et Ariane et le personnage féminin (une Muse ou Tragédie)¹⁸⁴. Situé au centre du schéma figuratif, parmi les personnages placés au niveau supérieur, à droite et à gauche, Éros touche et assiste Tragédie qui, assise, tient un masque dans sa main. Ailé, son corps a le même chromatisme que la peau d'Ariane et le masque, ce qui évoque une connivence visuelle entre ces trois éléments et, par conséquent, entre la sphère nuptiale (représentée par le couple divin) et la sphère scénique (représentée par la femme). En regardant mieux l'image, toutefois, on s'aperçoit que c'est la *kosmêsis* qui règle cette connexion, puisqu'Éros ajuste le vêtement bigarré de Tragédie tout en jouant le rôle de médiateur entre le niveau nuptial et le niveau scénique.

Le fait qu'Éros dramatise les parures n'est pas surprenant si l'on considère que ses modes d'action sont eux-mêmes « scéniques ». Certes, nous ne voulons pas dire que ses gestes sur les vases reproduisent *stricto sensu* ceux que les auteurs énoncent à l'aide des formules : il s'agirait d'une association qui réduirait, bien évidemment, les spécificités des deux langages, littéraire et iconographique. De plus, il serait arbitraire d'entrevoir sur les vases une dramatisation de la parure à travers les témoignages littéraires, exploitant les formules littéraires comme des moyens d'interprétation. Néanmoins, certaines propriétés cinétiques d'Éros, tant dans les textes que sur les vases, sont indéniables. C'est à montrer et à décrire partiellement celles-ci, s'appuyant sur les sources textuelles et figuratives à la fois, que nous sommes intéressés. Ainsi, le dieu « introduit » ou « entraîne » (εἰσάγει), εἰσάγειν désignant ailleurs l'action de représenter quelque chose sur le devant de la scène ou de réaliser des pièces de théâtre¹⁸⁵. De plus, Éros « apparaît soudain » comme l'indique le verbe εἰσέρχομαι, qui qualifie non seulement l'épiphanie du dieu mais aussi l'apparition spectaculaire des acteurs et du chœur devant le public, ainsi que la première apparition des

¹⁸⁴ PICKARD-CAMBRIDGE 1996, p. 258. La figure ailée est Éros pour MITCHELL 2009, p. 209.

¹⁸⁵ Euripide, *Hippolyte* 526. Cf. Platon, *République* 381 sur la représentation d'Héra dans les tragédies (Ἡραν ἡλλοιωμένην) et *Apologie* 35b sur la mise en scène des pièces de théâtre (ταῦτα δράματα). Le verbe εἰσάγω peut aussi désigner l'action de conduire le chœur, comme dans la scholie à Aristophane, *Acharniens* 433 (οὗτος γὰρ εἰσάγει τοὺς χοροὺς) et, dans la même comédie, au vers 11 (« Εἰσαγ', ὦ Θεογνι, τὸν χορόν »). Cf. la scholie à Eschine, *Contre Ctésiphon* (III) 27 : ἐπιβάλλει ὁ ἄρχων τῷ δεῖνι ποιητῆι τοσόνδε, ἄν μὴ τὸν χορόν εἰσάγη. Par ailleurs, on signale le cas unique d'Hermès *Eisagôgos*, mentionné avec Aphrodite *Synarchis* sur une stèle de marbre, datant de 150-100 a. C., provenant de Samos : *IG XII 6, 2, 597*.

magistrats avant leur prise de pouvoir¹⁸⁶. C'est la formule ἀείρων ἔθηκε qui indique une forme plus particulière de dramatisation, consistant à « disposer quelque chose en la soulevant » – action désignée précisément par ἀείρω, verbe technique de la mise en scène théâtrale faisant référence, ailleurs, au soulèvement de la *mekhanê* avant l'apparition des dieux sur la scène¹⁸⁷. Dans un extrait du chant XXXIII de son poème, Nonnos éclaire le sens de cette formule à travers la narration de la victoire d'Éros sur Hyménée au jeu du cottabe¹⁸⁸ :

« [...] Et Éros ailé (πτερόεις) dépose, en le soulevant, un superbe collier d'or (μητροῶν ἀείρων χρύσειον ὄρμον ἔθηκε) de sa mère, Aphrodite la marine, prix de victoire, ce splendide bijou qui brille de tous ses feux ».

Éros dépose, en la soulevant, la parure d'Aphrodite¹⁸⁹. Il s'agit d'un beau collier circulaire en or, mentionné comme un objet valorisant et un instrument de beauté, un dispositif quasi votif qu'Éros dépose au sein d'un contexte ludique, où Hyménée, le chant du mariage, est également présent. L'action efficace de « déposer un objet en le soulevant » est exprimée par la formule archaïsante où le participe ἀείρων exprime le caractère ostentatoire du geste propre à la consécration : comme sur le vase de Pronomos, mais à travers une association différente entre gestes et personnages, un certain lien entre la parure, sa mise en valeur et le mariage, se dégage en présence d'un Éros adversaire d'Hyménée. Celui-ci est le chant nuptial ou, mieux, « l'anthropomorphisation d'une pratique rituelle consistant en cris proférés ensemble (de joie ou de lamentation), divinisant ainsi non pas le nom d'un genre musical au sens strict, mais plutôt celui d'une attitude devenue musicale »¹⁹⁰. Cette mise en avant du collier d'Aphrodite relève du registre votif et, au niveau formulaire, présente des similarités évidentes avec la consécration à Athéna des dépouilles de Dolon telle que narrée

¹⁸⁶ Le verbe indique notamment la manifestation de l'éros pour quelque chose : Libanios, *Thèses* III 3 et Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines* II 38.3. Cf. aussi la scholie à Eschyle, *Prométhée* 654 (διὰ τοῦ ὄμματος γὰρ εἰσέρχεται ὁ ἔρωζ ἐν τῇ καρδίᾳ). Le souhait qu'Éros ne se manifeste pas soudain est, en revanche, dans Ésope, *Faibles* 111.3. Concernant l'apparition spectaculaire des magistrats, voir e. g. Xénophon, *Anabase* 6.1.9 et Platon, *République* 580b.

¹⁸⁷ Athénée, *Deipnosophistes* VI 1 (= Antiphane comique, fragment 191 Kock). Cf. Platon, *Cratyle* 425d ; Plutarque, *Lysandre* 25.1 et *Moralia* 665e, 996b ; Aristide, *Hymne à Sérapis* 47 ; Héron, *De automatis* 21.2.

¹⁸⁸ Nonnos, *Dionysiaques* XXXIII 71-80.

¹⁸⁹ Cf. *supra*, p. 145-146 pour les images concernant Éros et le dépôt des parures.

¹⁹⁰ BRULÉ 2001, p. 245. Sur Hyménée en iconographie, voir LINANT DE BELLEFONDS 1991, p. 199. Sur les fonctions de l'hyménée, de l'épithalame et du γαμήλιον αὐλημα, voir KAUFFMANN-SAMARAS 1985 et TOGNAZZI 2010.

dans le chant X de l'*Iliade* : « Accepte cette offrande, déesse. C'est toi que j'entends ici invoquer, avant tous les autres Olympiens. Et, maintenant, sois-nous fidèle et conduis-nous vers les chevaux et vers le campement des Thraces »¹⁹¹. Une fois proférée cette invocation à Athéna (ὥς ἄρ' ἔφώνησεν, 466) pour qu'elle conduise les Achéens vers les campements étrangers, Ulysse procède en levant l'offrande elle-même au-dessus de sa tête (καὶ ἀπὸ ἔθεν ὑψόσ' ἀείρας), la disposant en haut d'un tamaris (ἔθηκεν ἀνὰ μυρίκην, 467)¹⁹². Qu'elle ait eu lieu ou non¹⁹³, la consécration des dépouilles de Dolon est décrite par la formule ἔθεν ἀείρας, qui rappelle celle de Nonnos (ἀείρων ἔθηκε) changée dans quelques particularités morphologiques et par l'ajout de l'adverbe spatial (ὑψόσ')¹⁹⁴.

Ainsi, Éros agit de manière scénique, comme l'indiquent les verbes εἰσάγω et εἰσέρχομαι, et « dramatise » l'ornement déposé en direction ascensionnelle (ἀείρων ἔθηκε). Il règle cet ajustement de la parure, processus dynamique pourvu d'une sémantique s'exprimant, en grec, à travers des formules spécifiques. Par l'action du dieu dans les textes et sur les images, l'ornement subit un changement de statut, une espèce de « pivotement » fondé sur des gestes effectués en plusieurs étapes et à différents degrés¹⁹⁵. De fait, par rapport à la forme basique d'ajustement exprimée par le verbe κοσμεῖν (« parer », « orner », « arranger »), concernant généralement les oreilles, la chevelure ou la peau¹⁹⁶, Éros opère plusieurs formes complexes d'ajustement : il dispose et soulève mais, surtout, il peut arranger

¹⁹¹ *Iliade* X 463-467.

¹⁹² Le syntagme ἔθεν ὑψόσ' ἀείρας est typiquement homérique et se trouve seulement en littérature. Néanmoins, on signale un syntagme similaire dans *IG* IV², 1, 125, l. 1-2 (= T 431 Edelstein-Edelstein 1998), datant du III^e siècle a. C., relayant une épigramme à Asclépios : Ἐρμόδικ[ος Λαμψακ]ηνός σῆς ἀρετῆς [παράδειγμ], Ἀσκληπιέ, | τόνδε ἀνέ[θηκα π]έτρον ἀειρά | μενος [...]. Sur ce dernier texte, voir BING 2004 et AHEARNE-KROLL 2013, p. 42.

¹⁹³ La question est de savoir si les armes de Dolon furent par la suite consacrées à Athéna : STAGAKIS 1987-1988.

¹⁹⁴ L'expression, en tant que telle ou dans une forme variée, est propre au registre épique et disparaît aux époques ultérieures. On en enregistre la version variée (πίνακας) παρέθηκεν ἀείρας dans *Odyssée* I 141 et IV 57 (cf. aussi XVIII 120). L'adverbe ὑψόσ' est, par ailleurs, gardé dans une autre formule analogue, modifiée cette fois-ci dans le verbe principal et dans l'objet direct : (ἔπειτ') ἐπέθηκε θυρεὸν μέγαν ὑψόσ' ἀείρας, dans *Odyssée* IX 240, 340, dont ἐπέθηκε(ν) ἀείρας se trouve déjà dans *Iliade* XXIV 589. L'action de positionner en haut est, encore une fois, soulignée dans *Odyssée* XVI 285 par l'ajout de l'adjectif ὑψηλός référé au lit : ἐς μυχὸν ὑψηλοῦ θαλάμου καταθεῖναι ἀείρας. Les exemples homériques sont cités et discutés dans Athénée, *Deipnosophistes* I 15, I 46, V 20, VI 30.

¹⁹⁵ L'expression « pivotement » est empruntée à BRULÉ 1996, p. 2, qui parle de « pivotement du sacré » : « [...] Au cours de sa vie, chaque individu 'pivoté' de certaines valeurs du sacré à d'autres, et ce pivotement est dramatisé par des rites qui aident aux nécessaires transformations biologiques et sociales ».

¹⁹⁶ Cela correspond à ce que Gottfried Semper définit comme l'« ornement pendant » (*der Behang*) : SEMPER 2007, p. 235. Le verbe κοσμεῖν a pour objet direct l'or ajouté au corps d'Aphrodite dans le cinquième *Hymne homérique* (*Hymne homérique à Aphrodite* [V] 65 : χρυσῷ κοσμηθεῖσα, « après s'être parée d'or »), ou bien la parure ajustée autour du cou et sur la gorge de la déesse par les Hôrai dans le sixième *Hymne homérique*, v. 11-12, 14. Sur cela, voir *supra*, p. 121-122.

selon un geste circulaire reproduisant le mouvement périmétrique de son vol. Ainsi, Éros peut « dissoudre tout autour » (περιαιρεῖν) les ornements disposés aux extrémités du corps humain, comme les couronnes et les diadèmes : chez Athénée, comme on l'a vu, il « dissout tout autour l'ornement ou décor » des amants (περιαιρεῖν τὸν κόσμον), le mouvement circulaire étant suggéré par le préfixe περι-¹⁹⁷. Dans l'extrait de Nonnos susmentionné, d'autre part, il dispose, en qualité d'ailé (πτερόεις), le collier εὔκυκλον, « parfaitement circulaire » comme son vol¹⁹⁸. Éros opère donc soit un positionnement (chez Nonnos et sur les images) soit une dissolution circulaire (chez Athénée) des ornements. Par ailleurs, il fait et défait la parure, notamment quand il s'agit de couronnes. À ce même titre, il l'enlève de manière illégitime en effectuant moins une dramatisation qu'une soustraction ornementale. Ce sont les épigrammes qui exploitent le motif de l'Éros prédateur du *kosmos* des Olympiens, attributs dont ils sont ornés (ὄπλα...κοσμοῦντ' ἀθανάτων) et métonymie de leur *timê* divine¹⁹⁹. En particulier, le dieu s'empare du ciel (Ἔρωσ ὅτε καὶ πόλον εἴλε) dans l'épigramme 14 du livre XVI de l'*Anthologie grecque*, où πόλον indique à la fois le ciel, la coiffe particulière d'Aphrodite (citée au vers suivant de l'épigramme) ainsi que, pour Hésychios, la couronne de la tête²⁰⁰. En outre, nous constatons la récurrence d'εἴλε, le même verbe qui énonce l'emprise d'Anchise dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* : la victime d'Éros n'est plus un héros fasciné par la parure de la déesse, mais un élément du cosmos (si nous

¹⁹⁷ SEMPER 2007, p. 243 parle d'« ornements annulaires » (*der Ringschmick*), dont la spécificité « tient au fait qu'ils sont généralement disposés sous forme d'arrangement périphérique ou périphérique-radial autour de l'objet décoré [...] ». Les verbes στεφανοῦν et περιαιρεῖν τὸν κόσμον reviennent ensemble dans Athénée, *Deipnosophistes* XV 9 (= Cléarque, fragment 24 Wehrli). Sur ce passage, voir *supra*, p. 157-158. Cf. [Aristote], *Constitution des Athéniens* 574 pour l'expression περιαιρεῖν τὸν στέφανον. Plus répandue est celle περιαιρεῖν τὸν κόσμον : e. g. Diogène Laërce, *Vies des philosophes* 6.10 ; Plutarque, *Moralia* 828b ; Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique* XII 40.3, XVIII 35.6 et 105.2, XIX 34.4 ; Pausanias, *Périégèse* I 25.7 ; Flavius Josèphe, *Antiquités judaïques* XV 90. Tous les composés de τίθημι, déjà vus en relation à la formule ἀείρων ἔθηκε, sont des antonymes de περιαιρεῖν. Sur l'étymologie de στέφω, voir MASSON 2017.

¹⁹⁸ Le mouvement circulaire du vol d'Éros est souvent exprimé par le verbe κυκλώ (nous rappelons qu'εὔκυκλον est le beau collier agité par Éros dans le passage de Nonnos examiné plus haut, *Dionysiaques* XXXIII 73) : Plutarque, *Erôtikos* 750b ; Nonnos, *Dionysiaques* XVI 10, XXXIII 184, XLVIII 473 ; Himérios, *Discours* X 42, XLVIII 40.

¹⁹⁹ *Anthologie grecque* XVI 215 et 216. Il s'agit de deux épigrammes faisant partie d'une galerie d'*ekphraseis* portant sur des statues d'Éros. Ces épigrammes reposent sur la rhétorique du voir : voir GOLDHILL 1994. Sur les épigrammes ecphrastiques, voir GUTZWILLER 2002 et PRIoux 2014.

²⁰⁰ *Anthologie grecque* XVI 216, 7. Le πόλος est l'axe de la sphère céleste depuis Platon, *Timée* 40c, ou bien le pôle de l'axe pour Aristote, *Sur le ciel* 285b21. Déjà Eschyle, *Prométhée enchaîné* 429 et Euripide, *Oreste* 1685 usent ce même mot pour la voûte céleste, d'où le renversement comique chez Aristophane pour le système céleste des oiseaux dans *Oiseaux* 179. Au sens spéculatif, relatif au « cercles d'or d'Hélios », πόλος revient dans l'*Anthologie grecque* XIV 139. Pour le πόλος comme « couronne de la tête », cf. Hésychios *s.v.* et Pollux, *Onomasticon*, *s.v.* πόλος. Il est le coffre d'Aphrodite dans Pausanias, *Périégèse* II 10.5.

prenons *πόλος* comme « ciel ») ou bien l'ornement d'Aphrodite elle-même (si nous entendons le même mot au sens métaphorique)²⁰¹. Loin d'être dramatisée, la parure devient alors l'objet d'un pillage divin et se prête à des jeux métaphoriques, entre le cosmique et le cosmétique.

Les images métaphoriques du *kosmos* se lient également à un autre type d'ornementation, à savoir l'orientation de la parure exprimée par le verbe ἄγειν (« conduire, mener »), avec sa forme apparentée et plus tardive ὀδηγεῖν (« orienter, diriger, escorter »)²⁰². C'est à travers le premier verbe qu'Euripide élabore le lien entre Éros et le *kosmos* en contexte nuptial dans un fragment appartenant à la tragédie fragmentaire *Phaéthon*²⁰³ :

ἄκατοι δ' ἀνάγονται ὑπ' εἰρεσίας ἀνέμων τ' εὐαέσσιν ῥοθίοις ἀνά δ' ἰστία	35	« Les barques cinglent vers le large, poussées par les rames et le souffle des vents propices. Les matelots ont hissé les voiles et crient 'Ramène nous, Brise vénérée, sous la garde des flots apaisés et dans le silence des vents, vers nos enfants et nos femmes aimées'. Et la voile gonflée vient toucher le milieu de la drisse. Cela c'est un soin qui appartient à d'autres, mais ma justice et Éros me poussent à consacrer en hymnes une parure d'hyménées pour honorer mes maîtres, car
σινδῶν δὲ πρότονον ἐπὶ μέσον πελάζει. τὰ μὲν οὖν ἑτέροισι μέριμνα πέλει· <u>κόσμον δ' ὑμεναίων δεσποσύνων</u> <u>ἔμὲ καὶ τὸ δίκαιον ἄγει καὶ Ἔρωσ</u>	40	
<u>ὑμνεῖν</u> · δμῶσιν γὰρ ἀνάκτων εὐαμερίαι προσιούσαι μολπᾶν θράσος αἴρουσ' ἐπὶ χάσματ'· εἰ δὲ τύχα τι τέκοι, βαρὺν βαρεῖα φόβον ἔπεμψεν οἴκοις.	45 50	l'approche des jours heureux inspire chez les serviteurs la confiance et de la joie dans leur chant. Mais si jamais le sort engendrait quelque lourd malheur, il dépêcherait sur le palais une grande peur. Ce jour marque la limite pour l'accomplissement du mariage ; l'ayant imploré

²⁰¹ Voir *supra*, p. 129.

²⁰² Pour SEMPER 2007, p. 247, il concernerait l'« ornement directionnel » (*der Richtungsmuck*), « qui sert à rehausser la direction et le mouvement du corps [...] ». Un autre type d'ajustement que nous n'examinons pas est indiqué par *τελεῖν*, le verbe de l'accomplissement rituel (voir l'analyse sémantique détaillée de WAANDERS 1983) : e. g. Nonnos, *Dionysiaques* XXV 160, dans l'expression [...] *ἔτελεσσεν Ἔρωσ καλλιτριχα νίκην*, « Éros réalise une victoire aux beaux cheveux », où la victoire est une métaphore de la couronne entrelacée.

²⁰³ Euripide, fragment 773 Nauck, 35-58. Le fragment est publié selon l'édition de DIGGLE 1970. Sur la tragédie, voir, parmi les contributions capitales, WILAMOWITZ 1883 et WEBSTER 1967, KANNICHT 2004 et MAZZEI 2012 plus récemment. Des remarques générales sur le mythe de Phaéthon sont contenues dans ROSENBERGER 2009, ADORJÁNI 2014 et MINUTO 2015. Voir aussi RECKFORD 1972 sur la figure d'Aphrodite dans le chant des vers 227-235 de la tragédie.

<p>ὀρίζεται δὲ τόδε φάος γάμων τέλος, τὸ δὴ ποτ' εὐχαῖς ἐγὼ λισσομένα προσέβαν ὑμέναιον ἀεῖσαι φίλον φίλων δεσποτᾶν. 55 θεὸς ἔδωκε, χρόνος ἔκρανε λέχος ἐμοῖσιν ἀρχέταις. ἔτω τελεία γάμων ἀοιδά. ἀλλ' ὅδε γὰρ δὴ βασιλεὺς πρὸ δόμων κῆρύξ θ' ἱερός καὶ παῖς Φαέθων 60</p>	<p>depuis longtemps dans mes prières, je me suis avancée pour chanter un hyménée cher à mes maîtres chéris. Le dieu a créé l'occasion, le temps a réalisé ce mariage pour mes souverains. Que le chant qui complète ces noces se déploie ».</p>
---	---

Les vers 35-58 du fragment contiennent une partie de l'intervention du chœur formé par les jeunes servantes de l'*oikos*. Dans le prologue, Clyméné, mère du protagoniste, informe le public de son identité et du lieu où se déroule la scène, à savoir le palais de Mériops. Aux diverses allusions de Clyméné au mariage (qui n'est pas mieux défini : s'agirait-il de l'union avec Mériops ou du prochain mariage avec son fils Phaéton, ou alors de sa relation amoureuse avec Hélios ?), suit l'entrée du chœur qui chante l'aurore, se réjouissant du mariage annoncé.

Le chœur mentionne dans ces vers, connus pour les difficultés et les nombreux points obscurs aux niveaux stylistique et métrique, un chant de mariage pour les maîtres, Clyméné et Phaéton. Ainsi, les jeunes filles prédisent, lors de la performance, l'accomplissement de l'union par l'entonnement de l'hyménée : « Que le chant qui complète ces noces se déploie (ἔτω τελεία γάμων ἀοιδά) », dit-on finalement en forme impérative. Si l'Éros des tragédies a été considéré comme négatif et néfaste, « excessive, repressed, unrequited, exclusive, intense, obsessive, lasting », dans le *Phaéthon* d'Euripide il l'est à l'aide d'une parure particulière faite d'hyménées²⁰⁴. De fait, la consécration de cette parure est voulue par τὸ δίκαιον, le principe de justice ou la légitimité du mariage reconnue par les servantes²⁰⁵. Aussi est-elle requise par Éros, que nous écrivons en majuscule²⁰⁶. L'absence de l'article dénotatif ὁ suggère que le dieu est une présence familière au locuteur (ou du moins perçue comme telle), qui « conduit » ou « exige » (les deux sens sont possibles pour ἄγω) la dédicace d'une

²⁰⁴ CRAIK 1993, p. 253.

²⁰⁵ Cf. aussi Euripide, *Héraclès* 813 (εἰ τὸ δίκαιον / θεοῖς ἔτ' ἀρέσκει), *Ion* 1249 (/ὥσπερ τὸ δίκαιον;), *Électre* 1351 (ὅσιον καὶ τὸ δίκαιον), *Iphigénie à Aulis* 1391 (τί τὸ δίκαιον τοῦτό γε ;).

²⁰⁶ Sur la majuscule et la minuscule d'Éros, voir l'Annexe 1, p. 336-340.

parure d'hyménées aux maîtres²⁰⁷. Cette interprétation nécessite néanmoins d'être argumentée.

D'après Diggle, le texte des vers 44-46 tels que transmis par le manuscrit P se prête à plusieurs malentendus, pour la métrique et la syntaxe. La particule δὲ (au vers 44, dans le syntagme κόσμον δ'ὑμεναίων), rend le mètre du vers incorrect par rapport au schéma préexistant, tandis que le génitif ὑμεναίων δεσποσύνων s'avère sans construction si l'on accepte la leçon du manuscrit κοσμεῖν, dépourvue à son tour d'un complément direct. Pour éliminer ces problèmes, Diggle, Kannicht et Collard acceptent la correction de κοσμεῖν en κόσμον (proposée par Hartung), accusatif d'ὑμνεῖν et complément direct duquel dépend le génitif ὑμεναίων δεσποσύνων²⁰⁸. De plus, ils transposent la particule δὲ avant le génitif, afin d'obtenir le rythme de l'anapeste. Donc, « Éros mène à consacrer une parure d'hyménées », le verbe ἄγω désignant la pression d'Éros sur le chœur pour que la consécration ait lieu. Nous parvenons donc au vers dans l'état qui lui est reconnu par tous les éditeurs. Cela étant, un problème de traduction se pose pour les vers 44-45, κόσμον δ'ὑμεναίων [...] ἄγει καὶ Ἔρωσ [...] ὑμνεῖν. Comment entendre le génitif des hyménées (ὑμεναίων) ? Est-ce l'ordre propre aux hyménées que le chœur invoque ici, ou plutôt une parure faite d'hyménées ? F. Jouan et H. Van Looy penchent pour une traduction diplomatique : « [...] ma justice et mon affection poussent à entonner un hymnée pour honorer mes maîtres », interprétant ainsi Éros (imprimé en minuscule) tel une force abstraite et κόσμον δ'ὑμεναίων comme une formule redondante dont le premier terme (κόσμον) est pléonastique par rapport au second (ὑμεναίων)²⁰⁹. La traduction plus récente de Ch. Collard et M. Cropp ne se démarque pas de celle francophone et semble répéter J. Diggle : « [...] but both right and desire lead me to sing praise honouring a marriage for my masters »²¹⁰. Or, aucune de ces deux traductions n'est, à notre sens, satisfaisante. Certes, elles évitent les tournures maladroites que κόσμον δ'ὑμεναίων crée en français et en anglais. En même temps, elles risquent de minimiser la

²⁰⁷ La convenance de cette lecture « en majuscule » est aussi suggérée par le sens des vers : pourquoi les servantes devraient-elles ressentir de l'amour pour les noces des maîtres ? Si l'on suit l'interprétation donnée par Hermann et rejetée par Weil et Diggle, Éros, en tant que dieu, serait en outre l'un des destinataires auxquels est adressé le chant nuptial entonné plus loin aux vers 227-235 : voir KONTIADI-TSITSONI 1994 et, plus récemment, WASDIN 2018, p. 117. Voir WEIL 1889, p. 325 (qui y reconnaît Hyménée) et DIGGLE 1970, p. 146-155. Tous deux s'intéressent aux destinataires du chant tragique. CALAME 1996a, p. 133 et n. 18 y entrevoit Aphrodite.

²⁰⁸ HARTUNG 1844, p. 196. Voir les notes de DIGGLE 1970, p. 109-110.

²⁰⁹ JOUAN – VAN LOOY 1998-2003, p. 253.

²¹⁰ Partagée aussi par COLLARD *et al.* 1995, p. 111 : « These things are the concern of others, but my duty and desire is to sing in honour of my master wedding ». Cf. COLLARD – CROPP 2008, p. 341.

spécificité de la formule tragique, pris tout simplement comme une « elevated periphrasis for ὑμεναίους, ‘songs in honour of our masters’ marriage »²¹¹. Ainsi, Diggle interprète-t-il le vers, refusant la lecture, éclairante quoique datée, d’U. Wilamowitz, que nous, en revanche, retenons : « ein Schmuck of hymeaeus », « an ornament of hymenaeus », « une parure d’hyménées »²¹². Prenant κόσμος comme un signifiant métaphorique dont l’ornement constitue le modèle premier (ou prototype)²¹³, il est possible de réévaluer la formule de Wilamowitz, imaginant que la spécificité du vers d’Euripide repose sur la coprésence de deux modèles : d’une part, le *kosmos epeôn* de l’épopée et de l’élégie, à savoir le bon ordre des paroles épiques (dans ce cas, le motif est reformulé à travers la substitution du second mot, ἐπέων, en ὑμεναίων) ; d’autre part, le *kosmos* dans les sens d’ornement et de parure²¹⁴. Plusieurs arguments autorisent à avancer cette hypothèse.

En premier lieu, le sens de *kosmos* chez Euripide rejoint le monde des ornements. Dans son acception artisanale, *kosmos* est presque toujours la parure d’une femme et, plus généralement, tout ce qui s’ajoute aux vêtements et au voile²¹⁵, ainsi que la parure (vêtements inclus) offerte à l’*agalma* d’une divinité – ce qu’il est interdit aux mortels de porter, car « ce

²¹¹ DIGGLE 1970, p. 111.

²¹² *Ibid.*

²¹³ Sur l’ornement comme le modèle premier de *kosmos*, voir l’Introduction, p. 23.

²¹⁴ Le *kosmos epeôn* est associé à Solon, fragment 1 West, 1-2 = 2 Gentili-Prato = Plutarque, *Solon* 8 (le reste du fragment est évoqué par Diogène Laërce, *Vies des philosophes* 1.47 ; Plutarque, *Moralia* 813f 3-4 ; scholie à Démosthène, *Sur l’ambassade* 251). Selon BUNDELMANN – POWER 2013, p. 5 n. 16, le « κόσμος ἐπέων » « does not suggest music and there is no clear indication of music such as mention of an instrument ». NOUSSIA 2010, p. 211 pense, quant à elle, que deux interprétations sont possibles pour *kosmos epeôn* : soit « an ordered and metrically defined sequence of ἔπεα », soit « verse ». La formule revient dans des fragments attribués à Parménide (fragment 28 B8, 52 Diels-Kranz = PARM. D8, R11, R18 Laks-Most) et à Orphée (fragment 1 B 1 Diels-Kranz).

²¹⁵ Comme en témoigne le couple ἐσθῆτι καὶ κόσμῳ, « (à en juger) pour son vêtement et pour son ornement » dans la scène de la toilette, à la fois nuptiale et funèbre, d’Alceste : Euripide, *Alceste* 1050. On suit ici SUSANETTI 2001 et PARKER 2007, p. 86, celui-ci traduisant : « For [...] she is young, as appears strikingly from her *clothing and ornaments* ». Plus forcée est la traduction de MÉRIDIER 1976 : « Car elle est jeune, comme on le voit à son *costume* et à sa *parure* », et plutôt hybride celle de WAY 1964 : « For *vesture and adornning* speak her young ». Sur Alceste voilée dans la tragédie, voir CONACHER 1988, p. 195.

qui se place en dessous de la moyenne apporte du malheur aux mortels »²¹⁶. C'est avec ce même sens que *kosmos* revient dans l'*Iphigénie en Tauride*²¹⁷.

En second lieu, il faut considérer la polyvalence de *kosmos*, qui peut tout à la fois évoquer la parure et la trace poétique, ainsi que les deux registres de l'appréhension visuelle et de la perception auditive. À cet égard, nous pouvons supposer qu'Euripide puisse avoir eu une mémoire auditive du *kosmos epeôn*, de l'ordre des vers épiques, et une mémoire visuelle tant du *kosmos*, parure nuptiale, que d'Éros, moteur de cette parure sur les vases²¹⁸. Puisant à un registre iconographique très riche qui, depuis l'époque classique jusqu'au IV^e siècle a. C.²¹⁹, développe les liens entre Éros et la parure, Euripide semble ainsi combiner le motif, épique et élégiaque, du *kosmos epeôn* et le motif figuratif de l'Éros, agent du décor. Artisan comme ses prédécesseurs d'un « ornement de vers », Euripide transpose sur la scène un motif traité dans les ateliers des peintres : l'Éros qui anime et organise les scènes de préparation nuptiale par la mise en circulation de bijoux, de coffres et autres voiles, tandis que les hyménées sont chantés par les cortèges lors de la procession. En effet, si dans le fragment tragique Éros mène à la consécration chantée d'une parure d'hyménées, sur les vases aussi, comme on l'a vu précédemment, le dieu contribue à la circulation de la musique²²⁰.

La beauté et le chant, le bon ordre et la conformité esthétique, la vision et l'ouïe : la formule *κόσμον δ'ὕμεναίων [...] ἄγει καὶ Ἔρως [...] ὑμνεῖν* concentre toutes ces dimensions du sensible, soumises à l'action du dieu lors d'un spectacle polysensoriel. Dans notre fragment, le chœur du *Phaéthon* évoque en clé tragique, en une seule formule et peut-être à travers la contamination entre les codes poétique et iconographique, la mise en beauté

²¹⁶ Euripide, fragment 79 Nauck, 1-2 (= Stobée, *Anthologie* 3.22.8) : βροτοῖς τὰ μειζωτῶν μέσων τίκτει νόσους· / θεῶν δὲ θνητοὺς κόσμον οὐ πρόπει φέρειν. Cf., pour une sentence analogue, Eschyle, fragment 78a 11 Radt. Le fragment appartient à la tragédie perdue *Alcméon*, au sujet de laquelle voir la notice riche de JOUAN – VAN LOOY 1998-2003, p. 81-101. Sur la réception de cette tragédie par Ménandre, voir KARAMANOU 2005.

²¹⁷ Au moment où Iphigénie dit à Thoas de voir « sortir du temple les deux étrangers (ἄρ'ἐκβαίνοντες ἦδη δωμαίων... ξένους), les ornements de la déesse (θεᾶς κόσμους, sc. Artémis) », avec tous les éléments prescrits pour la cérémonie de purification : Euripide, *Iphigénie à Aulis* 1222-1225.

²¹⁸ Sur la contamination du langage artistique chez Euripide, voir l'ouvrage capital de STIEBER 2011, avec les contributions plus récentes de LAMARI 2018 (sur l'intertextualité visuelle), STAVRINOY 2015 (sur l'intertextualité performative au sujet de l'*opsis* d'Hélène), et de THUMIGER 2009 (sur le concept de métathéâtre). Plus en détail, on renvoie à MIMIDOU 2013 pour le déguisement de Penthée, se fondant sur l'analyse comparée des *Bacchantes* et de l'iconographie grecque. En outre, DERIU 2008-2010 insiste sur l'importance des couleurs dans les tragédies euripidiennes, et SILVA 1985-1986 sur la nouvelle valeur esthétique des descriptions dans le théâtre d'Euripide.

²¹⁹ Voir SUTTON 1997-1998 sur l'Éros nuptial et le discours visuel concernant le mariage dans l'iconographie d'époque classique. Sur le même sujet, voir STAFFORD 2013 et SABETAI 2011.

²²⁰ Sur la musique et les parures lors du mariage sur les images, voir *supra*, p. 150.

de la *numphê* (une *numphê* d'exception, ayant déjà perdu ce statut, Clyméné), l'agencement de la parure par Éros et la dédicace d'hyménées. « Hymen, ô Hyménée » : tel est le cri pivot central, que P. Brulé définit comme le « décor sonore du γάμος »²²¹. Or, de décor sonore, l'hyménée devient une véritable parure pour Clyméné et Phaéthon. Il fait l'objet d'une dramatisation, d'une mise en valeur nécessaire pour l'efficacité de la représentation : sans cet ornement d'hyménées, en effet, comment *énoncer* et *réaliser* autrement le mariage ?

Cependant, celui de Clyméné est un mariage à l'issue tragique. S'il est vrai, comme C. Calame le dit, que la tragédie représente le destin des filles qui ne parviennent pas à achever leurs projets de mariage²²², la destinée de Clyméné, avec sa parure d'hyménées, présage d'un mariage inachevé, en constitue un exemple aussi intéressant qu'inédit, dont il est nécessaire de considérer un autre aspect lié à la visibilité d'Éros. Dans le premier stasimon du *Phaéthon*, le chœur rend parfaitement visible aux spectateurs la présence d'Éros : elle est ressentie par les jeunes servantes et, de façon corollaire, par le public, mais non par Phaéthon et Clyméné, les maîtres destinataires de la parure chantée. On peut imaginer cette dualité grâce au rôle que le chœur joue normalement en tragédie : il sert d'instrument pour construire la réalité dramatique, il localise l'action et spécifie le moment, raconte les événements précédents, laisse deviner et pressentir l'environnement social et politique. Sa voix peut parfois se révéler limitée et problématique, quasiment inexistante ou négligée par le public²²³. Et pourtant, le chœur est un narrateur, il informe le public interprétant pour lui les différents indices de la trame²²⁴. Comme A. Taddei le montre, il peut également faire allusion à certaines actions rituelles²²⁵. Or, dans notre cas, le chœur semble réactiver une compétence non seulement « rituelle » mais aussi « sémantique » : grâce à lui, le public (imaginaire ou réel) du *Phaéthon* est tout à la fois informé de l'intervention d'Éros et invité à saisir la polyvalence entre parure, vers et chant. En outre, par les mots du chœur, l'auteur reproduit sur le devant de la scène le double régime de visibilité divine caractérisant, d'après H. Collard et M. Bettini, l'épopée et les images : comme l'aède, qui octroie à ses auditeurs le privilège de voir les dieux

²²¹ BRULÉ 2001, p. 243

²²² CALAME 2010, p. 140-148.

²²³ MASTRONARDE 1998.

²²⁴ BEDNARCZYK-KEDZIOREK 1988 et SEGAL 1997. Sur le chœur comme le public d'un spectacle dans le spectacle, voir CERRI 2006. Pour le rôle du chœur plus généralement, voir GENTILI 1989 et CALAME 2013. Sur les adresses qui intègrent le public dans l'action et rappellent la proximité entre le théâtre et l'espace civique, voir VILLACÈQUE 2007. On renvoie, enfin, à LEBEAU 2002-2003 pour le caractère artificiel du chœur chez Euripide, changé à des fins pathétiques ou spectaculaires.

²²⁵ TADDEI 2016. Voir aussi *Id.* 2014 et 2015.

agir tout en niant cette même possibilité aux héros du récit, ainsi le chœur tragique – les servantes de la maison – rend manifeste Éros et tangibles les effets de son intervention²²⁶. Cette intervention vise à intégrer le chant-parure dans l'intrigue, menant à l'accomplissement du mariage ainsi qu'au plein déploiement de la trame : ainsi, le rapport solidaire entre le chœur et les spectateurs en résulte parfaitement établi selon les tendances novatrices d'Euripide²²⁷. La présence d'Éros sur les vases partage ce même schéma de représentation si l'on considère que les peintres eux-mêmes articulent leurs scènes de manière à distinguer entre la non-vision d'Éros par les personnages et sa vision pleine accordée aux usagers de l'image. La rencontre nuptiale représentée sur une des loutrophores susmentionnées est, à ce propos, emblématique (**Fig. 17a, Cat. 48**) : Éros est visible pour les destinataires externes au contexte, mais il vole sans être vu par l'époux et l'épouse, ne soupçonnant pas sa présence²²⁸.

En conclusion, le dialogue entre diction tragique et registre figuratif, évoqué par le *kosmos hymenaiôn*, se mesure à une multiplicité d'interprétations. L'une d'elles a trait à la « dramatisation » des parures, dont on a précédemment éclairé les multiples déclinaisons. C'est grâce au dialogue entre code visuel et code littéraire que la parure des chants nuptiaux apparaît dans la scène, entraînée par Éros avec son allié, *to dikaion*. Néanmoins, le motif d'Éros « à la parure » est aux multiples facettes et se prête à plusieurs élaborations, notamment dans la Seconde Sophistique. Une autre « dramatisation » s'achève donc avec le passage d'ἄγω à ὀδηγέω.

Le mariage des romans anciens diffère en plusieurs points de celui tragique²²⁹. Une ligne de continuité lie pour autant l'un à l'autre²³⁰. Plus qu'en termes de rupture ou de continuité, le rapport entre les deux devrait plutôt être pensé en termes de réappropriation culturelle. Or, le traitement d'Éros et de son *kosmos* aide à cerner l'un des aspects de cette réappropriation comme en témoigne le passage suivant, tiré du roman *Les Éphésiaques* écrit par Xénophon vraisemblablement au milieu du II^e siècle p. C.²³¹ :

²²⁶ COLLARD 2016, p. 67-68 et BETTINI 2017, p. 29-30.

²²⁷ Ce changement de statut et de fonction du chœur est étudié par NIKOLAIDOU-ARABATZI 2015, à partir d'Aristote, *Politique* 1456a25-32.

²²⁸ Sur ce vase, voir *supra*, p. 150.

²²⁹ STAFFORD 2013 avec KONSTAN 1994, p. 57.

²³⁰ CALAME 2010, p. 110-130.

²³¹ Cette datation nécessite, néanmoins, d'être nuancée. Sur les problèmes chronologiques liés à Xénophon d'Éphèse, voir RUIZ MONTERO 1994, p. 1088 : « nothing is known about the writer of the *Ephesiaka* », sauf un témoignage non clair de la *Souda*, s. v. *Χενοφών Ἐφέσιος, ἱστορικός*. Les spécialistes se sont différemment prononcés : O'SULLIVAN 1995, p. 168-170, date Xénophon de 50 a. C., suivi par TILG 2010,

« [1] Venu le temps du mariage (Ὡς οὖν ἐφέστηκεν ὁ τῶν γάμων καιρός), on célébra les veilles religieuses et de nombreuses victimes furent immolées à la déesse. La nuit venue, et tous ces rites accomplis – Habrocomès et Anthia en accusaient la lenteur – la jeune fille, à la lueur des flambeaux (μετὰ λαμπάδων), aux accents de l’hyménée (τὸν ὑμέναιον ᾄδοντες), avec des acclamations et des vœux (ἐπευφημοῦντες), est conduite vers la chambre nuptiale : on l’y fait entrer, on la couche dans le lit de l’époux. [2] Et voici comment on avait aménagé leur chambre : le lit, dont le cadre était d’or, était recouvert d’étoffe de pourpre et portait un baldaquin d’étoffe assyrienne où l’on voyait, brodés en couleurs, des Érotés en jeu (παίζοντες Ἔρωτες), assistants d’Aphrodite (οἱ μὲν Ἀφροδίτην θεραπεύοντες), ceci sur un côté du baldaquin. [3] Sur l’autre côté (ἐν δὲ τῷ ἑτέρῳ), l’on voyait Arès non pas en armes (οὐχ ὄπλισμένος) mais paré (κεκοσμημένος) pour rejoindre son Aphrodite éromène (ἐρωμένην), couronné (ἐστεφανωμένος), couvert de la *khlanis* (χλανίδα ἔχων) : Éros le guidait (Ἔρωσ αὐτὸν ὠδήγει), portant une lampe allumée. C’est sur ce baldaquin que l’on couche Anthia, qui vient d’être amenée chez Habrocomès. La porte se clôt donc sur les époux »²³².

Éros conduit, lampe à la main, Arès paré (κεκοσμημένος) vers son mariage avec Aphrodite. Telle est la scène reproduite sur l’étoffe assyrienne décorant le baldaquin d’Habrocomès et Anthia, les deux protagonistes qui viennent de célébrer leur union²³³. Jouant de manière subtile avec les similitudes existant entre l’activité des artisans et sa propre technique narrative, Xénophon restitue un tableau éclatant, une image virtuelle et lettrée puisant à plusieurs registres de la tradition précédente en matière d’arrangement rituel avant et après le mariage²³⁴. Cela n’est pas étonnant car, comme G. Pironti et V. Pirenne-Delforge le remarquent au sujet du tableau des *Hymnétriai* chez Philostrate, l’ambiance de la Seconde Sophistique présuppose « un certain degré de patrimonialisation de la culture préexistante », cette dernière étant représentée dans notre passage par l’*Odyssée*, Platon, Apollonios de

p. 88 ; BOWIE 2002, 57, considère Xénophon comme un contemporain de Chariton ; KONSTAN 2009 suit ce dernier pour trouver les différences entre les deux auteurs. Voir TAGLIABUE 2017 pour une mise au point du débat, sous l’angle de l’intertextualité, et ZANETTO 2012, qui entrevoit dans le roman plusieurs allusions platoniciennes et des emprunts euripidéens. Concernant la date des faits narrés dans le roman (impossible à établir), voir les réserves de MORGAN 2007, p. 452-453.

²³² Xénophon d’Éphèse, *Les Éphésiaques* I 8.1.

²³³ Les possibles modèles littéraires de cette première nuit de noces sont Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* III 751-2 ; Théocrite, *Idylle* X 10 ; *Anthologie grecque* V 152, 166, 191, 212.

²³⁴ TAGLIABUE 2011, p. 328-329, considère également les éléments d’une manufacture orientale, babylonienne, du lit des époux.

Rhodes et Méléagre²³⁵. Prenant cela pour acquis, nous pouvons alors interpréter l'extrait comme une mise en image véridique et « culturellement intériorisée » de l'arrangement nuptial. Trois motifs traditionnels y sont reconnaissables : les Érotés en jeu, leur fonction thérapeutique et le mariage entre Aphrodite et Arès. Pour bien interpréter le sujet du décor, l'*anamnêsis*, à savoir le rappel de motifs principaux tels que les amours d'Arès et d'Aphrodite et l'Éros *therapôn*, s'avère nécessaire, d'autant que l'*ekphrasis* en question est la seule du roman dans son intégralité²³⁶. Le décor du lit (à savoir, la *kosmêsis* d'Arès et le mariage entre Aphrodite et Arès) fonctionne donc comme une *prolepsis* qui anticipe et explique le sujet du roman (le mariage d'Habrocomès et Anthia)²³⁷. Des innovations sont néanmoins apportées par Xénophon afin de rendre les motifs traditionnels plus adaptés au contexte : elles sont représentées par le vêtement d'Arès et par l'Éros « conducteur » du mariage.

L'attribution d'une *χλάμυς* à Arès est textuellement débattue par J. Henderson, qui corrige *χλαμύδα* en *χλανίδα*²³⁸. La différence entre les deux est substantielle car si *χλάμυς* est « a male garment worn throughout the Greek world by horsemen, footsoldiers, epebes, heralds and travellers and originating in Thessaly », la *χλάνις* est, au contraire, porté « on festive occasions - sometimes as a wedding mantle »²³⁹. Acceptant la correction d'Henderson, nous optons pour la forme *χλανίδα*, possible en raison d'un échange mécanique des caractères en minuscule et plus fonctionnelle d'un point de vue sémantique (le sens de *χλάνις* mettrait l'accent davantage sur l'aspect non conventionnel d'Arès *oukh hôplismenos*, valorisant ainsi la réappropriation du motif traditionnel). Les Érotés en jeu (*παίζοντες Ἔρωτες*) constituent, quant à eux, un thème répandu non seulement en littérature mais aussi en iconographie et en numismatique. Il est connu sous l'étiquette d'« Éros s'adonnant à divers jeux », attesté dès 490 a. C. jusqu'à l'époque impériale, notamment à Serdica et Aphrodisias

²³⁵ *Odyssée* VIII 266-367 ; Platon, *Banquet* 196d ; Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* I 742-746 ; *Anthologie grecque* V 180, 3-4 ; 238, 3-4. Voir PIRONTI – PIRENNE-DELFORGE 2017, p. 250, sur Philostrate, *Imagines* 2, 1.

²³⁶ L'*anamnêsis* est largement employée dans les romans : le fait de tomber amoureux à première vue est décrit, par le romancier, comme une véritable *anamnêsis* dans les formes et les modalités précisées chez Platon, dans le *Phèdre* 72e-77b et 247c-e et le *Ménon* 81c-86c. Sur la survivance de Platon *erôtikos* dans les romans d'époque impériale, voir CORSINO 2016. Sur l'*anamnêsis* platonicienne voir, entre autres, DROZDEK 2013, LEDESMA 2016, CHRISTOFORATOU 2004 et TULIN 2003. Voir FUSILLO 1989, p. 83-4 sur l'exceptionnalité de cette *ekphrasis* et CAPRA 2007-2008, p. 18 sur sa structure annulaire.

²³⁷ À la fin de la première nuit, Anthia et Habrocomès jouent, en effet, une compétition érotique (I 9.9 : *ἐφιλονείκουν*). Sur les affinités et les écarts entre le couple du roman et le couple divin d'Arès et Aphrodite, voir TAGLIABUE 2011, p. 340-347. Sur l'*ekphrasis* proleptique, voir HARRISON 2001.

²³⁸ HENDERSON 2009.

²³⁹ CLELAND *et al.* 2007, p. 34.

– ce qui laisse conjecturer que le motif ait bien été présent à l'esprit de Xénophon²⁴⁰. Néanmoins, le choix du verbe pour l'action d'Éros est également exceptionnel. Xénophon opte ainsi pour ὀδηγέω, attesté, parmi les romanciers, seulement chez Héliodore et dans un contexte non érotique, et dont l'usage s'affirme à l'époque hellénistique²⁴¹. Tant la récurrence du verbe est particulière que l'expression Ἔρωσ ἀὐτὸν ὀδήγει (« Éros l'escorte [*sc.* Arès] ») a été considérée comme « a programmatic motto for the whole novel », en raison du rôle-clé joué par le dieu au cours de la narration²⁴². Considéré comme un responsable éducatif dans ce *Bildungsroman*, Éros apparaît sur le tableau comme un ornement de la scène, jouant le rôle de guide : il met en mouvement le mariage d'Aphrodite et d'Arès, tous deux étant parés (et non armés) pour l'événement ; en même temps, il dirige, oriente et escorte (ὀδήγει), rappelant l'Éros qui mène (ἄγει) la consécration d'une parure d'hyménées chez Euripide²⁴³. L'Éros du mariage est donc l'un des éléments que Xénophon élabore de manière culturellement cohérente, comme les données linguistiques contribuent à confirmer. En effet, la synonymie entre ὀδηγέω et ἄγω devait être particulièrement perçue à l'époque de Xénophon, si l'on considère qu'une scholie à Thucydide glose ἦγγον par ὀδήγουσιν²⁴⁴. Il est tout aussi remarquable qu'ὀδηγέω apparaît pour la première fois en tragédie pour désigner littéralement l'action de conduire sur la route ou de frayer un chemin, accentuant le sens neutre d'ἄγειν²⁴⁵. Par ailleurs, si la sémantique du verbe insiste sur les fonctions de conducteur et de guide qui sont propres à Éros, l'adjectif rare ὀδηγός revient, non par hasard, dans une scholie à la *Médée* d'Euripide au sujet des Érotés²⁴⁶ :

²⁴⁰ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* III 119-122 ; *Anthologie grecque* V 214, 1 et 12, 46 : παίζοντες Ἔρωτες pourrait être considéré comme le titre pour le premier côté du baldaquin. Voir TAGLIABUE 2011, p. 331 et, pour les images, LIMC III 748-778.

²⁴¹ Héliodore, *Éthiopiennes* V 23.1 et X 27.3. Le verbe ὀδηγέω confirme le pouvoir d'Éros dans le roman : il revient aussi dans la description de la nuit (I 9.7), lorsqu'Anthia raconte comment les yeux d'Habrocomès ont suscité son amour. Le verbe revient aussi dans le passage concernant la rencontre d'Aegialeus et Thelxinoé (V 1.5). On en relève quelques rares occurrences déjà dans les sources d'époque classique (Euripide, *La folie d'Héraclès* 1402 et Eschyle, *Prométhée* 728). Pour des occurrences tardives, voir *e.g.* Diogène Laërce, *Vies des philosophes* 5.82 et 6.19 ; Plutarque, *Caton l'Ancien* 13.2, *Lucullus* 21.1, *Moralia*. 139a ; Athénée, *Deipnosophistes* XV 17 ; Pausanias, *Périégèse* II 11.2.

²⁴² TAGLIABUE 2011, p. 347.

²⁴³ Voir PAPADIMITROPOULOS 2016 et TAGLIABUE 2012 sur la définition de *Bildungsroman*. Concernant Éros comme ornement d'un tableau, nous avons un autre exemple chez Plutarque, *Antoine* 26 : parmi les ruses à travers lesquelles Cléopâtre cherche à séduire Antoine, il y a un navire à la poupe dorée ; c'est à l'aide du bateau que la reine remonte le Cydnos. Cléopâtre se transforme ainsi en une Aphrodite, ses servants devenant des Érotés, des Néréides et des Charites.

²⁴⁴ Scholie à Thucydide, *Guerre du Péloponnèse* IV 78.2.

²⁴⁵ Eschyle, *Prométhée* 728.

²⁴⁶ Scholie à Euripide, *Médée* 828.

« Toujours, et comme il est convenant (ἀεὶ καὶ διηγεκῶς), (il faut) fabriquer de telle manière Aphrodite (τὴν Ἀφροδίτην ἐνταῦθα ποιεῖν), en apposant sur ses tresses beaucoup d'ornements (περιτιθέναι δὲ τοῖς ἑαυτῆς πλοκάμοις πολὺν τινα κόσμον), pour qu'elle, porteuse d'éros (ἐρασμίαν) car elle est parée (παρασκευάσασαν), puisse lancer (ἐξαποστέλλειν) les Érotés, *guides* vers la pleine sagesse (τοὺς ἐπὶ πᾶσαν σοφίαν ὁδηγούς) ».

Suggérant la manière dont il faudra parer Aphrodite, c'est-à-dire apposant sur sa chevelure beaucoup d'ornements, le scholiaste établit un lien de cause à effet entre *kosmos* et la génération d'Éros : c'est à travers la *kosmêsis* de sa chevelure, indiquée différemment par le participe aoriste παρασκευάσασαν, que la déesse devient ἐρασμία, « aimable, gracieuse, charmante » ou « beloved, desired », comme le sont ailleurs la Muse Eratô et les Charites²⁴⁷. En tant que telle, Aphrodite est alors capable de déclencher des Érotés, guides cette fois non pas du décor mais d'une sagesse liée à l'éducation athénienne²⁴⁸. Éros est donc guide et pilote, notamment aux yeux des lexicographes : Photios utilise ὁδηγός avec κυβερνήτης (« pilote de navire ») pour expliquer l'adjectif rare ἰθυντήρ utilisé à partir de l'époque hellénistique avec d'autres, apparentés et complémentaires, comme ὀχετηγός (« canal conducteur »), qui sont adressés au dieu²⁴⁹. Par ailleurs, déjà à l'époque classique, et en particulier lors de la théogamie entre Zeus et Héra telle que chantée par Aristophane dans les *Oiseaux*, Éros porte l'attribut πάροχος, que Photios explique par « celui qui siège, en troisième place (ἐκ τρίτων), à côté de l'époux et de l'épouse (τῷ νυμφίῳ καὶ τῇ νύμφῃ) sur le char (ἐπὶ τῆς ἀμάξης) »²⁵⁰. Or, cette dernière épithète est l'équivalent de παράνυμφος (« chargé de

²⁴⁷ Voir BAILLY et LSJ *s.v.* ἐράσμιος. Hermias, dans ses *scholies au Phèdre de Platon* 217 explique qu'Eratô est ainsi nommée puisqu'elle « aime (παρὰ τὸ ἐρᾶν) » et « accomplit des actions désirables, qui sont celles d'Éros (καὶ τὸ ἐράσμια ποιεῖν τὰ τοῦ Ἔρωτος ἔργα) » dont elle est la collaboratrice (συνεργὸς γὰρ αὕτη τῷ Ἔρωτι). Dans une autre scholie au même dialogue (*ibid.* 179), Hermias affirme que les Charites sont celles qui accomplissent tout ce qui est désirable (αἱ Χάριτες εἰσιν αἱ πάντα ἐράσμια ποιούσαι). On signale que, chez Platon, le superlatif ἐρασμιώτατον est associé à κάλλιστον : Platon, *République* 402d et *Timée* 67d. L'usage de l'adjectif est très rare à l'époque classique : on en relève deux occurrences chez Eschyle, *Agamemnon* 605 (c'est Clytemnestre qui parle au chœur) et chez Xénophon, *Banquet* 8.37.

²⁴⁸ Les Athéniens, en effet, comme la suite de la scholie l'explique, détiennent la couronne de l'éducation (τῆς παιδεύσεως στέφανον) et les Érotés eux-mêmes, par leur vocation vers la pleine sagesse, possèdent la couronne, abondante en fleurs, de l'éducation (τὸν πολυανθῆ τῆς παιδεύσεως) : scholie à Euripide, *Médée* 828.

²⁴⁹ Photios, *Lexicon*, *s.v.* ἰθυντήρ. Cf Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* IV 209 et 1260 et *Anthologie grecque* V 229, 5.

²⁵⁰ Aristophane, *Oiseaux* 1738-1745 avec ROBSON 2013 au sujet d'Éros chez Aristophane. Cf. Photios, *Lexicon*, *s.v.* πάροχος.

conduire les *numphaî* sur le char », ἐπ'ὀχήματος γὰρ τὰς νύμφας ἄγουσιν) suivant l'éclaircissement apporté par la scholie à l'adjectif : explication qui semble rejoindre la représentation du dieu sur les vases comme un conducteur de char en contexte nuptial (Fig. 29, Cat. 85, mais aussi Fig. 19f, Cat. 55)²⁵¹. Quoi qu'il en soit, une différence importante entre Photios et le scholiaste d'Aristophane mérite d'être soulignée : si le premier insiste sur la troisième place du πάροχος lors du cortège – car il « siège, ἐκ τρίτων, à côté de l'époux et de l'épouse » –, le scholiaste d'Aristophane met plutôt en relief la proximité entre Éros et la *numphê* tout en omettant la présence du *numphios* (le παράνυμφος est en effet chargé de conduire les *numphaî* sur le char)²⁵². En qualité de conducteur, qui chez Aristophane et sur les vases mène ou siège sur le char des époux en troisième place, dans le tableau de Xénophon Éros conduit Arès paré vers Aphrodite, en constituant lui-même le décor figuratif du baldaquin. Suivant l'évolution des verbes renvoyant à la sphère du commandement et du guidage, on peut donc envisager un lien entre l'Éros de Xénophon et l'image du dieu chez Euripide et sur les vases – bien que la connaissance du fragment tragique par le sophiste reste, bien entendu, totalement hypothétique.

Si deux actions d'Éros ont émergé au cours de ces derniers paragraphes (la consécration d'une parure d'hyménées et l'assistance, comme guide, à l'époux paré), une dernière reste encore à examiner : celle qui fait d'Éros le chargé du lit nuptial et, dans la sphère du mariage, le prophète des couronnes. Cette configuration particulière est restituée dans la poésie tardive par Nonnos qui, dans le chant XLVII des *Dionysiaques*, à l'occasion du mariage d'Ariane et Dionysos, présente Éros au moment où il accomplit un « sur-arrangement » à travers la création d'une couronne exceptionnelle²⁵³ :

« Ariane, dans sa joie, jette pour toujours à la mer le souvenir de Thésée et reçoit la promesse des hyménées de son céleste prétendant (ὑποσχέσιην ὕμεναίων δεξαμένη). Éros a préparé la couche nuptiale pour Dionysos (παστὸν Ἔρωσ ἐπεκόσμεε Βάκχῳ). Ortygie pousse de joyeuses clameurs en l'honneur de Dionysos, frère de Phébus qui la protège ; elle entonne un hymne nuptial (νύμφιον ὕμνον ἀνακρούουσα), et danse au milieu des flots, bien qu'elle y soit désormais inébranlable. Éros prophète (μάντις Ἔρωσ)

²⁵¹ Scholie à Aristophane, *Oiseaux* 1737.

²⁵² Photios insiste sur la « troisième place » du πάροχος dans une autre entrée du *Lexicon*, s. v. Ζεῦγος ἡμιονικὸν ἢ βοεικὸν : sur le char, il est le « troisième à participer (ὁ τρίτος συμπάρων) ». Normalement, est πάροχος « soit un ami (φίλος) soit le proche le plus réputé et aimé (ἢ συγγενῆς ὁ μάλιστα τιμώμενος καὶ ἀγαπώμενος) » lors du mariage.

²⁵³ Nonnos, *Dionysiaques* XLVII 453-467.

forme avec les roses brillantes dont il entrelace les calices, une couronne qui étincelle comme les astres (σύγχροον ἄστρον), messagère prédisant la Couronne céleste [...] ».

Selon les spécialistes des images, c'est par le biais d'Éros que le couple Dionysos et Ariane subit une contamination avec celui d'Aphrodite et Adonis²⁵⁴. La version de Nonnos permet de nuancer cette opinion faisant d'Éros un simple stratagème pour les auteurs et les peintres. De fait, le dieu participe au mariage de Dionysos et Ariane opérant deux types d'arrangements qui sont essentiels à la caractérisation du premier comme protagoniste du poème tout entier : il pare la couche nuptiale (v. 456) et prépare la couronne, florale et astrale à la fois (v. 466-468), en même temps qu'Ortygie consacre un chant nuptial à Ariane. Or, l'imbrication entre musique et ornements caractérise encore une fois cette séquence d'actions, dont la première correspond à ἐπικοσμέω (v. 456), verbe complexe qui peut faire allusion soit au « sur-arrangement », soit à « l'ajout de nouveaux éléments à un appareil décoratif préexistant », soit encore à un « nouvel ajustement » de l'apparat lui-même. Si le substantif correspondant ἐπικόσμησις désigne pour Liddle-Scott « adornment, decoration, perfecting » et pour Pape « das Ausschmücken », le verbe signifie pour Bailly « ajouter de nouveaux ornements à », ou bien « combler d'honneurs, honorer », la première acception étant précisée davantage par LSJ : « add ornaments to, decorate *after* or *besides* », en référence à l'aspect, aux effigies divines et aux objets sacrés²⁵⁵. Les dictionnaires mettent donc en avant une intersection entre rituel et ornement, que les occurrences épigraphiques confirment²⁵⁶. Or, depuis l'époque impériale, ἐπικοσμέω recouvre des acceptions de plus en plus techniques en raison du changement sémantique subi par le préfix (ἐπί-), indiquant la redondance ou la postérité de l'action. Effectuer une *epikosmêsis* signifie donc restituer aux statues leur état ornemental d'origine pour le bon déroulement du rituel (même si des lacunes existent, dans les inscriptions, au sujet des parties de la statue à réajuster)²⁵⁷. Ceci se base sur

²⁵⁴ CAMBITOGLU – CHAMAY 2016. Sur le mariage d'Ariane et Dionysos comme mythe de l'amour conjugal, voir VATIN 2004.

²⁵⁵ LSJ et PAPE s. v. ἐπικόσμησις et LSJ, s. v. ἐπικοσμέω, citant Hérodote, *Enquêtes* I 184 et IG 22.1277.

²⁵⁶ En effet, dans les inscriptions, notamment attiques, ἐπικοσμεῖν indique la mise en ordre de la table et du gymnase – mise en ordre probablement liée à la *philotimia* des bienfaiteurs : voir, par exemple, IG 22.1245. Concernant le lien entre *philotimia* et *kosmos*, Plutarque rappelle la *philotimia* d'Agésilas quand il dit qu'il apporta davantage de décor aux chœurs et aux concours (τοὺς χοροὺς καὶ ἀγῶνας ἐπεκόσμηι) : Plutarque, *Agésilas* 21.3.

²⁵⁷ En référence le plus souvent aux images votives, l'ἐπικόσμησις désigne une mise en ordre particulière de ces objets « doubles », enveloppes divines et symboles honorifiques à la fois : voir VERNANT 1990. Une inscription de 246 a. C. parle d'un artisan chargé de réparer (ἐπισκευ[ά]σαι) les couronnes et le reste de la parure (τοὺς] στεφάνους καὶ τὸν λοιπὸν κόσμον) pour la somme de 50 drachmes, la confection

des processus de réfection, de reconstitution et de rénovation comportant l'ajout ou le renforcement de la composante métallique, la remise à neuf de l'appareil précieux et, enfin, l'intervention limitée à certains éléments, les plus superficiels, du *kosmos* : en particulier, les dorures des feuilles²⁵⁸.

Par son préfixe, l'*epikōsmēsis* désigne donc l'*au-dessus* ou le *plus* de la mise en ordre, visant à garder l'éclat du corps des dieux, la brillance des couleurs et l'illusion de vitalité de la statue. À l'instar de E. Leka, en outre, nous interprétons *epikōsmēsis* comme une forme particulière de la *therapeia* en contexte rituel et *epikōsmēō*, dans ses occurrences ordinaires, comme le verbe de la « remise à neuf » du *kosmos*²⁵⁹. Or, Nonnos semble connaître l'usage d'*epikōsmēō* dans les inscriptions : il emploie le verbe pour les repas de la table (δεῖπνα τραπέζης) et pour le cercle astral de l'Olympe qui, par la volonté d'Héra, assume une forme parfaitement blanche (en allusion, probablement, au travail de sa surface : πάνλευκον ἔην ἐπεκόσμεε μορφήν)²⁶⁰. En même temps, le verbe s'applique non seulement à Dionysos et Ariane, mais aussi à Zeus et Héra. En particulier, le verbe désigne le sur-ornement que le safran de Cilicie, le liseron et leurs doubles rejets confèrent au lit (λέγχος) de Zeus et Héra pour sceller leur union sexuelle : l'analogie avec la couche nuptiale de Dionysos et Ariane est immédiate. L'ornementation désignée par *epikōsmēō* paraît donc réservée à deux couples d'exception : Dionysos et Ariane – célébré par Nonnos – et Zeus et Héra – paradigme traditionnel que Nonnos exploite au regard de la littérature précédente. Néanmoins, *epikōsmēō* est aussi le verbe que Nonnos utilise pour désigner l'arrangement de l'autel des Érotés effectué par Ariane, prise d'amour non pas pour Dionysos mais pour Thésée : se rappelant de celui-ci, Ariane dit que, lorsque les chants et les danses nuptiales résonnaient pour elle dans le palais, sa main prise de plaisir (τερπομένη χεῖρ) ornait de feuilles et de fleurs printanières (εἰαρινοῦς πετάλοισι τεθηλότα) l'autel des Érotés (βωμὸν Ἐρώτων) et apportait la couronne nuptiale (καὶ γάμιον στέφος εἶχον)²⁶¹. Nous soulignons d'abord qu'Ariane effectue ce parement par des feuilles et des fleurs, éléments qui coïncident avec les mêmes parties du *kosmos* des statues soumises régulièrement à *epikōsmēsis* dans les

d'épingles en bronze destinées à la couronne (περόνας χαλκᾶς εἰς τὴν στεφάν[ην]) ayant été assignée à un certain Lysimaque : ID 290, l. 238-239.

²⁵⁸ LEKA 2012 et SZEWCZYK 2017.

²⁵⁹ La *κόσμησις* (forme simple) et la *θυσία* sont des émanations de la *θεραπεία* pour MATRICON 2012, p. 51.

²⁶⁰ Nonnos, *Dionysiaques* III 228 et XXXII 12.

²⁶¹ *Ibid.* XLVII 323-325.

inscriptions²⁶². Toutefois, ce sont les Érotés qui reçoivent ici une forme extraordinaire d'ornementation, à l'occasion d'une union elle aussi exceptionnelle (celle d'Ariane et Thésée) : celle-ci précède chronologiquement celle d'Ariane et Dionysos.

Ainsi, dans notre extrait relatif au mariage d'Ariane et Dionysos, le verbe ἐπεκόσμεε désignerait l'action d'Éros de mettre à neuf la couche nuptiale, digne d'une ornementation exceptionnelle destinée auparavant au seul *lekbos* légitime de Zeus et Héra. À ce propos, le nom de la couche nuptiale de Dionysos (παστός) semble, lui aussi, tardif et utilisé principalement dans les inscriptions pour indiquer la chambre de la *numphê*, le lit nuptial, la couverture brodé du lit, voire l'hymne nuptial. Chez Nonnos (l'un des auteurs qui utilise le plus fréquemment le substantif), παστός est la couche d'Éros que les Hôrai préparent après avoir fabriqué les lits de Zeus (Διὸς μετὰ λέκτρα), la complémentarité avec le *lekbos* de Zeus et Héra revenant encore une fois. Cette complémentarité devient d'autant plus éclatante dans l'extrait suivant²⁶³ :

<p>ἀλλὰ τί μοι βοέοιο γάμου τύπος ἢ νιφετοῖο ; οὐκ ἐθέλω γέρας ἴσον, ὃ περ χθονίη λάχε νύμφη. Εὐρώπη λίπε ταῦρον, ἔα Δανάη χύσιν ὄμβρου· Ἥρης μῶνος ἔχει με γάμων φθόνος. εἴ με γεραίρεις, <u>παστὸν ἐμὸν κόσμησον</u> ἐπουρανίῳ σέο πυρσῶ αἰθύσσων νεφέων ἐρόεν σέλας, ἀστεροπὴν δὲ ἔδνον ἐμῆς φιλόττητος ἀπειθεί δειξὼν Ἀγαυῆ.</p>	<p>300 305</p>	<p>« Mais pourquoi devrais-je envier une union sous la forme d'un bœuf ou de la pluie ? Je ne veux pas de ces privilèges, dispensés aux <i>numphaî</i> mortelles. Laissons à Europe son taureau, à Danaé la grossesse de la pluie. Ce que j'envie uniquement, c'est l'union d'Héra. Si tu veux me plaire, <u>allume pour moi, dans le sein des nuages, un signe d'éros</u>, et viens orner ma couche de ton feu céleste. Montre, pour gage de notre union, un éclair à l'incrédule Agavé ».</p>
--	--	---

Le παστός est ici la couche nuptiale que Sémélé, amante de Zeus et mère de Dionysos, dans sa grossesse et après le discours empreint de jalousie d'Héra, souhaite voir ornée. Puisque la couche en question ne mérite qu'un simple ornement désigné par κοσμέω à l'impératif aoriste (κόσμησον, v. 304), nous ne pouvons pas exclure que le choix du verbe simple puisse désigner le statut inférieur de Sémélé dans l'ancienne discorde avec Héra au

²⁶² Voir *supra*, p. 182-183.

²⁶³ Nonnos, *Dionysiaques* VIII 300-306.

sujet de leur peau²⁶⁴. En particulier, l'hostilité entre la mère de Dionysos et Héra semble reposer sur trois éléments : leur lien avec Zeus ; la couche nuptiale avec son décor (qui est simple dans le cas de Sémélé) ; le teint exceptionnel que, au dire du scholiaste, Sémélé détient naturellement sans la tirer d'Héra, la *leukôlenos* par excellence.

Or, à la lumière de ces données, nous pouvons affirmer que l'arrangement nuptial dans les formes exceptionnelles indiquées par *epikosmeô* est soumis à différents traitements par Nonnos. Tout d'abord, il confère de la valeur au mariage entre Ariane et Dionysos, qui se définit a) en fonction de l'arrangement réservé à Zeus et Héra ; et b) sur la base d'un écart entre les couches nuptiales des deux couples, à savoir le *lekhos* pour Zeus et Héra, le *pastos* pour Dionysos et Ariane (ainsi que pour Zeus et Sémélé). Deuxièmement, cet arrangement éclaire le type d'action accompli par Éros dans le cadre du mariage entre Dionysos et Ariane : le dieu, auquel revient le *pastos* des Hôrai, artisans du lit de Zeus, pare exceptionnellement, et selon les sens probablement connus en épigraphie par *epikosmeô*, la couche de Dionysos. Ensuite, il opère une autre forme de *kosmos* destinée à Ariane : il entrelace une couronne qui devient l'homonyme de constellation astrale, à l'issue de sa consécration au ciel (ou catastérisme). Dans l'accomplissement de cette forme particulière de *kosmêsis*, l'attribut donné à Éros est celui de « prophète » (μάντις) au vers 467.

Or, μαντεύομαι, verbe de la divination oraculaire, désigne chez Nonnos le présage de victoire (provenant de Zeus à Dionysos) ou de mariage : il se construit avec νίκη ou γάμος comme objets directs à l'accusatif²⁶⁵. Dans le chant portant sur la naissance d'Éros à Béroé (puis Béryte), les μαντήλια κόσμου sont les « destinées du monde » montrées par Harmonie à Aphrodite : le lieu de naissance d'Éros et son destin sont donc étroitement rattachés aux « oracles cosmiques »²⁶⁶. L'attribut μάντις, quant à lui, revient pour Zeus, Dionysos et Apollon²⁶⁷. C'est l'ornement de Sémélé qui est également dit μάντις dans le chant consacré

²⁶⁴ Dans le chant VII de *Dionysiaques*, Nonnos raconte, en effet, l'amour de Zeus pour Sémélé. La nymphe attire le regard du dieu grâce à son teint, qui lui évoque immédiatement la blancheur renommée d'Europe et celle légendaire d'Héra, *leukôlenos* (e. g. *Iliade* I 55, 195). Une scholie à Théocrite, faisant référence à la version de Sophron, narre qu'Angélo, fille peu connue de Zeus et Héra, déroba à sa mère un merveilleux cosmétique et le donna à Europe, son amie : scholie à Théocrite, *Idylle* II 12 (cf. Hésychios, s. v. Ἀγγελος). Pour *leukôlenos* comme « épithète chromatique » d'Héra, voir GRAND-CLÉMENT 2017, p. 59.

²⁶⁵ Pour νίκη, voir Nonnos, *Dionysiaques* I 257 ; XIV 294 et 407 ; XX 253 ; XXV 362 ; XXXIX 165. Pour γάμος, voir *ibid.* I 126.

²⁶⁶ *Ibid.* XLI 339-341.

²⁶⁷ *Ibid.* VII 210-214 : « prophète » est Zeus lorsqu'il prend la forme d'un oiseau au regard perçant, présage de son hyménée avec Égine (Αἰγίνης μάντις ὕμεναίων), « pour amour de Sémélé » (Σεμέλης δι' ἔρωτα). Enfin, μάντις est Apollon dans le chant dédié à l'armée de Dionysos dans *ibid.* XIII 80-82.

à la jalousie d'Héra pour la nymphe et pour ses noces avec Zeus : en particulier, « prophète » est la parure que Sémélé entrelace (ἀνέπλεκε) sur sa tête, à savoir les tresses naturelles du lierre (Θυιάδος αὐτοέλικτον κισσὸν ἐθείρης), « présage des Bassarides » (Βασσαρίδων μάντις)²⁶⁸. Enfin, la même épithète revient à Aphrodite, « prophète des faits qui seront » comme Aiôn et Tirésias²⁶⁹. Pourquoi Éros, déjà associé à la divination en tant que *kosmios* chez Platon²⁷⁰, est-il lié à la mantique en qualité de prophète chez Nonnos ? Et pourquoi est-il ainsi nommé au moment où il entrelace la couronne pour Ariane ? Si Zeus-oiseau prédit l'amour avec Sémélé et Égine, si Apollon est le prophète de la victoire de Dionysos et si la parure de Sémélé est présage de l'inclination de Dionysos pour les guirlandes, qu'est-ce qu'Éros annonce avec et par le biais de sa couronne ?

Selon nous, Éros reçoit cette épithète en vertu de la couronne qu'il fabrique, objet sémiotique particulier en raison de sa double nature, florale et astrale à la fois. Concentrons-nous sur la couronne astrale qu'Aratos de Soles (IV^e-III^e siècles a. C.) appelle Stéphanos, « le signe brillant » (τὸν ἀγαθὸν σῆμα), apposée par Dionysos en mémoire de son mariage avec Ariane²⁷¹. La constellation *Stephanos* représente, en effet, la couronne offerte à Ariane lors de son mariage avec Dionysos : elle devient la « constellation d'Ariane » (τὸν τε κλείουσ' Ἀριάδνης) depuis Apollonios de Rhodes²⁷². D'après Épiménide, elle reproduit le cadeau offert par Dionysos à Minos avec l'intention de séduire Ariane, œuvre d'Héphaïstos réalisée avec l'or flamboyant et les pierres précieuses d'Inde²⁷³. Au III^e siècle a. C., Ératosthène en propose toutefois une version différente ayant Thésée pour protagoniste : « On raconte encore que, grâce à la couronne, Thésée se sauva du labyrinthe, grâce à la lumière brillante qu'elle répandait »²⁷⁴. La couronne d'Ariane, reçue par Aphrodite et les Hôrai, devient ainsi une constellation à l'issue du mariage célébré dans l'île Dia,

²⁶⁸ *Ibid.* VIII 8-12 : ces tresses sont liées aux couronnes que Sémélé forme « en témoignage de la prédilection de son fils Dionysos pour les guirlandes (μαρτυρίη δὲ τόκοιο φιλοστεφάνου Διονύσου) ».

²⁶⁹ *Ibid.* XXVI 270, XLI 180 et XLV 56 et 95.

²⁷⁰ Voir *supra*, p. 136-138.

²⁷¹ Aratos, *Phénomènes* I 71-72. Sur la couronne d'Ariane et son lien avec le mariage, voir OAKLEY – SINOS 1993, p. 12, 16-19, 39. Sur Ariane, épouse de Dionysos, voir aussi la monographie de DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA 2007. Concernant l'élaboration iconographique du mariage entre Dionysos et Ariane, voir les dernières remarques de BOTTOS 2014 à partir d'une amphore de Trieste (Civici Musei di Storia ed Arte n. inv. 1406). La place de ce motif dans l'historiographie iconographique concernant Dionysos est analysée par VILLANUEVA PUIG 2007.

²⁷² Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* III 1003. Cf. aussi Callimaque, fragment 110, 59-60 Pfeiffer. Sur cette constellation, voir LE BOEUFFLE 1977, p. 99-100 et ZUCKER 2015, p. 89, 107.

²⁷³ Épiménide, fragment 25 Diels-Kranz. Cf. [Aristote], *Météorologiques* 362b.

²⁷⁴ Ératosthène, *Catastérismes* V.

« Lumineuse », désireuse d'accueillir l'événement pour manifester sa gloire : le nom de l'endroit préconise le catastérisme de l'ornement nuptial²⁷⁵. Le motif ne manque pas de parallèles en iconographie. Déjà sur un relief en or de Corinthe, datant de 650 a. C., Ariane semble ajuster la couronne (aujourd'hui invisible) sur la tête de Thésée, celui-ci étant placé au centre de la scène et figuré dans l'acte de tuer le Minotaure à droite (**Fig. 30a, Cat. 86**). Le relief représente la victoire du héros, que l'iconographie postérieure élabore et développe : ainsi, sur une coupe grecque datée de 550-540 a. C., découverte à Vulci et signée par Archiklès et Glaukytès, Thésée n'est pas accompagné seulement d'Ariane, il l'est aussi par la nourrice de celle-ci ainsi que par la déesse Athéna et douze autres spectateurs (**Fig. 30b, Cat. 87**). Sur le côté gauche, Athéna se trouve derrière le héros, tenant une lyre ; derrière elle, on dénombre sept personnages (quatre femmes et trois hommes, en alternance). De l'autre côté, derrière le Minotaure, se trouve Ariane en robe longue, un bandeau dans les cheveux, dans une attitude symétrique à celle de la déesse : son bras gauche est rejeté en arrière comme le bras droit d'Athéna ; sa main est serrée sur une couronne. Sur une amphore à figures noires de 550-530 a. C. la couronne devient plus visible : Ariane la tient dans sa main droite (**Fig. 30c, Cat. 88**).

Or, dans l'extrait du chant XLVII, Nonnos rend visible, à travers Éros et sous le nom d'Ariane, l'ornement et la forme que sa constellation assume. S'intéressant aux constellations d'Aratos, K. Volk affirme que le poète utilise les lettres de l'alphabet comme de véritables signes du ciel : les constellations ne seraient que des écritures célestes (« heavenly writing »)²⁷⁶. L'univers est donc un support lisible que le lecteur peut décrypter à l'aide des *tekhopaignia*, ou jeux de mots basés sur l'usage particulier des lettres à l'intérieur du texte. Un rapport direct s'établit ainsi entre les astres et les lettres, tous étant des éléments ou *stoikheia* du cosmos. C'est l'assimilation entre ces deux signes qui permet à Nonnos de récréer, dans la seconde partie de notre extrait, la Couronne boréale. Pour ce faire, il dissémine dans ses vers les lettres composant le nom d'Ariane, la *numphê* à laquelle la parure est consacrée. Pour le démontrer, il faut revenir au texte grec contenant, à notre avis, une reproduction graphique de la Couronne elle-même :

²⁷⁵ *Ibid.* Éclairant les ténèbres du labyrinthe à Thésée pour en montrer la sortie, la couronne renvoie enfin à la conception agonistique de la victoire en Grèce, comme en témoigne le récit d'Hygin, qui suit Ératosthène : [Hygin], *Astronomica* II, 5. Voir BLECH 1982, p. 259-267.

²⁷⁶ VOLK 2012.

καὶ θαλάμους ἐλίγαινεν Ἀμαδρουάς, ἀμφὶ δὲ πηγαῖς 460
 νηιάς ἀκρόθδεμνος ἀσάμβαλος ἤνεσε Νύμφη
 δαίμονι βοτρυνέντι συναπτομένην Ἀριάδνην·
 Ὀρτυγίη δ' ὀλόλυξε, πολισσούχοιο δὲ Φοίβου
 γνωτῶ νυμφίον ὕμνον ἀνακρούουσα Λυαίῳ
 εἰς χορὸν ἐσκίρτησε καὶ ἀστυφέλικτος ἐοῦσα. 465
 πορφυρέοις δὲ ῥόδοισι περίτροχον ἄνθος ἐρέπτων
 μάντις Ἔρωσ πορρέεις στέφος ἔπλεκε, σύγχροον ἄστρον,
 οὐρανίου Στεφάνοιο προάγγελον· ἀμφὶ νύμφης
 Ναξιάδος σκίρτησε γαμοστόλος ἐσμὸς Ἐρώτων.

Comme nous l'avons déjà dit, Nonnos s'attarde ici sur la parure qu'Éros fabrique avec les calices des roses, « messenger prédisant Stephanos céleste (οὐρανίου Στεφάνοιο προάγγελον) », en l'honneur de la *numphê* devenue, après nombre de péripéties, l'épouse de Dionysos. Nonnos songe au catastérisme de la parure et révèle sa dépendance au récit d'Aratos, qui narre²⁷⁷ :

Αὐτοῦ κάκεῖνος Στέφανος, τὸν ἀγαυὸν ἔθηκε
 σῆμ' ἔμεναι Διόνυσος ἀποιχομένης Ἀριάδνης,
 νώτῳ ὑπο στρέφεται κεκμηότος εἰδῶλοιο.

« Là il y a aussi Couronne, celle que Dionysos pose / comme signe splendide de la mort d'Ariane / qui tourne sous le dos de la figure épuisée ».

Chez Aratos, Ἀριάδνη apparaît à la fin du vers 72. De même, dans l'extrait de Nonnos, le nom apparaît à la fin du vers 462. L'épithète d'Éros chez Nonnos, μάντις, signale en outre qu'il y a quelque chose à observer dans les vers : en ce sens, elle a la même fonction que τέκμωρ (« trace ») chez Aratos, utilisé à plusieurs reprises pour signaler la présence d'un signe, d'un indice dans le texte²⁷⁸. Et, en effet, dans un adjectif clé du vers 467 (πορρέεις) se trouve la deuxième lettre du nom d'Ariane, liée, au vers précédant (466), à πορφυρέοις et à

²⁷⁷ Aratos, *Phénomènes* 71-73.

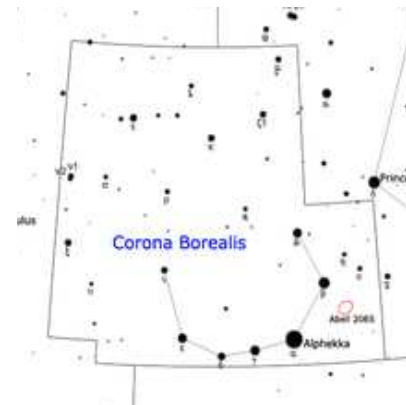
²⁷⁸ On enregistre quinze occurrences de τεκμαίρειν dans les *Phénomènes* d'Aratos : le poète utilise le verbe au début du poème pour demander aux Muses de lui donner des signes (v. 18). Le verbe coïncide avec le dernier mot du poème, au vers 1154 : voir MARTIN 1998, p. 152 et VOLK 2012, p. 226. En outre, le substantif τέκμωρ est synonyme de σῆμα dans l'*Hymne homérique* 32, 12 et revient dans le chant III des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, à l'intérieur d'une section consacrée, non par hasard, à la Couronne d'Ariane (v. 1002-1004) : voir CASTELLETTI 2016, p. 248-250.

ἄνθος, et en particulier aux lettres ι (de πορφυρέοις) et α (d'ἄνθος) : elles forment la séquence αρι, qui correspond à la première partie du nom Ἀριάδνη. De manière spéculaire, la première et la dernière lettre du vers 462 (δ et ν, de δαίμονι et Ἀριάδνην), avec la dernière du vers précédent (η, de Νύμφη) forment la dernière partie du nom : Ἀριάδνη. Pour avoir le nom complet, il ne manque qu'une seule lettre : α (Ἀριάδνη), que nous trouvons à la fin du vers 465 avec ἐοῦσα. La disposition des lettres peut sembler due au hasard. Toutefois, il faut plutôt croire que Nonnos compose ici un *tekhнопaignion* visant à reproduire ainsi la forme de la constellation céleste :

καὶ θαλάμους ἐλίγεινεν Ἀμαδρυάς, ἀμφὶ δὲ πηγαῖς
 νηϊὰς ἀκρήδεμνος ἀσάμβαλος ἤνεσε Νύμφη
 δαίμονι βοτρύονεντι συναπτομένην Ἀριάδνην:
 Ὀρτυγίη δ' ὀλόλυξε, πολισσοῦχοιο δὲ Φοίβου
 γνωτῶ νυμφίον ὕμνον ἀνακρούουσα Λυαίῳ
 εἰς χορὸν ἐσκίρτησε καὶ ἀστυφέλικτος ἐοῦσα.
 πορφυρέοις δὲ ῥόδοισι περίτρογον ἄνθος ἐρέπτων
 μάντις Ἴερος πυρόεις στέφος ἐπλεκε, σύγχροον ἄστρον,
 οὐρανίου Στεφάνοιο προάγγελον: ἀμφὶ νύμφης
 Ναξιᾶδος σκίρτησε γαμοστόλος ἐσμὸς Ἑρώτων.

460

465



Les mots choisis pour récréer cette « couronne lettrée » sont ceux qui identifient la constellation elle-même : πυρόει et πορφυρέοις en lien avec le feu des astres, ἄνθος en allusion à la forme florale de la constellation, Ἀριάδνην en référence au nom de l'épouse destinataire de la couronne, δαίμονι et Νύμφη au sujet du dieu qu'Ariane épouse (Dionysos) et de la Naiade célébrant l'union. Il est en outre important de remarquer que les sept lettres composant le nom Ἀριάδνη sont disposées en forme hémicirculaire, à l'instar des étoiles qui forment la constellation homonyme²⁷⁹. La source que Nonnos cherche probablement à imiter est Apollonios de Rhodes qui, dans le chant III des *Argonautiques*, propose un jeu de lettres similaire, d'après la récente reconstruction de C. Castelletti²⁸⁰ :

Δή ποτε καὶ Θησῆα κακῶν ὑπελύσατ' ἀέθλων

²⁷⁹ La constellation évoque un diadème ou une couronne ouverte : Ératosthène (*Catastérismes* V 10-12) affirme que la Couronne se compose de neuf étoiles en cercle, dont trois sont lumineuses, tandis que Ptolémée (*Almageste*, VII 5, p. 52-53 Heideberg) lui en attribue huit. Voir, sur le nombre des étoiles, PÀMIAS – ZUCKER 2013, p. 17, n. 71.

²⁸⁰ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* III 997-1004 avec CASTELLETTI 2016.

παρθενικῆ Μινωὶς εὐφρονέουσ' Ἀριάδνη.
 ἦν ῥά τε Πασιφάη κούρη τέκεν Ἥελιοιο.
 ἀλλ' ἡ μὲν καὶ νηός, ἐπεὶ χόλον εὔνασε Μίνως, 1000
 σὺν τῷ ἐφεζομένη πάτρην λίπε· τὴν δὲ καὶ αὐτοί
 ἀθάνατοι φίλαντο, μέσῳ δέ οἱ αἰθέρι τέκμωρ
 ἄστερόεις στέφανος, τόν τε κλείουσ' Ἀριάδνης,
 πάννουχος οὐρανίους ἐνελίσσεται εἰδώλοισιν·

Également Thésée fut sauvé dans l'épreuve dure
 par l'affection d'une vierge, par Ariane,
 la fille qui donna à Minos Pasiphaé, la fille d'Hélios.
 Lorsque Minos apaisa sa colère, elle monta sur le navire
 avec lui, et quitta sa patrie : elle fut chère
 aux dieux aussi, et un signe au milieu du ciel,
 une couronne d'étoiles qui porte le nom d'Ariane,
 se tourne toute la nuit parmi les figures célestes.

Jason adresse ici ses prières à Médée afin qu'elle l'aide dans les épreuves établies par Éétès²⁸¹. Pour la convaincre, le héros évoque un précédent illustre, celui d'Ariane qui fut chère aux dieux pour avoir aidé Thésée contre le Minotaure, au point qu'« un signe au milieu du ciel / une couronne d'étoiles portant le nom d'Ariane / se tourne toute la nuit parmi les figures célestes » (v. 1002-1004) . Le nom d'Ariane apparaît à deux reprises, à la fin des vers 998 et 1003. En outre, le mot τέκμωρ au vers 1002 (« épreuve, gage, indice ») attire l'attention et suggère, comme *mantis* pour Éros, la présence de signes particuliers dans le vers. En effet, la première et la dernière lettre du vers 1002 sont respectivement α et ρ : avec la dernière lettre du vers précédent, elles forment la séquence αρι. De même, la première et la dernière lettres du vers 997 (δ et ν), avec la dernière du vers suivant (η) sont les finales du mot Ἀριάδνη. La lettre centrale, α, se trouve quant à elle au début du vers 1000. Voici le *tekhнопaignion* ayant probablement inspiré celui de Nonnos. Comme Apollonios, qui propose une configuration de la Couronne d'Ariane à travers les lettres, de même Nonnos, épigone des poètes alexandrins, poursuit l'assimilation entre les astres et les lettres offrant un exemple concret de l'« écriture céleste » inaugurée par les poèmes astronomiques tels que les

²⁸¹ Sur ce passage, voir les commentaires de CAMPBELL 1983, p. 72-75 et HUNTER 1989, p. 207-209.

Phénomènes d'Aratos. L'épithète d'Éros, rattachée à la sphère de la divination, prédit, selon nous, la représentation exceptionnelle de l'ornement nuptial, floral et astral à la fois, invitant le lecteur à en repérer les signes dans les hexamètres par le biais du nom d'Ariane. De cette manière, Éros prédit la consécration astronomique d'une parure différemment travaillée par la tradition.

Les renvois au *kosmos* ne se limitent pas, chez Nonnos, au seul cas de la couronne. La sémantique du mot, on l'a bien vu, va de l'arrangement agencé à la parure, de l'ordre gestuel à la mise en beauté dans le cadre d'un rituel²⁸². L'acception de « monde » est tardive, comme l'est la première attestation en littérature d'Éros dans « les sillons de l'ordre ». Cette récurrence isolée se trouve toujours chez Nonnos à l'intérieur du récit narré par Leucos, chanteur de Lesbos, au banquet de Dionysos et de son armée pour la victoire contre les Indiens²⁸³ :

<p>καὶ σὺ τεὸν μετὰ τόξον, Ἔρωσ, ἄτρακτον ἐλίσσω μητέρι νήματα τεῦχε φιληλακάτω Κυθερείη, 310 ὄφρα μετὰ πτερόεντα καὶ ἰστοπόνον σε καλέσω, καὶ μετὰ νεῦρα βόεια θεὸν πυρόεντα νοήσω πηγίον ἐξέλκοντα παρὲκ μίτον ἀντὶ βελέμων. [...] ἀλλὰ, θεὰ Κυθέρεια, φιληλακάτων ἀπὸ χειρῶν ῥῖπτε μίτους ἀνέμοισι καὶ ἄμφεπε κεστὸν ἱμάντα, συζυγίης δ' ἀλέγιζε τὸ δεύτερον· ἀρχέγονος γὰρ πλάζεται εἰσέτι <u>κόσμος</u>, ἕως ἔτι πέπλον ὑφαίνεις. 320</p>	<p>« Toi aussi laisse ton arc, Éros, tournant le fuseau et filant pour ta mère, la Cythérée qui s'est éprise de la quenouille : après le nom d'ailé, je t'appellerai Éros <i>qui fatigue à la quenouille</i>. Je reconnâtrai le dieu de flamme abandonner la corde en nerf de bœuf tirant, au lieu des flèches, le fil de la bobine, le long de la chaîne. [...] Hélas, déesse de Cythère ! De tes mains éprises de la quenouille, jette aux vents les fils et reprends le <i>kestos himas</i>. Veille encore une fois sur les unions : l'<i>ordre primordial</i> en effet ne cesse d'aller, tant que tu tisses encore ta toile ».</p>
--	--

²⁸² Voir dans l'Introduction de cette thèse, p. 22-23.

²⁸³ Nonnos, *Dionysiakes* XXIV 309-320 (le contexte du défi est annoncé dans 230-236). Une première lecture du récit est faite par GIGLI PICCARDI 2001.

Le défi lancé par Aphrodite tisserande à Athéna constitue la trace du chant (ἱστοπόνον Κυθήρειαν ἐριδμαίνουσαν Ἀθήνη)²⁸⁴. Il s'agit d'un mythe inconnu d'autres sources selon lequel Aphrodite, prise du désir de tisser, s'adonne à cette activité provoquant une interruption de l'activité reproductive de l'ordre²⁸⁵. Ignorante de la quenouille, Aphrodite lance ainsi un défi à Athéna tisserande pour le devenir elle-même. Toutefois, elle révèle toute son inexpérience en produisant un fil épais comme une aussière de bateau : la trame du fil se brise et les dieux font cercle autour d'Aphrodite, tous ébahis devant son travail avorté. Dans un éclat de rire, Hermès « mordant » (φιλοκέρτομος) prend donc la parole : notre extrait concerne une partie de son intervention²⁸⁶.

Les mots d'Hermès scellent la transformation d'Aphrodite, qui devient Athéna (καὶ ἔπλετο Κύπρις Ἀθήνη) et dépose son sourire ainsi que la ceinture célèbre (κεστὸν ἱμάντα) qu'elle avait cédée à Héra pour tromper Zeus²⁸⁷. Comme Aphrodite, Éros est prêt à se consacrer aux fatigues du tissage – il n'est plus surnommé « ailé » (πτερόεντα) mais « laborieux à la quenouille, qui travaille au métier à tisser » (ἱστοπόνον) ou, plus simplement, « tisserand ». Ainsi, Éros laisse-t-il son ancienne épithète (πτερόεις) pour celle que Nonnos attribue généralement à Philomèle²⁸⁸. On constate, en outre, la récurrence du couple hésiodique d'Éros et des Charites : comme le premier quitte son arc, les secondes aussi – danseuses d'Orchomène et suivantes du cortège d'Aphrodite – cessent leurs chœurs.

²⁸⁴ Nonnos, *Dionysiaques* XXIV 241.

²⁸⁵ La narration fait clairement écho à celle des « Amours d'Arès et d'Aphrodite » racontées dans *Odyssée* VIII 266-367. Sur l'origine chypriote du mythe, voir GIGLI PICCARDI 2001 qui reprend l'ancienne thèse de CHUVIN 1976, p. 89, rejetée par HOPKINSON 1994 *ad loc.* en l'absence de témoignages archéologiques.

²⁸⁶ Cette image d'Hermès est traditionnelle et présente dans *Odyssée* VIII 338-343, au moment où le dieu provoque le rire des participants selon une manière considérée inconvenante par la critique ancienne (scholie T à *Odyssée* VIII 332). Le même attribut, φιλοκέρτομος, est donné au fils de Polytherse, accusé de parler de manière inconvenante contre les dieux, dans *Odyssée* XXII 287-289.

²⁸⁷ Nonnos, *Dionysiaques* XXIV 255. L'allusion est clairement à *Iliade* XIV 214-215. La ceinture de « tous les charmes (πανθελγέα) » revient dans Nonnos, *Dionysiaques* XXI 273, 279 et XLVIII 281.

²⁸⁸ L'adjectif ἱστοπόνος revient pour Aphrodite dans Nonnos, *Dionysiaques* XXIV 241 et 280, mais notamment pour Philomèle aux chants XII 75 et XLVII 30. Le mot est tardif et son usage s'affirme dans les épigrammes : *Anthologie grecque* VI 48 et (pour Pallas) VI 247. Il est néanmoins une *varia lectio* de ἱστότονος dans les manuscrits d'Aristophane, *Grenouilles* 1315. Le composé rare signifie « étirement du tissage » ou, selon la traduction anglaise, « loom-stretching, stretching-across the-loom » : voir COLLARD *et al.* 2004, p. 190-191 et DOVER 1993 dans les commentaires d'Aristophane *ad loc.* Pour ἱστότονος comme métaphore du tissage dans le domaine musical, voir FANFANI 2017, p. 429. Concernant πτερόεις, il revient dans l'*Hymne orphique à Éros* (LVIII 1-2) et, chez Nonnos, dans les chants XXXII 51 et XXXIII 70. L'attribut est donné également à Hermès chez Nonnos, *Dionysiaques* X 336 : Éros, cité juste avant Hermès, reçoit l'épithète traditionnelle μάργος. Enfin, l'adjectif πτερόεις qualifie la statue d'Éros consacrée à Thespies par Phryné dans *Anthologie grecque* XVI 103, 6 : cf. *Souda*, s. v. Θεσπιέσι.

En raison de ce changement abrupt de compétences, la vie des mortels va à la dérive et Aïôn, « Temps éternel », gémit pour les hyménées qui demeurent inaccomplis à cause d'Aphrodite et d'Éros tisserands : c'est alors qu'« Éros sans apanage (ἀγέραστος) détend sa corde (ἀνελύσατο νευρήν), dès qu'il voit les sillons de l'ordre demeurer sans fruits ni labours (παπταίνων ἀλόχευτον ἀνήροτον αὔλακα κόσμου) »²⁸⁹. Dans ce cas, κόσμος désigne l'ordre physique souvent mentionné par Nonnos²⁹⁰ ; en même temps, Éros intervient tout en étant dépourvu de son arc reproducteur comme en témoigne le choix de l'attribut ἀγέραστος, que le dieu partage avec l'Hôra de la vigne (σταφυληκόμος Ὠρη) et avec Pithos, guerrier du contingent de Dionysos auparavant habillé par le dieu²⁹¹. Néanmoins, aussitôt dépourvu de son *geras* – l'arc et la reproduction à la fois – Éros change à nouveau d'attributs aux vers 268-269 : il abandonne la quenouille pour reprendre son arc à l'image d'une lyre. En effet, il « détend la corde », la *neurê* pouvant désigner le tendon aussi bien de l'arc que d'une lyre : si le premier correspond à l'attribut précédemment délaissé par Éros pour le tissage, moyen de chasse et de séduction, la seconde est l'instrument du plaisir auditif scellant les unions nuptiales²⁹². Dans les deux cas, Éros « détend » (ἀνελύσατο) et opère une forme de déliement qui lui revient depuis Hésiode : ce déliement peut agir tant sur les corps menés à s'unir, sous le trait de l'arc, pour rétablir l'ordre, que sur les mélodies des hyménées en tant que métaphore de l'accomplissement des mariages.

Ainsi, Éros opère une dissolution qui, comme la sémantique homérique d'ἀναλύω le démontre, concerne dans la tradition précédente les chants et les liens : en particulier, l'action de Pénélope de défaire la « tapisserie resplendissante » dans la nuit (ἀλλύουσσαν [...] ἀγλαὸν ἱστόν)²⁹³ ; ou bien, la dissolution des chaînes dans l'épopée (ἐκ δεσμῶν) et de la voix (φωνάν)

²⁸⁹ Nonnos, *Dionysiaques* XXIV 268-269. L'expression ἀναλύειν νευρήν revient ici et au chant XXII 52 en référence à Artémis.

²⁹⁰ E. g. Nonnos, *Dionysiaques* I 397 ; II 650 ; III 427 ; IV 54 ; V 616 ; XXXIII 42 ; XXXVI 100 ; XLVII 449. On enregistre l'usage de la formule homérique κατὰ κόσμον dans Nonnos, *Dionysiaques* V 473 et XXII 162. Le sens de « parure » revient plus rarement avec le substantif (*ibid.* XIV 248 et XLV 122) et plus fréquemment avec les verbes : pour κοσμέω, voir e. g. Nonnos, *Dionysiaques* VIII 223 et 304 ; XI 21 ; XIV 128 ; XX 277 et 312 ; XXVI 181 ; XXXIV 274 ; XXXV 197 ; XLIII 93 ; XLIV 55.

²⁹¹ *Ibid.* XII 27 et XX 129. Sur cet épisode et sur la hiérarchie vestimentaire dans le contingent de Dionysos, voir SPANOUDAKIS 2018, p. 238-239.

²⁹² La corde de l'arc (νευρή en ionique) est musicale, dotée de voix, dans l'*Iliade* XV 463 et 469. Cf. Pindare, *Isthmique* VI 34.

²⁹³ *Odyssée* II 105 et 109. Cf. *Odyssée* IX 178.

chez Pindare²⁹⁴ ; enfin, de la ceinture (ζώνην) chez Callimaque²⁹⁵. Bien qu'il puisse indiquer dans la prose médicale la distension des nerfs (νευρώδης)²⁹⁶, le verbe ne désigne jamais la dissolution, ou mieux la tension de la corde musicale (νευρή). Ainsi, Nonnos innove l'usage d'ἀναλύω en ligne de continuité avec la tradition homérique, dans laquelle est attestée une solidarité entre l'arc et la *phorminx*, conformément aux règles de la fabrication musicale²⁹⁷. C'est néanmoins à travers la figure novatrice d'Éros que Nonnos élabore ces changements, dans un « jeu de miroirs » qui éloigne graduellement le texte tardif du modèle homérique²⁹⁸. Le rôle de *gardien cosmique* prenant en charge la reproduction de l'ordre est ici mis en rapport avec un objet polysémique tel que la *neurê*, symbole des compétences à la fois cynégétiques et musicales d'Éros. D'ailleurs, la suite du récit confirme l'ambiguïté de la *neurê* en lien avec l'action cosmique d'Éros, chasseur et chorège²⁹⁹ :

« Plus d'air aimable de lyre (φορμίγγων ἐρόεις κτύπος), plus de syrinx (σύριγγξ) et de flûte sonore (λιγύς ἀυλός) entonnant les hyménées (ὕμνηυμέναια λιγαίνων) : tout de suite la chaîne reproductive reprend ses rythmes ».

Il n'est pas surprenant qu'Éros soit ici concerné par l'inspiration des mélodies. Les prérogatives mélodiques du dieu, soulignées par l'attribution de l'adjectif ἐρόεις (« aimable ») au bruit retentissant de la lyre, ne sont pas inédites. Au contraire, elles sont déjà attestées dans la production comique, reprises dans les épigrammes et élaborées dans les tableaux de la Seconde Sophistique³⁰⁰. Dans les *Hymnétriai* de Philostrate, Éros incite et anime ainsi le chœur des jeunes filles à l'aide de la νευρά, la corde de son arc ayant la prétention d'être une lyre³⁰¹ :

²⁹⁴ *Odyssée* XII 200 ; Pindare, *Néméenne* X 90.

²⁹⁵ Callimaque, *Hymne à Délos* 237. Le verbe dit métaphoriquement la mort, le « départ vers les dieux » (ἐς θεοὺς ἀνέλυσσας) dans les inscriptions : *Épigrammes grecques* 340, 7 Kaibel.

²⁹⁶ [Hippocrate], *Sur la médecine ancienne* 22. Cf. [Galène], *Prognostica de decubito* XIX, 553.

²⁹⁷ Pour plus de détails sur ces rapprochements, voir MONBRUN 2001. La référence est à *Odyssée* XXI 407-410 : à la corde en boyau de mouton (χορδὴν, v. 407 ; ἔντερον οἴος, v. 408) que tend le musicien sur sa *phorminx* répond la corde de nerf (νευρῆς, v. 410) tendue par Ulysse sur son arc. Les nerfs ou les tendons de mouton ou de brebis sont normalement utilisés pour faire les cordes de l'arc, de la lyre et de la cithare : BÉLIS 1995, p. 1033-1036.

²⁹⁸ Ainsi GIGLI PICCARDI 2001, p. 170, définit le rapport intertextuel entre le chant de Nonnos et l'épopée.

²⁹⁹ Nonnos, *Dionysiaques* XXXIV 270-271.

³⁰⁰ Éros tend « avec mesure » la corde de l'arc (οὐδὲ τὴν νευρὰν Ἐρως | μετρίως ἐνέτεινεν) dans *CAF* 138, 3 *apud* Aristénète, *Lettres* I 10. Cf. *Anthologie grecque* IX 449.

³⁰¹ Philostrate, *Imagines* 2, 1. Sur ce tableau et ses réminiscences hésiodiques, voir PIRONTI – PIRENNE-DELFORGE 2017.

« Près d'elles, Éros penchant son arc (*ἀνακλίνας τοῦ τόξου*), en pince le bras (*παραψάλλει [...] τὸν πῆχυν*) ; la corde dans tous les modes chante (*ἡνευρά παναρμόνιον ᾄδει*) et prétend avoir toutes les harmonies de la lyre [...] ».

Or, dans l'extrait de Nonnos, le chœur des instruments – lyre, syrinx et flûte – sert à combler le « vide fonctionnel » déterminé par le passage d'Aphrodite à la sphère d'Athéna : la sollicitation des instruments pour le chant des hyménées dit métaphoriquement l'accomplissement des mariages et suggère que l'action vigilante sur le *kosmos* reste pourvue par Éros. Celui-ci met sa compétence chorégique au service de la reproduction pour que les « sillons de l'ordre » – ainsi nous entendons le *αὔλακκα κόσμου*³⁰² – se peuplent de nouveau. Tout *agerastos* qu'il soit, Éros continue donc d'exercer sa tutelle « cosmique » par le biais d'une corde polyvalente qui chasse et module les chants nuptiaux : c'est en en raison de sa *neurê* qu'Éros reçoit, dans un autre chant, le titre apollinien d'*ἐκηβόλος* (« qui tire de loin »)³⁰³.

Ainsi, le rétablissement de l'ordre s'accomplit-il grâce à la force d'attraction qu'Éros exerce avec son arc, mais aussi à travers une pression chorégique partant de la lyre. Dès lors, le contrôle de l'ordre dépend de dispositifs qui sont morphologiquement complémentaires dans la tradition, à savoir l'arc et les instruments de musique, et qui évoquent les recoupements entre la désarticulation du corps et celle des sons portés par le verbe *ἀναλύω* (à la forme moyenne-passive). Ceux-ci définissent à leur tour les compétences « cosmiques » d'Éros. En définitive, si le mot *kosmos* couvre des nuances physiques, voire spéculatives, chez Nonnos, celles-ci reposent néanmoins sur des compétences avant tout musicales faisant d'Éros une puissance cosmétique dans d'autres contextes et époques. Ce rôle cosmétique n'est pas non plus sans rapport avec sa fonction cosmique. Au contraire, la complémentarité entre ces deux niveaux traverse l'extrait de Nonnos tout entier, si l'on considère les mots par lesquels Hermès se moque d'Aphrodite tout en minimisant le défi lancé à Athéna : « c'est Arès, ton époux (*νυμφίος*), qui te réclame un aimable chiton pour ses noces (*εἰς γάμον ἡμερόντας ἀπαιτίζει σε χιτῶνας*) »³⁰⁴. N'ayant aucun besoin de bouclier, Aphrodite ne doit pas tisser d'écu sur ce chiton. Avec son nouvel art et à la demande d'Hermès, elle opte

³⁰² L'expression revient seulement chez Nonnos, *Dionysiaques* XXIV 268 et 325.

³⁰³ Nonnos, *Dionysiaques* XVI 8. Cf. *ibid.* XLVIII 264.

³⁰⁴ Nonnos, *Dionysiaques* XXIV 301-302.

pour un autre sujet, à savoir Phaéthon : « Trace aussi Phaéthon, lumineux témoin de tes amours (Φαέθοντα φεραυγέα μάρτυρον εὐνήης) »³⁰⁵. Or, ce jeu d'esprit d'Hermès, qui précède de quelques vers l'appel à Éros étudié précédemment, n'est pas sans significations dans la mesure où les noces d'Aphrodite et Arès, ainsi que la figure de Phaéthon, sont étroitement liées à l'action d'Éros cosmète, intervenant non plus sur les « sillons de l'ordre » mais sur les ornements et les parures d'hyménées. Même quand Éros devient l'arrangeur de l'ordre au V^e siècle p. C., dès lors, des allusions sont faites encore au mariage d'Arès et Aphrodite et au mythe de Phaéthon, dans lesquels, comme on l'a vu précédemment, le dieu apparaît comme ajusteur et metteur en scène, selon des modalités scéniques adaptées pour « dramatiser » les parures.

Conclusion

Les fouilles de 1750 à Pompéi ont mené à la découverte de plusieurs fresques datant du I^{er} siècle p. C. Situées dans la maison des Vettii, elles présentent un style rappelant celui des maisons athéniennes du V^e siècle a. C. et macédoniennes du IV^e siècle a. C.³⁰⁶ Sur deux cycles de fresques, nous voyons des Érotés engagés dans le travail de l'or et dans la préparation des parfums (**Fig. 31a-b, Cat. 89**). Les premiers Érotés, au nombre de sept, traitent l'or dans diverses opérations : ils sont à la fois des *brattarii* qui frappent l'or, des *barbaricarii* qui le brodent et des *caelatores* qui le cisèlent³⁰⁷. Les seconds Érotés se consacrent, quant à eux, à la macération des essences et au stockage des produits : parmi les instruments qu'ils utilisent se trouvent une presse pour la préparation des huiles et des récipients de macération. Or, le choix des Érotés dans ces fresques est-il dû au hasard ou relève-t-il d'une association culturellement intériorisée entre Éros et le monde des métaux et des parfums ?

Les origines et les développements de l'Éros cosmète tels que retracés dans ce chapitre peuvent expliquer en partie la présence des Érotés à Pompéi, dans le monde d'Héphaïstos et

³⁰⁵ *Ibid.* 305. On rappelle les rapports étroits entre Aphrodite et Phaéthon : dans Hésiode, *Théogonie* 986-991, Aphrodite enlève Phaéthon pour le placer dans son temple. Cf., à ce sujet, la scholie ancienne à Hésiode, *Théogonie* 991. Pour Phaéthon dans le temple d'Aphrodite, voir NAGY 1990a, p. 246-255 et RUDHARDT 1997, p. 83-95. Sur l'adultère d'Arès et Aphrodite chez Nonnos et dans l'astrologie ancienne, voir ROCCHI 1989, p. 65-66.

³⁰⁶ BALDASSARRE *et al.* 2002, p. 67. Sur la famille des Vettii, voir NAPPO 1998, p. 131.

³⁰⁷ Sur les parures des villes vésuviennes et la catégorie des *aurifices*, voir SCATOZZA HÖRICHT 1989, p. 90-101. Sur les Érotés en mouvement de la maison des Vettii, voir NAVA *et al.* 2007, p. 156.

d'Adonis et au sein d'un milieu hellénisé et érudit. *Kosmios* d'après Platon, Éros est maintes fois associé en littérature au *kosmos* de la performance poétique, de la tactique militaire, des ornements et des philosophes. Éros est lui-même *kosmos* et attaché aux différentes déclinaisons de ce mot dans la mesure où il agence, organise et manipule les parures, participant aux toilettes et aux mises en ordre. L'étude de la façon dont Éros préside sur les ordres et les ornements, plus particulièrement sur les couronnes, éclaire tant leur signification que la figure d'Éros lui-même : dieu des perceptions chez Hésiode, Éros naît dans l'épopée et dans les *Hymnes* comme une puissance déclenchée par la parure et son métal retentissant. Fils de l'éclat et du son, Éros est ainsi lié à la vue mais aussi à l'ouïe des ornements. Tout en étant lui-même « de l'Hélicon à l'Académie, couronné et paré », il élit les parures et les ordres comme ses domaines privilégiés, où les bijoux et les sonorités s'articulent sous la tutelle d'un dieu qui fait siennes des modalités scéniques d'apparaître et de paraître. Dans ce cadre, Éros agence à différents degrés dans le domaine ornemental, fait de pierres précieuses, d'or, de fleurs et d'hyménées. Il est le prophète de leurs catastérismes, la parure devenant ainsi un élément de l'ordre astronomique. Ainsi, les *kosmoi* « érotiques », quand ils se lient et délient, ponctuent l'expérience humaine : comme l'ensorcellement de Zeus et l'*Hymne homérique à Aphrodite* l'apprennent, en effet, les parures d'Éros permettent de concevoir et d'harmoniser entre eux le « macrocosme » de Zeus et Héra, d'Aphrodite et de Dionysos, et le « microcosme » des héros et des humains.

Les sources qui composent notre dossier ont surtout révélé la tendance d'Éros au spectaculaire : dans le théâtre puis dans les romans, il opère une véritable « dramatisation » de la parure, ou bien une mise en valeur de l'objet qui agit dans l'intrigue et circule dans l'espace scénique devenant ainsi performatif³⁰⁸. L'ajustement des parures s'est avéré une facette particulière de l'épiphanie du dieu, cohérente avec la représentation hésiodique faisant de lui une puissance qui « se met de côté » pour permettre à Aphrodite de se manifester. Éros est ainsi le *therapôn* des épouses : sa présence dans l'univers cosmétique, des parfums et des parures est différemment travaillée par les peintres selon des schémas et des variations qui changent et évoluent jusqu'au IV^e siècle a. C. Des données tour à tour convoquées, il est apparu qu'Éros s'affirme comme la « divinité agissante » par excellence

³⁰⁸ Un processus similaire affecte les pratiques rituelles de l'époque hellénistique notamment, d'après les analyses de CHANIOTIS 2009, au sujet de la consécration générique, et de PRÊTRE 2012, sur les dépôts des sanctuaires déliens.

même dans le domaine des ornements : il oriente, indique et gère la circulation de la parure à différents degrés tout en opérant un véritable ajustement cosmétique, dans les textes et les images. C'est Euripide qui transpose sur la scène théâtrale cet Éros, connu principalement à travers les vases, où, comme Lissarrague le montre³⁰⁹, il est un *joker* capable de faire circuler la séduction dont il représente le charme : le *kosmos* consacré chez Euripide est néanmoins fait non pas de parures mais de chants. La fonction de guide, présente *in nuce* en tragédie, est particulièrement élaborée dans la Seconde Sophistique avec Xénophon d'Éphèse qui élabore un Éros *hodêgos* guidant l'Arès paré vers son mariage. Le dieu *habros*, raffiné et délicat, se fait donc agent technique de l'ornement et du décor dans des contextes énonciatifs et narratifs variés : par une série de métaphores, il devient le conducteur nuptial opérant une forme particulière de « dramatisation » ornementale. L'*epikosmêsis* de la couche nuptiale et l'entrelacement de la couronne chez Nonnos en sont des déclinaisons particulières.

Quel lien existe-t-il donc entre Éros, le cosmique et le cosmétique ? Répondant à cette question par la formule de B. Prévost (qui change de celle de P. Cartledge et P. Millet, « from cosmetic to cosmic », pour analyser le passage du cosmique au cosmétique)³¹⁰, nous sommes partis de l'Éros « cosmique » chez Hésiode pour saisir, dans ce chapitre, un Éros faisant de l'ornement l'objet d'une « cosmétique » finalisée à la mise en ordre de la beauté. Comme tous les autres éléments de la narration, les parures nécessitent d'être mises en circulation, agencées et « dramatisées ». Après tout, « l'ornement, lorsqu'il est désigné par le terme *kosmos*, renvoie à un artefact qui fait son apparition pour compléter le monde selon la convenance ». Car, « si l'ornement sert à mettre de l'ordre, c'est au sens où il permet à l'ordre d'apparaître [...]. Et la conjonction soudaine de l'ornement et de l'ordre, dans un milieu donné, produit le monde – *kosmos* »³¹¹. Ainsi, l'Éros d'Hésiode s'orne-t-il de noms et de parures, lui-même ornant et arrangeant hommes et femmes, époux et épouses, soldats et amants, autels et dispositifs rituels, faisant des ornements la machine de sa mise en scène, de l'époque classique jusqu'aux épigones d'Homère. C'est ainsi que l'on donne une nouvelle vie au dieu *kallistos*.

³⁰⁹ LISSARRAGUE 2011.

³¹⁰ Concernant la formule « from the cosmetic to the cosmic », voir CARTLEDGE *et al.* 1998, p. 3 et PRÉVOST 2012, p. 4.

³¹¹ SOULILLOU 2003, p. 96-97.

Chapitre III

Éros *kallistos* : les beautés de l'excellence et les sens souverains

Introduction

Nous avons vu Éros se mettre au service des sens, de l'ordre et des parures : certaines de ses caractéristiques convergent pour lui donner une nature esthétique et cosmétique à la fois, où les perceptions et les ordres définissent son domaine d'action. Le rattachement d'Éros à l'ordre, qui le prédispose, comme nous avons pu l'observer, aux rencontres avec tout type d'ornements – couronnes (naturelles, métalliques et astrales), colliers, sandales et vêtements – le rapproche aussi des racines perceptives qui en permettent l'appréhension. Elles sont liées, entre autres, au beau.

Hésiode montre la connivence entre Éros et la beauté dans la *Théogonie*, poème que F. Graf définit comme « une pénétration logique [...] de l'événement théogonique » dont les dénominations d'Éros éclairent un aspect fondamental, à savoir le rôle des sens et de la beauté dans le cadre d'une narration portant avant tout sur la génération des dieux, sur le pouvoir et sur son établissement dans l'ordre olympien¹. Selon la prolepse entrevue par G. Arrighetti et sur la base de ce raisonnement, la beauté d'Éros prédirait donc non seulement la naissance d'Aphrodite mais aussi le pouvoir de Zeus et ses bases sensorielles². Ainsi, que nous apprend Éros *kallistos* de la manière de ressentir et de définir le beau ainsi que ses perceptions et manifestations dans le domaine du commandement ? Il est tout d'abord important de souligner le rapport solidaire entre onomastique et esthétique : la dénomination d'Éros dépend des perceptions du dieu et de leurs codifications, en même temps que les perceptions,

¹ GRAF 2006, p. 206 : « [...] – wenn man denn wie Hesiod das theogonische Geschehen jenseits der Narrativität auch logisch durchdringt ».

² Sur la prolepse chez Hésiode, voir, dans le Chapitre I, p. 47 et 102.

avec leurs différentes réélaborations, déterminent non seulement l’appréhension du divin mais aussi le choix et, dans certains cas, la création des noms pour les dieux. C’est à la lumière de cette imbrication que nous empruntons, dans le présent chapitre, une autre voie d’accès au *kosmos* d’Éros : celle que sa première épithète, *kallistos*, offre. En particulier, il s’agit de suivre les persistances de cette épithète dans les discours concernant Éros et d’étudier l’appréhension sensorielle, les mises en ordre et les pouvoirs exercés à travers la beauté. Éclairant les particularités tant étymologiques que sémantiques de *kallistos* par rapport à *kalos* et *kallos*, nous cherchons également à expliquer l’évolution du superlatif dans les domaines de la politique, de la rhétorique et de l’art plastique en lien avec Éros et ses incursions dans les mondes des rois et des tyrans, des mots et des discours, des statues et des matériaux précieux. Ainsi, en tant que *kallistos*, Éros parvient à manifester son excellence par rapport aux autres dieux grâce et en fonction de trois prérogatives : a) la tyrannie des sens, b) l’ancienneté absolue et c) le succès sans partage. Cadeau divin lors des toilettes, la beauté définit ainsi les esthétiques du pouvoir et énonce la protection que notre dieu leur accorde. D’ailleurs, c’est à cause de la manie d’Éros que « de roi, on devient tyran » (τύραννος ἐκ βασιλέως γίνεται)³.

1. *Kalos* et *kallos* : Éros et les deux racines de la beauté

Certains spécialistes ont expliqué le lien entre Éros et l’attribut *kallistos* en termes essentialistes, dans la mesure où « éros est, dans son *essence* même, une réponse à la beauté »⁴. À l’instar de R. Blondell, D. Konstan établit également un rapport privilégié entre la beauté et l’éros au moment où il affirme que le désir constitue la réponse fondamentale au *kallos* : en témoigne, selon ses propos, le lien entre la prestance physique et l’attraction érotique dans les histoires de Pâris et Hélène, d’Anchise et Aphrodite⁵. L’analyse sémantique de *kallistos* permet toutefois de nuancer les affirmations de Konstan à la lumière, entre autres, de l’écart étymologique que déjà les Anciens établissent entre *kalos*, *kallos* et *kallistos* : le superlatif, comme la forme comparative (καλλίων), dériverait du substantif (κάλλος) plutôt que de l’adjectif apparenté (καλός)⁶. Dans les paragraphes qui suivent, nous nous appuyons sur les

³ Jamblique, *Babylone* fragment 4.

⁴ BLONDELL 2013, p. 113.

⁵ KONSTAN 2015b, p. 62.

⁶ *Etymologicum Magnum* s. v. καλλίων καὶ κάλλιστος. À notre connaissance, cette dérivation linguistique est discutée seulement par KONSTAN 2012, p. 144-145. Elle est omise dans la toute récente analyse sur la

données linguistiques pour démontrer la nature hétéroclite de ces trois mots, ce qui nous permettra d'examiner plus attentivement, au sujet d'Éros mais pas seulement, l'étendue sémantique – multiforme et dépassant la sphère de l'attrait physique – de *kallistos*. L'enjeu de notre enquête est donc d'éclairer les rapports entre les trois signifiants de la beauté (*kalos* ~ *kallos* ~ *kallistos*) pour préciser davantage la sémantique du dernier et comprendre, par le biais de ses différentes déclinaisons, les multiples manières dont Éros a) participe du beau et b) agit dans la sphère des beautés sous l'angle de l'excellence.

Tout ce qui contient la racine *καλ-* est traditionnellement rattaché à la « beauté » et au « beau ». Or, une telle traduction n'est pas moins problématique que celle d'« univers » et de « monde » pour *kosmos*. C'est en partant de ce constat et en revenant sur les représentations de la notion ancienne que l'on peut saisir les beautés détenues par Éros dès sa première dénomination. Plusieurs contributions ont récemment analysé la beauté chez les Grecs et mis en exergue ses multiples manifestations. Puissance active suscitant le désir et expression de virilité en association avec le *kleos*, elle désigne, sous le nom de *kallos* et avec la stature (*megethos*), une vertu à deux visages donnant lieu à la création de formules nouvelles, notamment en rhétorique⁷. C'est aussi une notion dotée d'une mesure et d'une dimension, exposant à la dérision mais surtout à l'acclamation sur les vases, essentielle donc pour la circulation de la renommée dans l'Athènes des VI^e et V^e siècles a. C., tant pour les hommes que pour les femmes⁸. Aussi la beauté grecque est-elle objet de convoitise, source d'une contemplation d'ordre exclusivement humain à laquelle les animaux n'ont pas accès⁹. De plus, elle constitue une facette de la *kharis*, dont la laideur représente la dégénération¹⁰.

terminologie de la beauté dans l'épopée par SHAKESHAFT 2019. Bien que cette dérivation ne soit pas prouvée, il est néanmoins possible de formuler deux remarques : en premier lieu, la glose démontre que le lexicographe percevait encore, à une époque tardive, des différences entre *kallos* et *kalos* ; en second lieu, *kallistos* ne devait pas être moins obscur que le substantif (*kallos*) et l'adjectif (*kalos*) d'un point de vue sémantique, d'où la nécessité de lui consacrer une entrée spécifique – et, dans cette thèse, une analyse plus approfondie en relation à Éros.

⁷ Comme *καλός τε καὶ σοφός* chez Platon, *Hippias majeur* 282a1, passage au sujet duquel on renvoie à DESTREE 2017. Pour la beauté et le désir, voir PIRENNE-DELFORGE 1994, p. 447, 463-464. Cf. ROBERTSON 2003 pour le *kallos* du lancier athénien Xénoclès, en particulier dans une tradition poétique visant à l'exaltation de l'apparence physique.

⁸ La beauté avait-elle une dimension ? S'appuyant sur Aristote, *Poétique* 1450b, 36a-39, VERDENIUS 1949 répond à cette question. Voir LISSARRAGUE 1999 et FRONTISI-DUCROUX 1998 sur les nombreuses acclamations de beauté sur la poterie attique, au masculin et au féminin. Pour l'économie de la renommée liée à la formule *καλός* sur les vases, voir SLATER 1999. Pour l'usage de *καλή* en iconographie au sujet des masques de la performance chorale, voir BRAUND – HALL 2014.

⁹ GHERCHANOC 2016. Cf. SOLOMON 1984, p. 1949 et PORTER 2010, p. 53 sur Aristote, *Éthique à Nicomaque* 1230b21-1231a12.

¹⁰ SLUITER – ROSEN 2008.

Enfin, elle est un marqueur du divin ainsi qu'un critère de sélection pour des prêtresses¹¹. Si de nombreuses déclinaisons de la beauté façonnent et interviennent dans les pratiques sociales, il reste néanmoins problématique de restituer une étymologie, une traduction et une définition de la beauté quand elle est désignée par le substantif *kallos* et l'adjectif *kalos*¹². Il en va de même pour *kallistos*, qui nous confronte aux mêmes problèmes d'ordres étymologique et descriptif : comme nous l'avons déjà annoncé, sa morphologie le signale. Contrairement à Konstan, qui insiste sur les différences entre *kallos*, *kalos* et *to kalon*, concentrons-nous sur les décalages qui existent entre *kallistos*, évoqué rarement par Konstan, et les autres formes apparentées, afin d'évaluer la part d'Éros, en plusieurs gradations, dans la sphère du « beau »¹³. C'est seulement après avoir examiné les cas où le dieu est qualifié de *kalos* et rattaché au *kallos* que nous pourrons, dans un second temps, aborder les statuts et les évolutions d'Éros *kallistos* à la lumière des changements sémantiques subis par l'épithète/adjectif, notamment à partir de l'époque classique.

Quand, dans quels contextes et avec quelles nuances Éros est-il *kalos* ? T. Irwin note avec raison que *kalos* a plus d'un sens, dont « beau » n'est que l'un des possibles¹⁴. En effet, les textes montrent que l'adjectif a un spectre sémantique très large qui s'applique, chez Homère, aux trônes (comme celui de Thétis), aux boucliers (d'Achille notamment), puis au voile et à la chevelure d'Héra¹⁵. C'est chez Sappho que le lien entre *καλός* (ou bien *κάλος*, pour la récession éolienne de l'accent) et l'aspect visuel émerge, l'adjectif devenant une

¹¹ VERNANT – MALAMOUD 1986. Cf. WILGAUX 2009 et GEORGOUDI – PIRENNE-DELFORGE 2005 pour les prêtres d'Apollon Isménios à Thèbes (Pausanias, *Périégèse* IX 10.4) ; GHERCHANOC 2016, p. 123-124 pour la sélection des jeunes dans le sanctuaire d'Aigion en Achaïe comme prêtres de Zeus (Pausanias, *Périégèse* VII 24.4). Sur la beauté comme critère pour la construction des temples et autres édifices, voir THOMAS 2015.

¹² Ces soucis sont moins contemporains qu'anciens si l'on considère que déjà Socrate affirme qu'aucun « compas dans l'œil » n'existe pour calculer et exprimer, par des tournures langagières, la beauté. En particulier, Socrate minimise la beauté proverbiale de Charmide disant qu'il se trouve incapable de la juger en l'absence de « mesures exactes » (οὐδὲν σταθμητόν, ἀτεχνῶς) : Platon, *Charmide* 153d-154b. Quant aux langues modernes, en revanche, on a dûment signalé leur difficulté à définir ce qui est beau indépendamment du genre et des distinctions qu'il impose : voir KONSTAN 2015a et SARTWELL 2004.

¹³ KONSTAN 2015b. Une analyse similaire est faite sur *κακός* par SLUITER – ROSEN 2008, p. 7-9. On renvoie également à PORTER 2008 en relation au *κακόν* dans l'esthétique ancienne.

¹⁴ IRWIN 2010. KOSMAN 2010, p. 246, est d'avis similaire, affirmant qu'« il existe une longue histoire d'incertitude quant à la traduction correcte de *kalon* ». Au point que, quand on traduit *kalos* par « beau », on est obligé d'utiliser une hendiadyne (ex. *kalos kai agathos*), pour n'en pas gommer la nuance morale. Cela arrive précisément à HYLAND 2008, p. 4-5.

¹⁵ *Iliade* XVIII 388 (trône) ; XIX 379-380 (boucliers) ; XIV 177 et 184-185 (chevelure d'Héra).

épithète pour la lune¹⁶. Ce lien demeure dans les *Hymnes homériques*, où l'épithète donne lieu à une oscillation entre les deux sens possibles d'« excellent dans son genre » et « suscitant l'attrait visuel »¹⁷. Nous constatons donc une tendance plutôt généralisée dans le corpus de l'époque archaïque : *kalos* y revient principalement comme un attribut lié aux propriétés du regard, bien que des renvois à la sphère auditive soient également présents (en particulier dans les *Hymnes homériques*, en rapport avec la lyre d'Hermès, le chant d'Apollon et la voix des Muses). Dans les textes comme sur les vases, l'adjectif semble en outre fonctionner comme un « catalyseur de trames », capable de produire la narration du récit : par son biais, nous identifions le sujet privilégié, humain ou non¹⁸. Ainsi, comme les récurrences (en particulier hymniques) le démontrent, conformément à une tendance générale en littérature, *kalos* partage une fonction mythopoïétique avec son superlatif, *kallistos*¹⁹.

Or, la formule Ἔρως καλός n'a pas encore été rencontrée, semble-t-il, sur les vases grecs, bien que les seuls καλός ou ὁ παῖς καλός, qui accompagnent de temps en temps la représentation du dieu sur la céramique attique du début du V^e siècle a. C., rendent hommage à sa beauté : selon une lecture désormais datée, « il ne s'agit pas de la beauté de l'image dessinée, mais bien de la beauté du dieu adolescent, et cet hommage à l'Amour est un hommage amoureux »²⁰. Le lien entre Éros et *kalos* sur les vases est néanmoins manifeste

¹⁶ Sappho, fragment 34, 1 Voigt. Un autre cas est celui du fragment 58, 25-26 Voigt de Sappho (= P. Oxy. 1787), dans lequel τὸ καλόν est mis en relation avec la luminosité d'Hélios. Il s'agit d'un fragment ayant suscité une multitude de traductions, dont on signale, entre autres, celle de NAGY 2011, qui interprète Hélios comme le génitif objectif d'Ἔρως et κάλλιστον comme « the most beautiful thing in the whole wide world ». Cf. LARDINOIS 2011, p. 44.

¹⁷ *Hymne homérique à Déméter* 6, 387 (pour les fleurs, ἄνθηα, et les yeux de Déméter, ὄμματα μητρὸς). Cf. aussi *Hymne homérique à Hermès* 32 (pour ἄθυρμα, apposition de la lyre) ; *Hymne homérique à Apollon* 274 et *Hymne homérique à Aphrodite* 101 (pour les sacrifices, ἱερά) ; *Hymne homérique à Apollon* 164 et 189 (pour le chant d'Apollon et la voix des Muses, αἰοιδή et ὀπί ; cf. l'adjectif adverbial καλόν pour qualifier l'action du chant dans l'*Hymne homérique à Hermès* 38, 54) ; *Hymne homérique à Aphrodite* 65, 171 (pour les vêtements d'Aphrodite, εἴματα).

¹⁸ Ainsi, par exemple, dans l'*Hymne homérique à Déméter*, *kala* sont les fleurs qui désignent par métonymie le contexte du rapt de Perséphone et les yeux de Déméter retrouvant sa fille : le croisement de regards entre mère et fille annonce, de fait, le retour saisonnier (ἄνοδος) de Perséphone. De même, καλόν est le jouet-lyre d'Hermès, dont la création constitue le sujet de la narration ; καλά sont à la fois les sacrifices qui marquent le début des pratiques cultuelles à Delphes (pour Apollon) et préfigurent la naissance de la dynastie troyenne – résultat de l'union entre Aphrodite et Anchise. En outre, il est possible que καλός puisse renvoyer, de manière autoréférentielle, au chant aédique dans l'*Hymne homérique à Apollon* : καλή est la trace du chant divin, καλή est la voix des Muses ; le premier peut fonctionner comme le modèle performatif pour les hommes, tandis que la seconde est un instrument divin dont se sert le chanteur lui-même.

¹⁹ Sur la fonction mythopoïétique de *kallistos*, voir le Chapitre I, p. 79-80.

²⁰ MARCADÉ 1962, p. 8. Il est probable que la beauté proprement physique d'Éros ait été énoncée par l'adjectif ὠραῖος ou bien ὠραιότατος, « dans la fleur de la jeunesse » ou « au moment propice de son éclat

d'après F. Lissarrague, comme en témoigne une pélikè non attribuée maintenant à Munich (**Fig. 26c-d, Cat. 78**), où Éros en personne orne d'une bandelette la stèle – objet d'ornementation – sur laquelle nous lisons les trois premières lettres du mot *kalos*²¹. En vertu d'un *erôs kalos* – le seul attesté à l'époque archaïque –, que le lien entre l'inscription *kalos* sur les vases et les distiques de Théognis a été établi : il s'agit de l'éros ressenti par le poète pour un garçon dans le cadre du banquet, défini comme « *kalos* à avoir (*καλὸς μὲν ἔχειν*), *kalos* à interrompre (*καλὸς δ'ἀποθέσθαι*), plus facile à trouver (*πολλὸν δ'εὐρέσθαι*) qu'à satisfaire (*ῥήϊτερον ἢ τελέσαι*) »²². Mais si *erôs* est *kalos*, le jeune auquel Théognis s'adresse au vers 1365 de l'élegie est « le plus beau et le plus désirable parmi tous » (*ὃ παίδων κάλλιστε καὶ ἡμεροέστατε πάντων*), l'adjectif superlatif étant destiné au garçon pour énoncer un genre d'excellence propre à l'interlocuteur privilégié du poète²³. Comme nous pouvons le relever, les couples hésiodiques *kalos* et *kallistos* ~ Éros et Himéros (ce dernier étant évoqué par le superlatif *ἡμεροέστατε* au vers 1365) sont repropoés par Théognis de façon différente, sur le mode élégiaque et dans un contexte sympotique : bien qu'elle n'apporte aucune information sur l'Éros *kallistos* que nous proposons d'étudier, cette variation atteste une première attribution de l'adjectif *kalos* au dieu, ainsi que l'occurrence conjointe des deux superlatifs (*kallistos* et *himerostatos*) susceptibles d'évoquer, sous l'angle du beau et du désir, le couple Éros et Himéros attesté dans la tradition précédente.

Si Éros n'est jamais *kalos* sur les vases, ou il l'est rarement dans les textes après Théognis, il arrive plus souvent de trouver son nom directement associé aux *kala*. En effet, c'est la beauté exprimée à la forme neutre plurielle qui construit les duplicités d'Éros, dieu duel et double, *δισσός* et *διπλόος*²⁴. En respirant deux souffles divers (*δισσὰ πνεύματα*) chez Euripide, Éros instille également deux passions différentes dont la première est utile et

physique ». Ainsi en est-il pour l'Éros dessiné (*ὁ γεγραμμένος*) par Zeuxis, couronné de roses (*ἔστεμμένον ῥόδοις*) dans le temple d'Aphrodite à Athènes d'après la scholie à Aristophane, *Acharniens* 992a (= *Souda s.v. Ζεῦξις*). Sur le lien entre *καλός* et *ῥαῖος*, une scholie à Pindare, *Isthmique* II 4-5 explique la *ἰσχύρα* du jeune garçon, *καλός* et *ἀκμαῖος*, comme la saison d'Aphrodite coïncidant avec la maturité du corps et de l'épanouissement de la beauté (*τὴν τοῦ σώματος ῥαῖαν καὶ τὸ τοῦ κάλλος ἄνθος*).
²¹ Pélikè à figures rouges, 450-400 a. C., Munich 2348, BAPD 12527. Voir LISSARRAGUE 2013b, p. 77-79.
²² Théognis, 1369-1370. Le lien entre Éros et *τὰ καλά* se trouve également chez Démocrite, fragment 73 Diels-Kranz : Éros juste (*δίκαιος*) détermine la tension mesurée vers les beautés (*ἀνυβρίστως ἐφίεσθαι τῶν καλῶν*) qui, pour d'autres fragments, sont poursuivies par l'*εὐθυμος*, « le bon élan » (cf. Démocrite, fragment 68 B174, B191 Diels-Kranz = ATOM. D320 et D226 Laks-Most).

²³ L'apostrophe *ὃ παίδων κάλλιστε* est aussi gravée sur une coupe du début du V^e siècle a. C., trouvée à Tanagra (CVA, I, Musée national, n°1357, tab. 3, fig. 1, 3).

²⁴ *Anthologie grecque* V 292, 9 ; XII 91, 1 (*δισσός*) ; Lucien, *Érotés* 37.3 ; Nonnos, *Dionysiaques* XLII 437.

la seconde pernicieuse, selon une opposition binaire que l'on retrouve chez Platon²⁵. Celle-ci ressort de la dichotomie établie par le philosophe entre pandème et ouranien, qui touche non seulement Aphrodite mais aussi Éros par rapport à la compétence qui lui revient de droit, à savoir la beauté²⁶. Entre l'Éros ouranien et l'Éros pandème, donc, lequel se rapproche le plus du beau et de la beauté ? C'est à l'Éros *ouranios* que Plutarque, suivant les discours de Phèdre et d'Agathon chez Platon, attribue, semble-t-il, ce rattachement²⁷ :

« [...] il (*sc.* Éros) nous montre les *beaux* miroirs des *beautés* (ἔσοπτρα καλῶν καλά), images mortelles (θνητά), passibles (παθητά), perceptibles aux sens (νοητῶν αἰσθητά), qui se montrent dans leurs schémas (ἐν τε σχήμασι), leurs couleurs (χρώμασι) et leurs aspects (εἶδεσι) grâce aux astuces de ce dieu (μηχανώμενος) ».

Or, l'Éros *ouranios* ne va pas sans rappeler Aphrodite, dont l'épiclèse *Ourania* souligne la toute-puissance issue du lien généalogique avec Ouranos – lien qui se manifeste, entre autres, par la domination de l'élément humide essentiel pour la génération²⁸. Ainsi, comme *Ourania* maîtrise l'élément humide et la génération, Éros *ouranios*, fils d'Aphrodite selon la tradition platonicienne (et donc pour Plutarque aussi), montre et expose les « beaux miroirs des beautés » relevant de la mort, de la passion, des sens et de l'entendement. En effet, les beautés en question sont des images mortelles, sujettes à passion et perceptibles à la

²⁵ Euripide, fragment 929a (*Adespota* 187 Nauck², attribué avec certitude à Euripide dans l'édition Jouan-Van Looy) et Platon, *Banquet* 187c. Le motif du souffle ressemble à celui d'Éros « aux doubles flèches » (Euripide, *Iphigénie à Aulis* 548) et des « deux Érotés qui nourrissent la terre » (Euripide, fragment 661, 22 Kannicht, ἄριπλοῖ γὰρ Ἐρωτες ἐντρέφονται χθονί†). Sur l'Éros double, voir également Chrysippe, fragment 721 *SVF*, qui explique la présence de deux élans distincts, de l'âme (ὁ μὲν ψυχῆς) et du corps (ὁ δὲ σώματος). L'Éros double de Platon se trouve, par ailleurs, chez Hermias, *Commentaire au Phèdre* p. 34, 2 Couvreur et chez Maxime de Tyr, *Dissertations* XIX 4. Le motif est également présent aussi dans Cercidas, *Iambes* II 11 avec Δοιά au début du texte : le poète et philosophe du III^e siècle a. C. traite ainsi le *topos* du « poème entre deux Érotés », exprimé par la formule abimée δὺ Ἐρωτές με dans P. Mich. 3250b r., col. II. Voir, à ce sujet, BERNSDORFF 2014, p. 4 et CAVALLINI 2000, p. 127-136.

²⁶ Platon, *Banquet* 185b/187e pour οὐράνιος. Éros *Ouranios* est indissociable d'Aphrodite *Ourania*, fille de Zeus pour Euripide (Euripide, *Phaethon* fragment 4, 227-228 Jouan-Van Looy) et issue de la semence d'Ouranos puis de Zeus selon une tradition orphique (fragment 4 [B 52] Colli). On signale l'existence d'un Zeus *Ouranios*, dont l'épiclèse est liée très probablement à la souveraineté, puisque la prêtrise de ce culte est prise en charge par l'un des deux rois de Sparte (Hérodote, *Enquêtes* VI 56). Voir PIRONTI 2007, p. 113-118 pour le lien généalogique entre Aphrodite et Ouranos, sous-estimé par WEST 1966, p. 119-200. Cf. PIRENNE-DELFORGE 1994, p. 15-25, 437-438 en ce qui concerne les prérogatives, peu claires, d'*Ourania*.

²⁷ Plutarque, *Erôtikos* 765b.

²⁸ Cf. le fragment 941 Radt de Sophocle dans l'édition établie par PRALON 1993, p. 125-131 et avec l'analyse de PIRONTI 2007, p. 119-121.

pensée ; leurs schémas, leurs chromatismes et aspects sont visibles grâce aux ruses de notre dieu, qui élabore les manières dont le beau peut devenir perceptible et susceptible d'*aisthêsis*. C'est précisément la ruse qui révèle l'influence platonicienne du passage, *μηχανώμενος* évoquant l'Éros *ποικιλομήχανος* de l'Académie athénienne mentionné dans la dédicace de Charmos, éromène de Pisistrate²⁹. En outre, non seulement Platon mais aussi Euripide semblent influencer ce passage, comme le laisse penser la présence des miroirs (*ἔσοπτρα*) auxquels Éros est associé chez le tragédien, en allusion probablement à la présence du dieu dans le domaine cosmétique telle qu'attestée en iconographie³⁰. Ainsi, une première association entre le beau, sa perception et la perception *lato sensu* émerge sous le signe d'Éros rusé. Pourtant, c'est moins l'Éros *pandêmos* que l'Éros *ouranios* qui met en branle la mémoire des hommes à travers la maîtrise primordiale des sens. En effet, afin d'éclairer l'intervention d'Éros dans le domaine des beautés en tant que phénomènes perceptibles aux sens, Plutarque introduit le rôle esthétique du dieu dans l'extrait susmentionné à travers une comparaison d'ordre scolaire³¹ :

« Comme les professeurs de géométrie (*ὡς δὲ γεωμέτραι*), quand leurs élèves sont encore trop jeunes pour saisir les notions intellectuelles en elles-mêmes, sans le secours des objets matériels et des impressions sensibles, façonnent pour eux et mettent sous leurs yeux des objets palpables et visibles en forme de sphères, de cubes ou de dodécaèdres (*ἀπτά καὶ ὄρατὰ μιμήματα σφαιρῶν καὶ κύβων καὶ δωδεκάεδρων προτείνουσιν*), de même pour nous Éros *ouranios* (*οὕτως ἡμῖν ὁ οὐράνιος Ἔρως*) [...] ».

Précédant la définition de l'Éros *ouranios*, ce parallèle pédagogique est très indicatif de l'alignement opéré par Plutarque entre cet Éros et la dimension des beautés. L'auteur place sur un même plan le dieu et les professeurs de géométrie dans la mesure où le premier détient les miroirs des beautés et les seconds façonnent, pour leurs étudiants inexperts, « des objets

²⁹ Athénée, *Deipnosophistes* XIII 609d, citant l'historien du IV^e siècle a. C., Cléidème d'Athènes (*FgrH* 323 F15). Athénée parle d'autres cultes à Éros dans les gymnases, où il était associé à Héraclès et Hermès (XIII 561d-e). Pausanias, *Périégèse* VI 23.1 mentionne un autel d'Éros dans le gymnase d'Élis, au sujet duquel voir PELLEGRINI 2009, p. 215-219. Quant à l'association d'Éros à Héraclès et Hermès, voir SCANLON 2002, p. 250-252 et FASCE 1977, p. 39-43. Le lien entre Éros et son culte dans l'Académie est suggéré par les images du dieu à l'autel d'après STAFFORD 2013, p. 185.

³⁰ En particulier, cf. Euripide, fragment 322 Nauck, rappelé implicitement par Plutarque, *Erôtikos* 740d avec les vers de Sophocle (*Antigone* 783-784). Sur le fragment d'Euripide, voir ASSAËL 1992, p. 571, qui constate l'absence de *κάτοπτρον* et *ἔνοπτρον* chez Homère et, plus généralement, leur présence rare avant Euripide. Sur le riche répertoire iconographique d'Éros au miroir, notamment dans la production italote, voir CASSIMATIS 1998a et CASSIMATIS 2014, p. 156-167.

³¹ Plutarque, *Erôtikos* 765b.

palpables et visibles (εἶδη πλάττοντες ἄπτα καὶ ὄρατα) en forme de sphère, de cubes ou de dodécaèdres (μιμήματα σφαιρῶν καὶ κύβων καὶ δωδεκαέδρων) »³². Plutarque souligne ainsi les prérogatives esthétiques d'Éros à travers une métaphore démiurgique renvoyant au milieu de l'Académie par le biais d'*ouranios*, puis de *mêkhanômenos*. Si le dernier attribut rappelle le *poikilomêkhanos* de Charmos, le premier apparaît dans le *Banquet* de Platon et revient dans l'*Erôtikos* par l'intermédiaire du stoïcien Chrysippe, dont Plutarque était probablement lecteur³³. L'extrait montre donc que la polarisation d'origine platonicienne entre pandème et ouranien est retravaillée à l'époque impériale pour réaffirmer le lien d'Éros avec les beautés et leurs manifestations sensibles. Entre les deux, néanmoins, c'est l'Éros ouranien qui choisit les beautés comme domaine de prédilection ; rattachées aux *kala* et à l'*aisthêsis*, ses compétences esthétiques sont expliquées en clé géométrique. L'utilisation de l'adjectif constitue, en outre, une étape importante dans le traitement du lien entre Éros et la beauté. Adjectif de l'attrait visuel, *kalos* n'est donc jamais attribué à Éros sur les vases. Il l'est parfois, mais rarement, dans les textes : en particulier, dans un contexte sympotique chez Théognis, ainsi que dans des sources plus tardives dépendant de Platon (comme Plutarque), où les *kala* révèlent une facette – celle ouranienne – de l'Éros double, chargé de rendre les « miroirs des beautés » (motif probablement tragique), un phénomène avant tout susceptible de perception.

Considérons maintenant les associations entre Éros et *kallos*, mot dont les analyses modernes ont essayé de cerner les particularités sur la base d'une comparaison entre le grec et l'allemand : si J. Pollitt rapporte le *kallos* à la beauté visuelle désignée par *Schönheit*, G. Most rattache plutôt cette notion au seul domaine des plaisirs des organes sensoriels, *auf den Bereich des die Sinnesorgane angenehm Affizierenden*³⁴. Pour évaluer la pertinence de ces deux hypothèses, sans nécessairement prendre l'allemand comme notre langue de référence, il faut partir des premières attestations du mot, qui sont homériques. Elles révèlent qu'aucun des héros majeurs de l'*Iliade* ne possède de *kallos* et que, parmi les dieux, seule Aphrodite en est pourvue, bien que les dieux eux-mêmes aient accordé à Bellérophon le *kallos* et une virilité

³² *Ibid.* 765a.

³³ En réécrivant la *Théogonie* d'Hésiode, Chrysippe, fragment 565 SVF, dit que « trois principes se formèrent (τρία πρῶτον ἐγένοντο) » : Chaos, Gê et Éros *ouranios*, qui est aussi un dieu (Ἔρως οὐράνιος, ὄς καὶ θεός).

³⁴ POLLITT 1974, p. 193 ; MOST 1992, p. 1343. JANAWAY 1995 considère le *kallos* comme une beauté morale et spirituelle ainsi que physique.

« aimable » (ἡγορέην ἐρατεινήν)³⁵. Quoique le lien avec l'esthétique et les sens souligné par Most soit prépondérant et indéniable, une autre constante mérite néanmoins d'être prise en considération : la nature divine du *kallos*, dont les formules amplifient à la fois la possession mortelle et l'origine immortelle, soulignant moins l'effet (l'attrait sexuel) que la provenance de la prérogative³⁶. Ainsi, les jeunes ancelles de Nausicaa possèdent un *kallos* qui leur est donné par les Charites et Nausicaa elle-même tire le sien des dieux³⁷. Qu'il s'agisse d'un mortel (Bellérophon, Pâris et Anchise) et d'une mortelle (Nausicaa et ses ancelles), ce sont toujours les dieux qui confèrent le *kallos*, et cela même dans les sources des époques ultérieures³⁸. Or, c'est précisément depuis Platon que le lien entre Éros et *kallos*, cette beauté d'origine divine, devient manifeste. Ainsi, le premier recherche le second, le nom de la « beauté » faisant l'objet d'une poursuite. En effet, Éros poursuit, chasse ou s'attache au

³⁵ *Iliade* VI 156. Même Agamemnon, incarnation de l'autorité royale, n'est que l'Achéen « aussi beau (καλὸν) que jamais mes yeux n'en ont vu [...] » dans *Iliade* III 169-170 (cf. Athénée, *Deipnosophistes* XIII 566c). Voir MEHL 2008, p. 31. Seul Pâris est un « héros à *kallos* » dans *Iliade* III 391-392 et, en vertu probablement de cette prérogative, arrive à séduire la plus belle des femmes. En ce qui concerne les dieux, Arès et Athéna, représentés sur le bouclier d'Achille en armes et vêtus de vêtements dorés, sont tout simplement καλὸν καὶ μεγάλω dans *Iliade* XVIII 518. Aphrodite, emblème divin de *kallos*, jouit d'une tradition longue et fertile : ainsi, elle est supérieure à toutes les déesses en *kallos* dans Euripide, *Hélène* 23 et Théocrite, *Idylle* XVII 45. Cf. aussi un fragment de l'historien Democharès (*apud* Athénée, *Deipnosophistes* VI 253e = FGrH 75 F 2 Jacoby), mentionnant l'hymne ithyphallique des Athéniens pour Démétrios Poliorcète. Le souverain y est dit le seul vrai dieu, appelé par les Athéniens « fils de Poséidon et d'Aphrodite » (γεγονὼς δ' εἶη ἐκ Ποσειδῶνος καὶ Ἀφροδίτης), « éminent en raison de sa beauté et réputé pour l'humanité vers tous » (τῷ δὲ κάλλει διάφορος [253d] καὶ τῇ πρὸς πάντας φιλανθρωπία κοινός). L'excellence de Démétrios dérive, entre autres, de son *kallos* : ce signe exprime le rapport de filiation avec Aphrodite, mais aussi avec Poséidon, second maître d'Athènes après Athéna.

³⁶ Cf. [...] θεῶν ἄπο κάλλος ἔχουσα/ἔχοντα dans *Odyssée* VIII 457. Plus en détail, nous remarquons que c'est toujours l'agent humain qui détient le *kallos* de provenance divine et jamais les dieux qui l'octroient aux humains, en datif d'avantage. En effet, les formules les plus récurrentes contiennent des variations morphologiques du verbe ἔχω (en tmèse avec la particule ἀπό, ou ἄπο pour la récession de l'accent), qui soulignent l'origine de la prérogative en présence du génitif subjectif θεῶν. En revanche, le datif d'avantage est présent pour d'autres verbes composés en ἀπό- : e. g. ἀπαγγέλλω (+ datif) dans *Iliade* XVII 640 ; *Odyssée* XV 210 et XVII 133, 153, 459. De façon corollaire, l'origine divine explique la fonction de rehausser l'humain vers un statut quasi-divin : ainsi, dans *Odyssée* XVIII 192-193, Athéna pare Pénélope en lui lavant les beaux traits (προσώπατα καλά), en la rendant plus grande (μακροτέρην), plus massive (πάσσονα θῆκεν ἰδέσθαι) et plus blanche que l'ivoire (λευκοτέρην [...] ἐλέφαντος), en vue de sa confrontation avec les prétendants. Ainsi, il faut nuancer les affirmations de KONSTAN 2015b, p. 43 sur l'attrait sexuel comme le seul facteur qui distingue la sémantique de *kallos/kallistos*.

³⁷ *Odyssée* VI 18 (cf. *Odyssée* VIII 457, XI 281-282). Le *kallos* en tant qu'octroi d'origine divine revient dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* 55 et 77 en référence à Anchise. Voir, à ce sujet, FAULKNER 2008, p. 9-10. Les versions plus tardives du jugement de Pâris (entre le I^{er} siècle a. C. et les I^{er}-II^e siècles p. C.) opposent Aphrodite aux Charites comme concurrentes en beauté (*Commentaire à Odyssée* X 494 [1665.48 sq. Stallbaum 1825] et Sostratos, FGrH 23 Jacoby, fragment 6, p. 188).

³⁸ Le *kallos* reste une prérogative d'origine divine même dans les épigrammes, où, à titre d'exemple, Rufin nous apprend que l'une des conditions essentielles pour devenir la quatrième des Charites est de posséder, entre autres, le *kallos* d'Aphrodite : *Anthologie grecque* V 70.

kallos comme l'indique l'utilisation de *διώκω*, le verbe qui s'applique aux vents et aux rameurs dans l'épopée, faisant partie du répertoire expressif de l'ambition, de la convoitise, de l'attrait et (comme antonyme de *φεύγειν*) du langage technique judiciaire³⁹. Néanmoins, ce n'est pas à l'époque classique mais à l'époque impériale, et plus précisément entre le II^e a. C. et le I^{er} siècle p. C., que l'association entre Éros et *kallos* devient plus explicite, surtout dans les épigrammes. « Le *kallos* chez toi, Éros chez moi » est la maxime que l'on retrouve le plus souvent pour narrer le voyage des amants⁴⁰. En même temps, le *kallos* est moins l'objet d'un pouvoir humain qu'une compétence divine à part entière :

« Les Muses aux doux chants avec leur lyre (σὺν πηκτίδι), le sage Logos avec Peithô (σὺν Πειθοῦ) et Éros tenant les rênes du *kallos* (κάλλος ὑφηριοχῶν) sont venus apporter, ô Zénophila, le sceptre des Pothoi »⁴¹.

Évoquant l'intervention d'Aphrodite, d'Héra, d'Artémis et d'Athéna dans le mythe des Pandarides tel que narré dans le chant XX de l'*Odyssée*⁴², Méléagre (II^e-I^{er} siècles a. C.) fait ici allusion à des jeunes filles qui sont prêtes à franchir le seuil de la puberté en recevant la beauté d'Aphrodite et l'intelligence d'Héra, ainsi que la grande taille et l'habileté d'Artémis et d'Athéna. Pareillement, comme la lyre pour les Muses et la persuasion pour Logos, le *kallos* est l'atout d'Éros pour rehausser la grâce de Zénophila, la destinataire de l'épigramme comparée implicitement à l'*exemplum* mythique. Bien que chaque membre de cette « trinité » – comme l'éditeur français la nomme – apporte à la femme son propre attribut, des différences stylistiques sont toutefois visibles dans le but de valoriser le *kallos* par rapport aux autres éléments : si la lyre et Peithô fonctionnent comme des compléments d'accompagnement (car elles sont avec, σὺν, les Muses et Logos), *kallos* est, en revanche, le

³⁹ Platon, *Banquet* 193a pour l'action d'Éros de chasser la beauté. La poursuite de la beauté comme prérogative d'Éros – motif platonicien – revient également dans les romans. Ainsi, à la question sur ce qu'était Éros – s'agissait-il d'un enfant ou d'un oiseau – le vieillard Philétas, chez Longus (II^e siècle p. C.), répond en disant « est un dieu (θεός ἐστιν), [...] jeune et beau et muni d'ailes (νέος καὶ καλὸς καὶ πετόμενος), qui se réjouit pour cela de la jeunesse (διὰ τοῦτο καὶ νεότητι χαίρει), pousse-t-il la beauté (καὶ κάλλος διώκει) et met les ailes aux âmes (τὰς ψυχὰς ἀναπτεροῦ) » : Longus, *Daphnis et Chloé* II 7.1. Cf. Achille Tatius, *Leucippe et Clitophon* I, 9, 1.

⁴⁰ *Anthologie grecque* XII 224, 4. Le locuteur parle du voyage ailé à Diphile, rendu possible grâce à la stimulation d'Éros à travers le *kallos* de l'éromène. Voir FOUNTOULAKIS 2013, p. 302 et PETROPOULOS 2003, p. 23-24 sur la représentation schématique de la beauté dans les épigrammes.

⁴¹ *Anthologie grecque* V 140.

⁴² *Odyssée* XX 66-78.

complément direct d'ὑφηγιόχέω, verbe délimitant un champ d'action d'Éros déjà vu, à savoir la conduite du char, normalement associée au dieu dans le cadre du mariage⁴³. D'ailleurs, cette association entre Éros et *kallos* n'est pas isolée : une autre épigramme, tirée du cinquième livre de l'*Anthologie grecque*, mentionne la triple couronne (τρισσὸν στεφάνωμα) entourant la couche de Zénophila à laquelle Éros apporte le *glukû kallos*, une beauté gustative connotée d'une nature sensorielle particulière énoncée par l'adjectif⁴⁴.

L'association entre Éros et la beauté désignée par *kallos* est donc primordiale : sans solution de continuité, elle est indéniablement attestée jusqu'à la Seconde Sophistique. C'est notamment la production tardive qui fait du *kallos* l'objet direct de l'action d'Éros, pérennisant ainsi le débat entamé par Socrate dans le *Banquet* de Platon afin de déstructurer le discours d'Agathon sur *qui est Éros* (τίς ἐστὶν ὁ Ἔρως), à travers la manipulation rhétorique des génitifs entre valeur directe et valeur indirecte : « Donc s'il en est ainsi, quoi d'autre est l'éros (ἄλλο τι ὁ ἔρως) sinon Éros de beauté (κάλλους ἂν εἴη Ἔρως) et pas de laideur ? (αἴσχος δὲ οὐ ;) »⁴⁵. L'analyse isolée de *kallos*, et conjointe d'Éros et *kallos* montre l'importance des origines de la beauté. De même, elle permet de nuancer le lien apparemment indissoluble entre celle-ci et la sexualité mis en avant par Konstan, selon lequel *kallos* et *kallistos* s'associent uniquement au désir érotique dans la mesure où, comme le dit R. Scruton, le jugement du beau par les Anciens se base sur la pulsion, synonyme d'élan sexuel⁴⁶. Ainsi, *kallos* renverrait à une perception plus ou moins sexualisée de la beauté et *kallistos*, en relation à Éros, serait à entendre « surely in the sense of beautiful and inspiring desire » : c'est en suivant cette interprétation, et sur la base d'une différence étymologique entre *kallos* et *kalos*, que Konstan attribue à *kallistos* les acceptions physiques et sexuelles portées par *kallos*⁴⁷. Or, les données ici réunies mettent en avant d'autres constantes et associations, la première d'entre elles étant l'origine divine du *kallos* : c'est précisément cette constante qui nous permet d'accepter la thèse de Konstan sur *kalos* (dont l'attrait visuel serait le trait principal) et de nuancer son interprétation de *kallos* comme une propriété physique liée

⁴³ Sur Éros cocher, voir notamment le Chapitre II, p. 178-181.

⁴⁴ *Anthologie grecque* V 195b. Cf. *Anthologie grecque* V 196, où l'on dit plus simplement qu'Éros a donné à Zénophila le *kallos*, Cypris la séduction, compagne de sa couche, et les Charites la grâce. *Glukus* désigne principalement le doux appréhendé par le palais, contrairement à *hêdus*, le « doux » de la vue ou concernant le regard.

⁴⁵ Platon, *Banquet* 201a.

⁴⁶ SCRUTON 2009, p. 40.

⁴⁷ KONSTAN 2015b, p. 43. Cf. ECO 2004, p. 37 qui met en cause le statut autonome de la beauté par rapport à la sphère sexuelle.

exclusivement à la stimulation sexuelle. À la lumière de ces précisions, nous avons considéré la place d'Éros dans l'évolution de ces deux formes. Il est apparu que le dieu détermine l'appréhension du beau dans la mesure où, comme on l'a vu avec Plutarque (source relativement tardive, mais non dépourvue de précédents en littérature), il engendre et sollicite les phénomènes perceptifs menant à son élaboration et à sa mise en récit. Rarement *kalos*, c'est Éros qui octroie le *kallos*, prérogative que l'on tire directement des dieux dans le langage formulaire et par laquelle une Zénophila peut espérer devenir l'une des Charites, voire une déesse. Les passages étudiés jusqu'ici invitent ainsi à relativiser les analyses menées au sujet de la beauté en clés *eido*-centrique et *morpho*-centrique, sur la base uniquement de l'apparence (εἶδος) et de la forme physique (μορφή), éléments projetés à l'acte sexuel⁴⁸. De façon corollaire, ils nous invitent à considérer le « beau » comme un domaine moins sexualisé qu'érotisé, dans lequel Éros, rarement *kalos* et plus souvent chasseur du *kallos*, intervient et manifeste ses fonctions de cosmète : stimulant les sens, il fonde un ordre dans lequel coexistent les tyrannies sensorielles ainsi que plusieurs formes de beauté et de pouvoir. Or, d'autres notions et aspects construisent l'excellence d'Éros que nous avons choisi de nommer *kallisteia*⁴⁹. Pour reconstituer ce dossier parallèle, touchant surtout aux déclinaisons esthétiques et souveraines de la beauté, il est maintenant nécessaire d'aborder le troisième, et pour nous central, élément de la chaîne : *kallistos*. Par le biais de cette épithète, on parvient à cerner une autre facette d'Éros, dieu qui porte, dès sa première dénomination, l'expression d'une excellence vibrante et intense, liée à une expérience perceptive (surtout visuelle) ayant trait à la naissance, au pouvoir et à la victoire.

2. Éros *kallistos* : les beautés de l'excellence, entre partage et exclusivité

Dans le premier article consacré à Éros *kallistos*, S. Rebac reconnaît à l'épithète une simple valeur narrative permettant de marquer, à l'intérieur de la *Théogonie*, le développement d'Éros sous l'angle de la lumière et de l'amour : selon cette lecture, Éros se présente comme le « dieu de la lumière » proche du Phanès, « Lumineux », de la tradition orphique⁵⁰. Loin d'insister sur les limites d'une telle lecture, fille de son temps, nous

⁴⁸ Par exemple, KONSTAN 2015b, p. 85 considère l'utilisation métaphorique de la beauté corporelle, et notamment de l'attrait physique, pour expliquer la beauté des entités incorporelles et des gestes.

⁴⁹ Sur la *kallisteia* comme néologisme proposé dans cette thèse, voir Chapitre I, p. 76, n. 187 et 80.

⁵⁰ REBAC 1937. Bien que la triade néoplatonicienne de Phanès n'inclut pas Éros, Proclus (*Commentaire au Timée de Platon* I 433-28-434.5 = fragment orphique 141 V B, 74 Kern) parle d'un Phanès appelé Éros dans les Rhapsodies orphiques comme une forme complémentaire à celle platonicienne de Beauté : voir MEISNER 2015,

proposons de considérer cet article comme un point de départ historiographique par rapport auquel aborder les contributions plus récentes sur Éros et sur son lien avec le beau. Aussi est-ce en partant de Rebac que nous envisageons de réévaluer la place d'Éros *kallistos* dans les textes, à la lumière et sur la base de sa beauté.

Suivant le récit d'Hésiode, Éros est le dieu qui détermine le passage d'une préhistoire à une histoire des sens narrée sur le mode généalogique : les sensorialités trouvent finalement leur place au niveau temporel et se dotent de mots concrets. Quatrième puissance à apparaître dans la *Théogonie*, Éros se manifeste par le biais du *kallos*. Dans ce cadre, nous avons souligné la spécificité de *kallistos* à l'intérieur de la *Théogonie*, dont témoignent également les récurrences de *kalos* – au masculin pour Himéros, au féminin pour Aphrodite et, dans sa forme adverbiale neutre, pour la façon dont Éros émane du regard des Charites⁵¹. Contrairement à Himéros et à Aphrodite, Éros est toutefois « le plus beau », « the most beautiful », « il più bello » : les traductions modernes s'accordent à rendre ainsi cette épithète, omise dans les sources indirectes du poème⁵². Elle dit métaphoriquement une perception exceptionnelle et hors norme du « beau » : c'est ainsi que nous avons expliqué dans un premier temps le sens de *kallistos* dans la *Théogonie*. Néanmoins, l'épopée a apporté des informations susceptibles de nuancer et d'enrichir ce premier constat. En effet, l'épithète désigne des sujets enlevés par les dieux en raison d'une évidente proximité avec le divin (Ganymède et Hélène). On a également relevé que l'épithète qualifie l'émulation ou l'établissement d'un paradigme relatif (les lesbiennes par rapport à Hélène et Nérée par rapport à Achille) et que sa valeur est, pour ainsi dire, mythopoïétique, comme en témoignent les cas de Rhésus et du cratère de Ménélas. À l'intérieur des catalogues et des formules, *kallistos* indique le personnage ou l'élément autour desquels gravite le récit, qualifiant un modèle d'excellence complémentaire à l'*aristeia*, que nous avons appelé *kallisteia* sur la base de *kallisteuô*, verbe indiquant généralement l'excellence des femmes ou d'une victime sacrificielle à l'issue d'une sélection⁵³. Nous ajoutons que, comme pour *kalos*, le lien entre

p. 273, selon lequel l'association entre Phanès et Éros dérive plutôt d'une tradition proche-orientale issue du syncrétisme hellénistique.

⁵¹ Hésiode, *Théogonie* 201, 194. Sur cela, voir le Chapitre I, p. 68.

⁵² Voir le Chapitre I, p. 72.

⁵³ Cf. le Chapitre I, p. 76, n. 187. Notamment à partir d'Hérodote, *kallisteuô* s'applique aux femmes épousables lors d'une vente aux enchères chez les Babyloniens (*Enquêtes* I 196), ainsi qu'à la femme spartiate devenue belle après être née laide (*Enquêtes* VI 61), ou alors à la plus attirante des filles (*Enquêtes* IV 180). Il est aussi utilisé pour la vierge assimilée à Athéna, habillée comme une divinité en Lybie chez les Machlyes et les Auses (*Enquêtes* IV 180), pour les chevaux sélectionnés en vue du sacrifice (*Enquêtes* IV 72), le taureau (*Enquêtes* IV 163) et le

kallistos et l'appréhension sensorielle se manifeste dès l'époque archaïque. En effet, l'épithète fait souvent référence à un large éventail de phénomènes perceptifs, y compris la vue et l'écoute du divin. De même, elle qualifie le résultat d'une élévation exponentielle relevant de l'extraordinaire et désigne l'exaltation quasi divine d'une émotion ou d'un aspect corporel, souvent avec *megistos*⁵⁴. Fille d'une culture visuelle, la sémantique de l'épithète s'appuie sur le regard et son exercice : ainsi, comme la formule *κάλλιστον θέαμα* le suggère, le critère de l'excellence s'applique, via la beauté, à l'exercice de la vue⁵⁵. Qui plus est, *kallistos* exprime en forme superlative les traits particuliers de *kalos* et de *kallos*, faisant en sorte que les différences entre ces deux formes disparaissent : combinant l'attrait visuel et l'origine divine, l'épithète désigne ainsi l'excellence, la distinction et la supériorité portée par son suffixe. C'est en raison de ces particularités qu'elle se démarque d'autres adjectifs qui, depuis Homère, se limitent à accentuer les sens portés par *kalos*, comme *perikallês*⁵⁶.

Cela dit, qu'en est-il de l'Éros *kallistos* après Hésiode et à partir de l'époque classique ? Quel type d'excellence désigne *kallistos*, en lien ou non avec Éros et par rapport aux autres racines du beau (*kalos* et *kallos*) ? En dehors de la *Théogonie*, Éros est très rarement *kallistos*, si l'on considère que seulement cinq auteurs (Platon, Dion de Pruse, Oppien et Proclus, que nous examinerons dans cet ordre chronologique) retravaillent à leur guise, selon les buts et les enjeux de leurs œuvres, le récit d'Hésiode par le biais de notre dieu⁵⁷. Il est toutefois important de suivre l'évolution d'Éros *kallistos* telle que proposée par

char (*Enquêtes* VIII 124). Les dérivés indiquent également l'excellence d'un trait ayant une connotation rituelle (ce que LSJ expliquent *s.v.* *καλλίστευμα*). Cf. Euripide, *Médée* 947-948, lorsque Médée affirme que les vêtements empoisonnés envoyés à la nouvelle épouse de Jason la distingueront (en beauté ?) de toutes les êtres humains (*ἄ καλλιστευεται / τῶν νῦν ἐν ἀνθρώποισιν*). Un usage similaire se trouve aussi dans Euripide, *Hippolyte* 1009-1010 pour le corps de Phèdre.

⁵⁴ Longin, *Sur le sublime* 15. 3-4.

⁵⁵ Longin, *Sur le sublime* 36.3 ; cf. Aristote, *Rhétorique* 1414a8-17. Pour la beauté et le pouvoir visuel, voir NEER 2010. Le rapport entre les deux n'est pas en revanche abordé par HÖLSCHER 2018b. De fait, la vue est le sens le plus interpellé devant le *kalliston* : *κάλλιστον θέαμα* désigne, notamment à l'époque classique, un phénomène hors-norme, un spectacle qui-se-donne-à-voir : *e. g.* Isocrate, *Discours* XLV 2. Pour le *κάλλιστα θεωρεῖν*, cf. *e. g.* Platon, *République* 467e. Le passage d'Euripide, *Troyennes* 634-635, où *κάλλιστος* est le discours (*λόγος*) qu'Andromaque invite Hécube à écouter (*ἄκουσον*), est une exception par rapport au très riche répertoire où l'on met l'accent sur la vue et le regard par rapport au *kalliston*. Sur l'importance de la *θεωρία* dans les processus de jugement (*κρίσις*), notamment dans le cadre des concours de beauté et des tribunaux, voir GHERCHANOC 2016, p. 90-91 et 117. Puisqu'il se manifeste et s'appréhende à travers la vue selon les scholies d'Hésiode, le *kalliston* appartient à une « face-to-face visibility », ou bien à une « eye-to-eye society » : HÖLSCHER 2018b, p. 1-2 définit ainsi la société athénienne, au sein de laquelle l'apparence passe par la lumière du corps et la séduction par la *kharis*, jouant un rôle fondamental pour la formation de l'individu et de la collectivité.

⁵⁶ *E. g.* *Iliade* III 396 (pour la gorge d'Aphrodite) ; V 389 (épithète d'Euriboia) ; XVI 83 (épithète de Briséis).

⁵⁷ Un cas particulier et secondaire est constitué par les épigrammes, où l'Éros « féminin » (*θηλυς*) est *kallistos*, en allusion au rapport entre femme et homme : *Anthologie grecque* V 116, 1-2.

ces auteurs, dans la mesure où elle permet de saisir, sous l'angle de la diachronie, différentes configurations de ce genre particulier d'excellence divine.

Commençons par Platon. Si certains chercheurs ont interprété les épithètes du *Banquet* comme des « ingrédients of standard encomia », nous avons insisté sur le fait qu'elles reflètent la dramatisation voulue et mise en place par le philosophe⁵⁸. Ainsi, en dépit du silence des éditeurs, nous soulignons l'importance de *kallistos* dans l'argumentation, à la fois rhétorique et hymnique, d'Agathon⁵⁹ :

<p>Εἷς δὲ τρόπος ὀρθὸς παντὸς ἐπαίνου περὶ παντός, λόγῳ διελεῖν οἷος οἷων αἴτιος ὃν τυγχάνει περὶ οὗ ἂν ὁ λόγος ᾗ. οὕτω δὴ τὸν Ἔρωτα καὶ ἡμᾶς δίκαιον ἐπαινέσαι πρῶτον αὐτὸν οἷός ἐστιν, ἔπειτα τὰς δόσεις. φημὶ οὖν ἐγὼ πάντων θεῶν εὐδαιμόνων ὄντων Ἔρωτα, εἰ θέμις καὶ ἀνεμέσητον εἰπεῖν, εὐδαιμονέστατον εἶναι αὐτῶν, <u>κάλλιστον ὄντα καὶ ἄριστον. ἔστι δὲ κάλλιστος ὢν τοιόσδε [...]</u>.</p>	<p>Une seule méthode exacte existe pour l'éloge, quel qu'en soit le sujet : c'est d'expliquer la nature, puis les bienfaits de celui dont il est question. Suivant cette méthode, il convient de faire ainsi l'éloge d'Éros, faisant connaître d'abord sa nature puis les présents qu'il nous donne. Or j'affirme que, parmi tous les dieux bienheureux, Éros est, si l'on peut le dire sans courir le risque de vengeances, le plus heureux de tous, <i>dans la mesure où il est le plus beau et le meilleur. C'est le plus beau, car voici sa nature [...]</i>.</p>
--	---

En reprenant les argumentations de Phèdre et révélant son ancrage à la tradition hésiodique annoncée dans le discours précédent, Agathon commence son éloge en qualifiant Éros de *kallistos kai aristos*⁶⁰. De ce deux adjectifs, le tragédien explique seulement le premier : « Éros est *kallistos* (ἔστι δὲ κάλλιστος) car voici sa nature (ὢν τοιόσδε) [...] ». D'abord, il est le plus jeune des dieux (νεώτατος θεῶν), ce qui rappelle « la fleur de la jeunesse » (ἄνθος ἡβης) liée à l'humidité bouillonnante d'Aphrodite⁶¹. En même temps, il

⁵⁸ DOVER 1980, p. 90 au sujet des épithètes dans le discours de Phèdre. En ce qui concerne l'importance des épithètes dans le *Banquet*, voir le Chapitre II, p. 136-137.

⁵⁹ Platon, *Banquet* 195a. Voir REALE 2001, p. 209 qui explique le lien entre Éros et beauté dans le discours d'Agathon sur la base de l'élément floral (la beauté κατ'ἄνωθη), amplifié par la répétition de plusieurs formes verbales (ἀνανθεῖ, a8 ; ἀπηνθηκότι, b1 ; εὐανθής, b2) renvoyant à la tragédie perdue d'Agathon *Anthée*.

⁶⁰ Concernant le discours de Phèdre, voir Platon, *Banquet* 195c 2-6 en allusion à Hésiode, *Théogonie* 167 (au sujet de Cronos qui mutilé le père Ouranos), 459 (au sujet d'Ouranos qui dévore ses fils), 617 (en référence aux fils d'Ouranos, enchaînés), 629 (au sujet de Zeus contre les Titans). Plus problématiques sont en revanche les renvois à Parménide : voir sur cela REALE 2001, p. 208.

⁶¹ CAVALLINI 2000, p. 41-42. Cf. Mimnerme, fragment 7, 1-5 Gentili-Prato pour les ἡβης ἄνθεα ἀρπαλέα, « les fleurs ravissantes de la jeunesse », et *Hymne homérique à Hermès* 375-376 pour l'ἄνθος ἡβης d'Apollon opposé à la nature enfantine d'Hermès. Cf. également Théognis, 1275-1277 pour l'Éros comme dieu du printemps « menant les semences sur terre » (σπέρμα φέρων κατὰ γῆς), et Tyrtée, fragment 7 Gentili-Prato pour l'ἄνθος ἡβης dans la guerre. Sur Ἄνθεια comme épiclese d'Aphrodite à Cnossos et d'Héra à Argos, voir PIRONTI 2007, p. 193-197.

n'est pas plus ancien que Japet et Cronos (Κρόνου καὶ Ἰαπετοῦ ἀρχαιότερος). Enfin, il est également délicat, très délicat (ἀπαλός, ἀπαλώτατος) et sa forme est fluide (ὕγρός), harmonieuse et gracieuse : « une forte preuve qu'il est flexible et souple est sa grâce (εὐσχημοσύνη), attribut que, de l'aveu de tous, Éros possède à un degré supérieur (ὁ δὲ διαφερόντως ἐκ πάντων ὁμολογουμένως Ἔρωσ ἔχει) »⁶².

Si l'on s'en tient à l'ordre suivi, on pourrait tout d'abord croire que la nature d'Éros *kallistos* réside précisément dans la simple possession des qualités qui le distinguent de tous les autres dieux en le rendant « le plus jeune », « délicat, très délicat », « à la forme fluide ». En réalité, ce n'est pas la somme de toutes ces qualités (jeunesse, délicatesse et forme fluide, gracieuse), mais leur concentration exceptionnelle qui justifie la nature d'Éros *kallistos* : Platon le dit clairement au sujet de l'εὐσχημοσύνη, lorsqu'il affirme qu'Éros en est pourvu au plus haut degré (διαφερόντως). Ainsi, le fait d'être *kallistos* dépend d'une somme de qualités listées en catalogue qui, toutes ensemble, font l'exemplarité particulière d'Éros. Parmi les traits qui caractérisent cette excellence, il convient de nous arrêter sur le rapport d'Éros avec le temps.

Agathon ne partage pas l'opinion de Phèdre faisant d'Éros un dieu se distinguant de tous les autres en raison, avant tout, de son ancienneté. En réalité, nous avons vu qu'Éros se démarque des autres puissances mentionnées dans le micro-catalogue de la *Théogonie* en raison, entre autres, de son rattachement particulier au temps et à la temporalité – rattachement que l'évolution de *kallistos* entre l'époque archaïque et l'époque classique semble confirmer. En effet, si l'on se fonde sur Hérodote, *kallistos* renvoie à la victoire athlétique et à son rapport avec le temps : Philippe de Crotone, vainqueur à Olympie, est *kallistos* parmi les hommes de son temps et devient, pour cela, porteur d'une excellence générationnelle partagée avec Callicratès, *kallistos* parmi tous les Grecs de son temps et exemple d'excellence pour une génération entière⁶³. Ainsi, l'exemplarité énoncée par notre épithète consiste-t-elle en une excellence particulière se mesurant, notamment dans le domaine athlétique dans et par rapport au temps. Or, comme nous l'avons largement expliqué, l'excellence dans le temps caractérise également la place d'Éros dans la *Théogonie*

⁶² Platon, *Banquet* 195a-196a.

⁶³ Hérodote, *Enquêtes* IX 72. Cette connotation temporelle de l'excellence demeure également chez les sophistes : Mélancomas, pugiliste actif à Naples en 78 p. C. et célébré dans un éloge funèbre transmis par Dion de Pruse, est lui aussi *kallistos*, « comparé à tous ceux qui, de tout temps, furent renommés pour leur *kallos* chez les mortels » : Dion de Pruse, *Mélancomas* I, 7-10, 14, 16-17 ; II, 5-7, 1. Voir VENTRELLA 2009.

car le dieu entretient une relation particulière avec le passé et joue, entre passé et futur, un rôle déterminant dans le chant de la souveraineté divine⁶⁴. Cette déclinaison particulière de *kallistos*, probablement présente chez Platon et refusée par Agathon, mérite d'être retenue dans la mesure où elle nous permettra d'établir une hiérarchie temporelle de l'excellence portée par Éros, non plus *kallistos* mais *thaumastos*⁶⁵.

Quoi qu'il en soit, c'est en vertu du fait d'être *kallistos* (et *aristos*) qu'Éros engendre l'exemplarité dans les mots de celui qui l'honore, Agathon⁶⁶ :

« Voilà me semble-t-il (Οὕτως ἐμοὶ δοκεῖ), Phèdre, pourquoi Éros, le premier pourvu lui-même au plus haut degré de *kallos* et d'*aristeia* (πρῶτος αὐτὸς ὢν κάλλιστος καὶ ἄριστος), est le responsable de divers biens de cet ordre (ἄλλων τοιούτων αἴτιος εἶναι) pour toutes les autres entités (τοῖς ἄλλοις) ».

Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, c'est à l'issue de cette formule de transition qu'Agathon commence son hymne à Éros, où le dieu est dit, entre autres, « parmi tous les dieux et les hommes ensemble, ornement (συμπάντων τε θεῶν καὶ ἀνθρώπων κόσμος) » avec une probable reformulation du vers hésiodique⁶⁷. Mais bien avant qu'Éros soit qualifié de *kosmos*, Agathon perpétue la tradition hésiodique en développant la sémantique de *kallistos* à l'aide d'autres attributs rattachés à la sphère de la génération et de la fluidité. Toutefois, l'attribut ne revient pas seulement au sujet d'Éros : il apparaît également, et surtout, lorsqu'Erixymaque propose d'ouvrir la *diatribê* affirmant que chacun des convives, devra « de gauche à droite (ἐπὶ δεξιᾶ), prononcer un éloge d'Éros (εἰπεῖν ἔπαινον Ἐρωτος), le plus beau dont il soit capable (ὡς ἂν δύνηται κάλλιστον) »⁶⁸. Puisque cette expression se fonde sur l'excellence du langage qui devient formulaire à l'époque classique, un jeu de miroirs entre formule et épithète est envisageable⁶⁹. En particulier, l'exemplarité de chaque discours doit se mesurer selon le degré d'excellence qui rapproche le discours lui-même du sujet hymnique, à savoir Éros, *kallistos* pour Agathon et son modèle, Hésiode. En d'autres termes, l'éloge doit être *kallistos* exactement comme son dieu, ce qui concerne également la palinodie consacrée au dieu par Socrate dans le *Phèdre* : comme les

⁶⁴ Voir le Chapitre I, p. 55, 64-67, 74 et 107-108.

⁶⁵ Voir *infra*, p. 235-247.

⁶⁶ Platon, *Banquet* 197c.

⁶⁷ *Ibid.* 197e. Voir le Chapitre II, p. 139-141.

⁶⁸ Platon, *Banquet* 177d.

⁶⁹ Voir κάλλιστα λέγειν chez Sophocle, *Ceïpe roi* 1172 ; Platon, *Politique* 269c ; *Ion* 533c ; *Cratyle* 435c ; *Lois* 931e ; Xénophon, *Cyropédie* 2.4.17.

logoi du *Banquet*, la palinodie *kallistê kai aristê* devra être à la hauteur de son sujet, d'où le transfert de l'épithète du dieu à son offrande⁷⁰. Nous soulignons à cet égard la présence de l'épithète à l'intérieur d'une hendiadys dont *aristê* est le second terme : la complémentarité entre la *kallisteia* et l'*aristeia* revient et s'affirme en allusion non pas aux dieux ou aux héros, mais au nouveau chant de Socrate, jugé selon une grille d'évaluation dont le *kalliston* représente le degré supérieur de beauté. Relisant Hésiode en style tragique (hypothèse fort probable, en raison des renvois intertextuels déjà faits par Phèdre) et se fondant sur le partage du *kalliston* par le dieu (sujet du *logos*) et le *logos* lui-même, Agathon organise, en définitive, un discours « le plus beau dont on puisse être capable (ὡς ἂν δύνηται κάλλιστον) », selon la règle établie en ouverture par Erixymaque. La réaction de Socrate, tout ironique qu'elle soit, est à cet égard significative : « Qui en écoutant la beauté (κάλλος) de ton discours, de tes derniers mots et phrases n'en resterait pas percuté ? »⁷¹. L'usage de l'adjectif dans le *Phèdre* et le *Banquet* conforte cette lecture et, qui plus est, mène à entrevoir la complémentarité qui existe en grec entre la *kallisteia* et l'*aristeia* dans la sphère de l'excellence.

Or, les auteurs des époques ultérieures tâchent d'établir, tout comme Platon, des ponts entre leurs œuvres et le modèle hésiodique par le biais d'Éros *kallistos*, dans le but d'affirmer de nouveaux modèles d'amitié, de royauté et de perfection artistique. Ainsi, Dion de Pruse, rhéteur grec de la Seconde Sophistique, né en Bithynie vers 40 p. C., qualifie Éros de *kallistos* dans son troisième discours sur la royauté, datant probablement du début du règne de Trajan, et plus particulièrement dans le paragraphe portant sur les « besoins de l'amitié » (χρεῖαι τῆς φιλίας), l'un des plus suspectés d'interpolation de tout le corpus⁷² :

<p>πολλὰ μὲν γὰρ ἐπωνυμίας τῆς φιλίας, ὥσπερ ἀμέλει καὶ χρεῖαι : ἡ δὲ μετὰ κάλλους καὶ ὄρας γιγνομένη φιλία δικαίως Ἐρωσὶ ὀνόμασται, καὶ δοκεῖ κάλλιστος τῶν θεῶν.</p>	<p>Plusieurs sont les <i>noms attribués à l'amitié</i>, aussi nombreux que les services qu'elle assure sans doute. Mais là où l'amitié naît avec <i>la jeunesse et la</i></p>
--	---

⁷⁰ Platon, *Phèdre* 257a. Voir KONSTAN 2015b, p. 371 sur le sens de la beauté chez Platon, en particulier dans le *Phèdre*.

⁷¹ Platon, *Banquet* 196b4-5.

⁷² Dion de Pruse, *Discours* III 99 : Éros est « [...] the fairest of the gods » dans la traduction de COHOON 1939, p. 149. Voir MILAZZO 2007, p. 51-53 sur la section (prétendument interpolée) 86-118. Pour le mot χρεῖαι, il faut l'entendre au sens cicéronien de *utilitas* et *usus* : cf. Cicéron, *Sur les devoirs* 1, 140. Éros est de nouveau le destinataire de la prière avec les Nymphes, Aphrodite et Dionysos dans Dion de Pruse, *Discours* II 13 et 62.

	<i>beauté, elle prend justement le nom d'Éros et apparaît comme le plus beau des dieux.</i>
--	---

Dans la section entière du discours émerge la volonté de Dion d'entrer en dialogue avec Hésiode, ce qui peut dans un premier temps étonner si l'on considère que le poète n'est pas l'un des auteurs les plus cités par le rhéteur⁷³. Si l'on se fonde sur l'analyse d'A. Gangloff, en effet, les mythes de la *Théogonie* ne retiennent pas l'attention de Dion. Il s'agit d'un constat qui mérite d'être nuancé dans la mesure où le rhéteur semble connaître et élaborer des thèmes hésiodiques particuliers : entre autres, la défaite de Cronos et l'établissement du pouvoir de Zeus, tous deux traités en relation avec la souveraineté et la figure du bon roi chez Dion⁷⁴. Or, nous croyons que dans cet extrait Dion utilise la souveraineté hésiodique par le biais d'Éros, afin d'établir un nouvel éloge de l'amitié (*φιλία*) entre le roi et ses proches, dans le cadre d'une tradition autre que celle cinico-stoïcienne, plus répandue au I^{er} siècle p. C.⁷⁵. Ainsi, Éros, « *kallistos* parmi les dieux », constitue un autre motif hésiodique que Dion utilise, avec Zeus et Cronos, pour dresser au prisme de la *philia* le portrait idéal du roi idéal.

D'ailleurs, le lien entre Éros et la royauté, ainsi qu'entre *kallistos* et la royauté est très bien attesté en littérature depuis l'époque classique. Il suffit de penser à l'usage de l'adjectif chez Hérodote, où *kallistos* qualifie les femmes royales (de Candaules et d'Ariston), ou bien le *kosmos* souverain (en particulier, la manière dont les chevaux Niséens de Xerxès sont parés)⁷⁶. Le lien est également évident au théâtre, où *kallistos* désigne, entre autres, le

⁷³ En effet, il n'y a que neuf références à Hésiode chez Dion. Elles coïncident, d'après GANGLOFF 2006, p. 34 (n. 57 et 58 en particulier), avec le préluce de la *Théogonie* (des vers 1 à 34), avec le récit d'investiture poétique et l'hymne aux Muses (de 35 à 115). Or, la citation chez Dion de la rencontre entre Hésiode et les Muses sur l'Hélicon ne surprend pas, puisqu'elle constitue un motif traditionnel, particulièrement exploité par les nouveaux sophistes. Plus particulièrement, ce sont les rhéteurs de la Seconde Sophistique qui définissent leur notion de mythe paraphrasant les mots de Muses à Hésiode : « le mythe (*mûthos*) est un faux discours (*logos pseudês*) qui dit la vérité en images (*eikonizôn alêtheian*) » ; de même, les Muses affirment lorsqu'elles accueillent Hésiode sur l'Hélicon que « nous savons dire des mensonges qui ressemblent à des réalités (*pseudea etumoisin homoia*) mais, quand nous voulons, nous savons aussi proclamer le vrai (*alêthêa*) » : cf. Hésiode, *Théogonie* 24-28 et Théon, *Progymnasmata* 3. En réalité, nous pouvons rectifier la liste de Gangloff et penser que les références à Hésiode ne se réduisent pas à ces trois passages de la section « programmatique » de la *Théogonie* (le proème, l'investiture et l'hymne aux Muses). Voir *infra*, p. 220.

⁷⁴ Hésiode, *Théogonie* 489-496 et 859 chez Dion de Pruse, *Discours* XIV 21 (emprisonnement de Cronos) ; Hésiode, *Théogonie* 886 chez Dion de Pruse, *Discours* XII 21-22 (pouvoir de Zeus).

⁷⁵ BRANCACCI 1992, p. 3317. Sur l'indépendance de Dion de l'école stoïcienne, voir KONSTAN 1997. D'après BOWIE 2008, p. 371-372, l'Éros qui apparaît dans cette section du discours de Dion est celui de Anacréon, fragment 357 PMG.

⁷⁶ Hérodote, *Enquêtes* VI 61 sur les femmes royales, avec le commentaire de KONSTAN 2015b, p. 54-55. Sur les chevaux niséens, voir Hérodote, *Enquêtes* VII 40 ; cf. Xénophon, *Sur l'art équestre* 1.254. On signale

charisme souverain ou, mieux, cette « beauté (κάλλος) qui est par nature quelque chose de royal (φύσει βασιλικόν τι [...] εἶναι) »⁷⁷. Dans un contexte comique, c'est Souveraineté (Βασιλεία), « laquelle administre la foudre de Zeus (ἤπερ ταμιεύει...τὸν κεραυνὸν τοῦ Διὸς) », donnée comme épouse à Pisthétère dans le nouveau royaume des oiseaux, qui est dite καλλίστη κόρη⁷⁸. Par ailleurs, chez les auteurs plus proches de Dion, l'association entre souveraineté et beauté se poursuit notamment dans le cadre des fondations⁷⁹. Ainsi, les connivences entre *kallistos* et la royauté, qui s'intensifient à partir d'Hérodote jusqu'aux auteurs plus tardifs de la Seconde Sophistique, ont probablement un lien non seulement avec le passage de Dion, mais aussi avec l'utilisation d'Éros *kallistos* dans le cadre d'un discours portant sur les vertus souveraines.

Outre la royauté, le nom aussi revêt une place déterminante dans notre passage. En effet, l'*onoma* est mis en avant par Dion, lorsqu'il dit que si plusieurs surnoms (ἑπωνυμῖαι) existent pour la *philia*, un seul nom demeure pour la *philia* engendrée avec la jeunesse et la beauté, à savoir « Éros (Ἔρως ὀνόμασται), qui apparaît le plus beau des dieux ». Ainsi, non seulement donc Dion adopte l'Éros *kallistos* parmi les nombreux motifs hésiodiques – choix non casuel puisqu'Éros est la seule figure hésiodique retenue avec les Muses, Cronos et Zeus – mais par ailleurs il insiste sur l'importance du nom – aspect central dans le poème d'Hésiode, comme nous l'avons montré⁸⁰ – pour affirmer les différences entre l'éponymie de l'amitié et le nom unique d'Éros, et donc de la *philia* royale. Comme les commentateurs le soulignent, celle-ci a, chez Dion, une fonction politique et sociale très importante à double titre : elle

l'association récurrente entre *kallistos*, la sphère équine et l'exercice hippique dans le cadre de fêtes officielles : Xénophon, *Sur l'art équestre* 2.1 (κάλλιστα δὲ ἱππάσσονται), III 9 (ἀν κάλλιστα ἱππάζονται). Sur l'hippologie ancienne et la docimasie des chevaux, voir GEORGOUDI 1990, p. 126-128 avec le dossier iconographique dans CAHN 1973 et LISSARRAGUE 1990, p. 220-231. Nous signalons que le lien entre *kallistos* et *kosmos* appliqué à la sphère souveraine persiste dans le roman. Ainsi, chez Chariton, *Chéréas et Callirhoé* VII 2, les panoplies ramenées vers le campement (*skênê*) du roi sont *kallistai*, puisqu'elles sont issues d'un processus de *kosmêsis* guerrière.

⁷⁷ Xénophon, *Banquet* 1.8.

⁷⁸ Aristophane, *Oiseaux* 1537-1538. Voir plus récemment STAMATOPOULOU 2017, p. 214, n. 120, sur la royauté de Pisthétère et la réécriture d'Hésiode chez Aristophane. En ce sens, BOWIE 1993, p. 163 pense que Basiléia est une seconde Pandore. NEWIGER 1957, p. 104-122 considère Basiléia dans les *Oiseaux* comme un cas exceptionnel car il s'agirait d'une déesse (elle agirait plutôt comme une *dramatis persona* pour STAFFORD 2000, p. 12-13). Nous précisons que Souveraineté (Βασιλεία) est la graphie du manuscrit de Ravenne du X^e siècle p. C. (*Ravennas* 429), complémentaire à celle (Βασίλεια, « Reine ») présente dans tous les autres et dans la scholie à Aristophane, *Oiseaux* 1536.

⁷⁹ Ainsi, la naissance de la nouvelle ville dans la plaine de l'Aphée, narrée par Nicias de Nicée (I^{er} a. C., *FGrH* 318F1) porte le nom de Basilis, à la suite de l'institution d'une *heortê* au cours de laquelle se déroule un concours de beauté.

⁸⁰ Voir, dans le Chapitre I, p. 56-59.

intervient comme instrument de gouvernement – Dion souligne le rôle des conseillers de l’empereur – en même temps qu’elle constitue, dans une perspective stoïcienne, un ciment entre le roi et ses sujets, comme entre le roi et ses dieux⁸¹. En conclusion, Éros apparaît avec son épithète traditionnelle dans un discours portant sur le bon modèle de souverain, et plus précisément dans la section consacrée à la *philia* du roi. En dépit d’une faible relation intertextuelle avec Hésiode signalée par la critique, il est légitime de penser que le modèle hésiodique puisse avoir joué, pour Dion, un rôle déterminant dans la configuration du bon souverain telle qu’elle ressort de ses *Discours*. La souveraineté affirmée et usurpée, représentée respectivement par Zeus et Cronos dans les *Discours Bithyniens* XII et XIV, est ici, dans le *Discours* III, modelée par le biais d’Éros : la *philia*, lorsqu’elle se manifeste par la ὄρα et le κάλλος, la saison et la beauté, prend le nom d’Éros, le *kallistos* parmi les dieux. Ainsi, le passage de la *philia* à Éros rehausse la valeur de l’amitié royale, capable de fonder et caractériser l’excellence du souverain des sophistes. Dans la seconde partie du discours, en fait, Dion esquisse le portrait du *basileus* excellent, donnant ainsi vie à une longue et nouvelle tradition sophistique au sujet des vertus monarchiques⁸². Dans ce cadre, Éros *kallistos* sert à énoncer une déclinaison particulière de la *philia* souveraine, qui se manifeste à travers la « beauté du moment propice » : c’est bien cette *philia*, fondée sur l’excellence et à un seul nom (Éros), qui connote l’éloge des nouvelles vertus monarchiques à l’époque impériale⁸³.

Poursuivant notre analyse, nous quittons les rois pour nous rapprocher, avec Oppien, du monde animal. Les récits et autres traités concernant les animaux accordent souvent une place primordiale à Aphrodite et Éros, dont on signale systématiquement l’emprise exercée sur toutes les régions de l’univers à travers l’accouplement des espèces vivantes : pour cela, l’adresse à Aphrodite et Éros devient un *topos* hymnique. Ainsi, Éros est *kallistos* au début

⁸¹ Le rôle des conseillers du bon souverain est mis en exergue dans Dion, *Discours* I 30-32 et *Discours* III 87, 89, 94. L’idée que le roi tente de nouer une relation d’amitié avec les dieux apparaît à la fin du développement dans le *Discours* III 96-115. Par ailleurs, dans le *Discours* IV 42, au sujet des liens d’affection entre le roi et les dieux, la *philia* est définie comme une communauté de volonté et d’esprit, une espèce de concorde, *homonoia*. Sur la *philia* souveraine chez Dion, voir GANGLOFF 2009, p. 24-25. Sur les théories monarchiques de Dion et leur relation avec la biographie de l’auteur, voir GANGLOFF 2009, p. 5-6 en particulier.

⁸² Cette théorisation est aussi importante que celles de Synésios dans son *De regno* : voir BRANCACCI 1985, p. 137-197. La nouveauté de l’argumentation de Dion sur l’excellence souveraine est acceptée également par MILAZZO 2007, p. 57, à la lumière surtout de plusieurs *hapax* construits sur la même racine que φιλία dans le texte (tels φιλοίκειος, φιλόστοργος, φιλοσυγγενής, φιλότεκνος).

⁸³ Voir, sur ce jugement, MILAZZO 2007, p. 78, qui constate en outre la présence, dans le *Discours* de Dion, de plusieurs formes variées de *kallistos* – d’après le spécialiste, cet adjectif « suppose sempre un paragone, anche quando è assoluto ».

du quatrième livre des *Haliétiques*, poème scientifique écrit par Oppien d'Anazarbe (II^e p. C.) sous Antonin et consacré à la pêche, ainsi qu'au savoir ichtyologique des premiers traités aristotéliens. Le modèle hésiodique y revient pour décrire la violence du monde marin, évoquée notamment par la nature d'Éros qualifié d'abord de « pernicieux » (σχέτλιος), puis d'« astucieux » (δολόμητις) et de « plus beau parmi les dieux » (θεῶν κάλλιστος) et, enfin, de « très douloureux, terrible » (ἄλγιστος)⁸⁴ :

<p>Σχέτλι' Ἔρωσ, δολομήτα, θεῶν κάλλιστε μὲν ὅσοις εἰσιδέειν, ἄλγιστε δ' ὅτε καρδίην ὀροθύνεις, ἐμπίπτων ἀδόκητος, ὑπὸ φρένα δ' ὥστε θύελλα μίσγειαι, ἀσθμαίνεις δὲ πυρὸς δριμεῖαν ὀμοκλήν, παφλάζων ὀδύνησι καὶ ἀκρήτοισιν ἀνίαις. 15</p>	<p>Pernicieux, Éros astucieux, <u>le plus beau</u>, <u>certes, des dieux pour ceux à qui ils sont</u> <u>visibles</u>, très douloureux lorsque tu portes inopinément le trouble dans un cœur, tombant inattendu, tu y exerces le ravage comme la tempête, tu y souffles un tourbillon pesant de feux, incitant le ferment avec des douleurs aiguës, avec les plus intraitables fureurs.</p>
--	---

Ces vers ont été étudiés selon des perspectives différentes des nôtres, attentives plutôt à la classification scientifique des espèces animales mentionnées ou bien aux aspects stylistiques de la poésie d'Oppien ayant conduit les chercheurs à définir l'Éros de cet auteur comme « consciemment littéraire »⁸⁵. En revanche, le lien entre le *prooimion* du quatrième chant et Hésiode n'a jamais été saisi et discuté, bien qu'il soit particulièrement visible dès ses premiers vers, lorsqu'Oppien affirme vouloir écrire :

⁸⁴ Oppien, *Haliétiques* IV 11-12. Éros revient aussi dans Oppien, *Cynégétiques* II 410-425. Voir KNEEBONE 2008, n. 35, sur l'Éros chez Oppien, « personified and practical » à la fois. Voir également PIRONTI 2007, p. 142-146 sur Aphrodite, Oistros et Zélos dans la section du premier livre des *Haliétiques* consacrée au concours des poissons pour conquérir leur épouse et aux mœurs conjugales dans le cosmos marin. Là aussi, comme nous tenons à le remarquer en fonction de notre analyse, l'autorité hésiodique est évidente : Zélos est en effet fils de Styx chez Hésiode, *Théogonie* 383-385. Voir aussi les études partielles de REBUFFAT 2001 sur les aspects techniques du poème, de BARTLEY 2003 sur les digressions et de BENEDETTI 2005 sur les sources littéraires et documentaires d'Oppien.

⁸⁵ KNEEBONE 2008, p. 40. Notamment LYTLE 2011, p. 333 se concentre sur les aspects scientifiques pour expliquer la nature du ζεῖνος ἔρωσ comme une espèce particulière de poisson, le σαργός, dans Oppien, *Haliétiques* IV 308-373. Sur cette espèce de poisson, voir THOMPSON 1947, p. 227-228 *s.v.* σαργός.

« ces ravissantes joies marines (εὐναλίησι [...] τερπωλαῖς) dont les Muses, en me comblant de leurs faveurs, ont orné mon esprit et m'ont couronné du cadeau divin du chant (ἐμὸν νόον ἠπιόδωροι / Μοῦσαι κοσμήσαντο καὶ ἐξέστεψαν ἀοιδῆς / δῶρω θεσπεσίῳ) »⁸⁶.

Comme son prédécesseur sur l'Hélicon, Oppien est investi de la fonction poétique devant l'empereur Antonin, le premier destinataire du poème. Par ailleurs, il fait l'objet d'une ornementation considérable dans la mesure où les Muses marines viennent d'orne sa pensée (ἐμὸν νόον [...] Μοῦσαι κοσμήσαντο) et de couronner (ἐξέστεψαν) son front de leurs lauriers immortels. Cette ornementation dit métaphoriquement l'inspiration suite à laquelle le poète adresse sa première prière au dieu qui, chez Hésiode, engendre les Muses à travers l'union de Zeus et Mnémosyne. La présence d'Hésiode dans ces vers est donc suggérée à la fois par les Muses qui ornent et inspirent, et par Éros pernicieux ou obstiné, qui rompt les ordres humains et divins à l'instar de Pâris et d'Ajax, eux aussi *skhtelioi* dans le langage formulaire. En commençant par l'Éros *skhetlios*, Oppien raconte donc le monde marin en forme didascalique, prenant comme modèles principaux la *Théogonie* et les *Travaux* d'Hésiode avec quelques éléments puisés chez Théognis et dans la poésie hellénistique⁸⁷. Inspiré comme le fut aux origines Hésiode, Oppien part d'Éros avec une diction clairement archaïsante⁸⁸. Toutefois, contrairement au modèle, il développe la figure du dieu en clé hymnique en lui consacrant un véritable *prooimion*, qui en définit à la fois les prérogatives et les espaces d'action. Ainsi, au début du chant (v. 11-15), dans une section censée être l'origine (*arkhê*) de l'hymne, Oppien relève quatre aspects de l'épiphanie d'Éros à l'aide d'épithètes : la violence implacable énoncée précisément par *σχέτλιος*, la ruse par *δολόμεητις*, le fait d'être le plus beau parmi les dieux avec *θεῶν κάλλιστος* et l'absence de clémence dans la douleur indiquée par *ἄλγιστος*. Tous ces aspects caractérisent le dieu appelé à inspirer l'ὑγρός ἔρωσ, l'émotion fluide propre au monde aquatique et marin, dominant sur les bêtes humides de la mer (*θηῆρες ὑγροί*)⁸⁹. Pour devenir partie prenante du domaine chanté, Éros

⁸⁶ Oppien, *Halieutiques* IV 7-9. Au contraire, l'esprit didascalique typique d'Hésiode a été retrouvé dans plusieurs parties du deuxième chant des *Halieutiques* : KNEEBONE 2008, p. 44-45 et 54.

⁸⁷ Ainsi, l'apostrophe *σχέτλι* au vers 11 rappelle Théognis, 1231 et Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* IV 445 : voir BARTLEY 2003, p. 48-49.

⁸⁸ Ainsi, à titre d'exemple, le datif pluriel *ὄσσοις* au vers 11 n'est pas sans rappeler le datif neutre ionien *ὄσσε*, et *καρδίην* du vers 12 est la forme épique de l'attique *καρδίαν*.

⁸⁹ Cf. Platon, *Banquet* 196a (voir *supra*, p. 138) : Éros est ὑγρός τὸ εἶδος, comme l'est le πόθος dans *Hymne homérique* XXXIII et Aphrodite dans Anacréon, fragment 16.21 West. Parallèlement, on souligne

doit être touché dans ses aspects les plus marquants et intimes, ayant trait à l'effroi, à la ruse, au suprême et à la souffrance physique. Éros est ainsi le seul qui puisse dominer sur les poissons, animaux pour ainsi dire cosmiques dans la mesure où « they spend much of their [...] existence in settling the elements »⁹⁰. En ce sens, nous pouvons supposer que *kallistos* indique une forme de puissance sensorielle et perceptive, mêlant beauté et souffrance, que les auteurs désignent, notamment à l'époque impériale, par un adjectif qui qualifie souvent Éros en littérature, à savoir *deinos*⁹¹. Au niveau formel, un détail supplémentaire mérite d'être relevé. Dans la séquence d'épithètes aux vers 11-12, en effet, seul θεῶν κάλλιστος subit une amplification syntactique expliquant la nature d'Éros, qui est dit « le plus beau des dieux » seulement pour « ceux à qui ils (*sc.* les dieux) sont visibles (ὄσσοις εἰσιδέειν, v. 11) ». Nous constatons d'emblée que l'excellence d'Éros, reposant sur la « beauté » comme le premier canal de manifestation ainsi que suggéré par son épithète, est avant tout perceptive : non seulement le dieu *kallistos* est encore une fois relié à la sphère de la vue et de la vision, mais son excellence parmi les dieux se fonde précisément sur la base d'une perception visuelle que les hommes ont du divin⁹². Ceci est confirmé par les autres attributs, qui insistent de la même façon sur l'exceptionnel pouvoir esthétique d'Éros – exceptionnel car il est fait de beauté, certes, mais également de violence, de ruse et de douleur. Dès lors, ce n'est pas la prérogative de la simple beauté qui permet à Oppien de délimiter les fonctions redoutables d'Éros en matière de pêche et dans le monde marin, même si c'est en rapport à la beauté que le poète amplifie le discours en spécifiant la perception visuelle du dieu. Comme prélude à l'apparition d'Aphrodite dans la suite du chant, un spectre esthétique plus large, allant de l'obstination à la douleur en passant par la machination et la beauté avec le pouvoir de perception, est mobilisé par le biais d'Éros *kallistos* : c'est ainsi qu'Oppien souligne la valeur esthétique de l'épithète tout en confirmant, entre autres, son appartenance à une tradition érudite rattachée à Hésiode et à son autorité.

Or, cette tradition se poursuit à Thespies et au sujet des statues d'Éros telles que chantées dans les épigrammes. Le dieu est *kallistos* également pour Méléagre de Gadara, célèbre épigrammatiste du deuxième siècle de notre ère, épigone d'une tradition érudite

que dans Oppien, *Haliéutiques* V 254 l'attribut ὑγρός fait explicitement référence à la sphère martiale (avec ὑγρός ἄρης).

⁹⁰ KNEEBONE 2008, p. 40.

⁹¹ Voir le Chapitre IV, p. 275, n. 51.

⁹² Sur ce point, voir le Chapitre I, p. 94-95.

fidèle, comme Oppien, à Homère et à Hésiode⁹³. En outre, l'onomastique est pour cet auteur centrale dans la mesure où les épithètes deviennent des véritables attributs de la statue qui, à l'instar des images, « parle comme un sophiste » (σοφίζεται) grâce et à travers ses noms : parmi eux, *kallistos* énonce les fascinations magiques qui passent par le canal de la sensation grâce à Éros⁹⁴. Ainsi en est-il dans l'épigramme de Méléagre consacrée à la statue en marbre pentélique de Praxitèle, offerte par Phryné, l'amante du sculpteur, au temple d'Éros à Thespies⁹⁵:

<p>Εἰκόνα μὲν Παρίην ζωογλύφος ἄνυσ' Ἔρωτος Πραξιτέλης, Κύπριδος παῖδα τυπωσάμενος· νῦν δ' ὁ θεῶν κάλλιστος Ἔρωσ ἔμψυχον ἄγαλμα αὐτὸν ἀπεικονίσας ἔπλασε Πραξιτέλην, ὄφρ' ὁ μὲν ἐν θνατοῖς, ὁ δ' ἐν αἰθέρι φίλτρα βραβεύῃ. 5 γῆς θ' ἅμα καὶ μακάρων σκηπτροφορῶσι Πόθοι. ὀλβίστη Μερόπων ἱερὰ πόλις, ἃ θεόπαιδα καινὸν Ἔρωτα νέων θρέψεν ὑφαγεμόνα.</p>	<p>Une effigie d'Éros en marbre de Paros, le sculpteur Praxitèle l'a réalisée, reproduisant l'image du fils de Cypris. Et voici, maintenant, <i>des dieux le plus beau Éros, une statue vivante</i> a fabriqué en lui donnant ses propres traits : Praxitèle, pour que l'un parmi les mortels, l'autre dans l'éther soient les arbitres des charmes, pour que sur terre aussi et chez les bienheureux les Pothoi détiennent les sceptres. Très heureuse es-tu, cité sacrée des Méropes, d'avoir nourri le fils divin, nouvel Éros tenant les jeunes sous son commandement.</p>
--	--

Éros est d'abord fils de Cypris dans l'intitulé de l'épigramme (Κύπριδος παῖδα, vers 2). Ensuite, il est défini « des dieux, le plus beau » (ὁ θεῶν κάλλιστος, vers 3). Suit par juxtaposition et sans aucune coordination le syntagme ἔμψυχον ἄγαλμα, en référence cette fois à la « statue vivante ». Cette juxtaposition en asyndète s'avère significative dans la mesure où elle semble établir une proportion éloquente entre les noms et les substantifs (Ἔρωσ ~ ἄγαλμα) et leurs adjectifs correspondants (κάλλιστος ~ ἔμψυχον) : à Éros correspond donc sa statue, comme à l'extrême beauté du premier correspond l'aspect vivant

⁹³ Le rattachement à l'épopée est prédominant. À cet égard, il faut rappeler que Méléagre joue sur ses origines syriennes qu'il partage avec Homère : Méléagre *apud* Athénée, *Deipnosophistes* IV 45 (157b).

⁹⁴ Cf. Philostrate, *Imagines* 1, 1.

⁹⁵ *Anthologie grecque* XII 56, 3.

du second. Ce dernier est énoncé par ἔμψυχον, adjectif qui suggère le caractère vivant et parfaitement réussi de l'œuvre dans le domaine des arts plastiques – ce qui coïncide précisément avec l'une des déclinaisons sémantiques de *kallistos*. En effet, l'épithète parvient à désigner, sur la base de ses évolutions sémantiques à l'époque impériale, l'excellence de la production artistique et, en particulier, la singularité d'une création « telle que jamais les peintres ont fait dans leurs peintures (οἷον οὔτε ζωγράφος ἔγραψεν), les sculpteurs avec leurs sculptures (οὔτε πλάστης ἔπλασεν), les poètes dans leurs narrations jusqu'à présent (οὔτε ποιητῆς ἱστορήσε μέχρι νῦν) »⁹⁶. La notion de beauté est donc associée à celle d'exemplarité et permet de justifier la transformation de la statue en un objet de plaisir visuel, un *agalma* muni d'âme : de simple εἰκὼν (ainsi le poète désigne l'effigie au vers 1 de l'épigramme), elle devient ἄγαλμα après que le sujet représenté, Éros, a reçu la définition de κάλλιστος au vers 3⁹⁷. Ainsi, Méléagre fait de l'épithète un ingrédient précieux pour la bonne interprétation des statues, d'autant plus éloquente quand elle se réfère à Éros⁹⁸. En effet, le choix de *kallistos* confère une identité précise tant à l'œuvre de Praxitèle qu'au dieu : cohérente avec la nature de l'espace accueillant la statue elle-même (à savoir le temple d'Éros à Thespies, où un culte était également voué aux Muses et à Hésiode), cette épithète identifie l'espace géographique de la statue lié à Hésiode et à son inspiration, en même temps qu'elle désigne la nature vivante et parfaitement aboutie de la statue. À cet égard, nous signalons que même ailleurs la notion de beauté est étroitement liée à l'*empusukhia* de la statue en présence d'Éros. Citant Onomarchos d'Andros (II^e siècle p. C.), sophiste inconnu et auteur d'un discours intitulé « Sur celui qui tombe amoureux de la statue » (Ἐπὶ τοῦ τῆς εἰκόνοσ ἐρῶντος), Philostrate en analyse le style, caractérisé par l'usage abondant de synonymes, à travers cette brève citation :

⁹⁶ Chariton, *Chéréas et Callirhoé* III 8.6. En ces termes l'auteur a expliqué le θέαμα κάλλιστον, constitué par Aphrodite qui porte, dans ses bras, le fils de Callirhoé, « tableau délicieux » dans la traduction CUF.

⁹⁷ Cela est d'autant plus significatif que les auteurs de la Seconde Sophistique emploient régulièrement le mot εἰκὼν pour désigner des portraits de leurs contemporains et des portraits parlants (Lucien, *Sur les images* 8 par exemple nomme εἰκὼν le discours qu'il qualifie de βιβλίον). Le nom est bien évidemment différent des peintures (γραφαί) ou des tableaux pourvus de cadres (πίνακες), précisément parce que les « portraits » dont il s'agissait imposaient le recours à la parole (sur l'importance de la parole « qui peut peindre aussi bien et mieux que le trait de pinceau », voir HADOT dans BOUGOT – LISSARRAGUE 1991, xiv-xv).

⁹⁸ De même, avec le sophiste Callistrate, les épithètes se veulent essentielles pour décoder les *ekphraseis* des statues : voir *infra*, p. 248-251.

« Ô beauté vivante (ὃ κάλλος ἔμψυχον) dans un corps inanimé (ἐν ἀψύχῳ σώματι), quel dieu t'a façonné (σε [...] ἐδημιούργησεν), Peithô, Charis ou bien Éros en personne, qui est père de beauté ? (Πειθῶ τις ἢ Χάρις ἢ αὐτὸς ὁ Ἔρως, ὁ τοῦ κάλλους πατήρ ;) »⁹⁹.

Certes, cette citation n'éclaire pas à nos yeux l'usage des synonymes chez Onomarchos – aspect qui, en revanche, devrait *a priori* intéresser Philostrate. Néanmoins, elle nous est utile dans la mesure où une précision est apportée au sujet de la double paternité d'Éros sur la beauté et la vie des statues à la fois : Éros émerge comme père et démiurge (ὁ τοῦ κάλλους πατήρ ~ ἐδημιούργησεν) grâce à ses compétences en matière d'*emp sukbia*, donc attestées bien avant l'épigramme de Méléagre. Si la beauté d'Éros correspond à la beauté de l'hymne lui-même chez Platon, car tous deux relèvent et participent du *kalliston*, la même logique est présente dans l'épigramme de Méléagre, où un jeu de miroirs s'établit entre les propriétés de la statue et le sujet représenté¹⁰⁰. En effet, toutes les conditions de l'excellence s'achèvent dans et avec la statue de Praxitèle : la matière devient vivante ; la puissance divine se manifeste dans un espace géographiquement rattaché à Hésiode et à son poème ; enfin, à travers l'élaboration du modèle poétique à Thespies (Hésiode), Praxitèle s'affirme comme un paradigme dans le domaine des arts plastiques, capable de donner forme avec le marbre à l'excellence d'Éros *kallistos*¹⁰¹. De cette façon, Praxitèle devient-il l'arbitre des charmes (φίλτρα, v. 5) comme Éros l'est parmi les immortels.

Mais en quoi l'excellence d'Éros consiste-t-elle ? Comment et par quels biais Éros excelle-t-il parmi les dieux ? Une réponse à ces deux questions nous est donnée par Proclus, avec lequel s'achève l'évolution de l'Éros *kallistos* en littérature. Considérons brièvement son témoignage, qui mériterait une analyse plus approfondie que celle-ci, notamment à la lumière de ses rapports avec Platon et les théories perceptives de l'Académie. Dans son *Commentaire à l'Alcibiade de Platon*, le philosophe affirme qu'Éros est « le premier d'où dépend » (πρῶτος ἐξηρητημένος) le *kallos*¹⁰². En même temps, il établit un rapport solidaire et primordial entre le dieu et la sphère de la perception, lorsqu'il affirme – citant les mots du *Timée* – qu'Éros est

⁹⁹ Philostrate, *Vie des sophistes* II 599 : la diatribe porte sur celui qui tombe amoureux de la statue d'Aphrodite de Cnide. On n'a aucune information concernant la vie et le style de ce sophiste, comme le révèlent toutes les éditions à Philostrate. Sur le motif « de l'amant des statues » dans la production rhétorique impériale, voir STRAMAGLIA 2003, p. 214-215.

¹⁰⁰ Cf. *supra*, p. 217-218 sur l'équivalence entre Éros et l'hymne qu'Agathon lui consacre.

¹⁰¹ Sur Éros et Praxitèle, cf. Lucien, *Érotés* 2.17 et Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* XXXVI 4.5.

¹⁰² Proclus, *Commentaire à l'Alcibiade de Platon* I 112.1.

« le plus grand des *dieux sensibles*, et le plus beau (*μέγιστον τῶν αἰσθητῶν θεῶν καὶ κάλλιστον*) [...] »¹⁰³. Suggérant une qualité intrinsèque des dieux (le fait qu'ils soient perceptibles) ou l'existence d'une catégorie particulière de dieux perceptibles ou sensibles, le génitif partitif *τῶν αἰσθητῶν θεῶν* révèle l'existence d'un lien entre l'*aisthêsis*, le divin et *kallistos*, attesté déjà au IV^e siècle a. C. chez Xénophon¹⁰⁴. En particulier, le syntagme désigne la catégorie des « dieux qui se donnent à sentir » (*τῶν αἰσθητῶν θεῶν*), à l'intérieur de laquelle Éros prévaut en tant que *μέγιστος* et *κάλλιστος* : ces attributs renvoient à la possession de qualités (*megethos* et *kallos*) qui disent l'excellence dans la sphère du sensible divin. La stature (*megethos*) en particulier s'avère déterminante à la lumière de ses acceptions platoniciennes qui sont probablement imaginées chez Proclus : elle « confère en chaque genre (*καθ'ἕκαστον γένος* [...] *παρέχει*), une supériorité dans les actions (*ὑπεροχὴν* [...] *τοῖς πράγμασιν*) » et connote l'excellence de Zeus, « excédant en supériorité par rapport aux autres chefs (*ὑπερέχοντα τῶν ἄλλων ἡγεμόνων*) »¹⁰⁵. Nous ne pouvons pas exclure que le *megethos* associé au *kallos* ait désigné la stature conférant à Éros l'*huperokhê*, cette forme de supériorité qui, dans le langage des Néoplatoniciens dont Proclus fait partie, indique la « transcendance » de la grandeur, de l'excellence elle-même¹⁰⁶. C'est donc à travers ce vocabulaire, fondé sur l'évolution non seulement de *kallistos* mais aussi des notions qui lui sont rattachées (*megethos* en particulier), que Proclus qualifie l'extrême beauté d'Éros : critère permettant d'identifier le groupe des « dieux perceptibles », cette beauté se présente comme le canal à travers lequel se manifeste une stature (*megethos*) renvoyant désormais à une excellence hors-norme (*huperokhê*) qui échappe à toute forme de catégorisation.

De Platon à Proclus, les différences entre *kallistos* et *aristos* sont ainsi apparues au cours de notre analyse. Définissant une excellence complémentaire à l'*aristeia*, le premier

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Dans les *Mémorables* (œuvre probablement lue et utilisée par le philosophe ?), l'auteur emploie *kallistos* pour désigner une condition intermédiaire entre l'humain et le divin, fondée sur l'*aisthêsis* comme expérience de rapprochement entre les deux : en particulier, la perception se situe à la base de la *therapeia*, la vénération des dieux « ayant disposé cet ensemble de corps *majestueux et excellents* (*θεῶν τῶν τὰ μέγιστα καὶ κάλλιστα συνταξάντων*) » : Xénophon, *Mémorables* 4.3.17.

¹⁰⁵ Proclus, *Commentaire au Parménide de Platon* IV 853.34-855.4-5 (et 854.16 pour Zeus). SEGONDS 1985, I, p. 184 définit le *megethos* comme une « grandeur extensionnelle », allant au-delà du géométrique. Elle couvre le champ sémantique de l'*huperokhê*, que Platon déjà reconnaît aux dieux, aux démons, aux âmes et aux corps. Cf. Platon, *Phèdre* 246e4 chez Proclus, *Commentaire au Parménide* IV 854 14-17, 30-32, 38-39 (pour les dieux) ; Platon, *Banquet* 202d13 (pour les démons) ; Platon, *République* 487a4 (pour les âmes) ; Platon, *Phèdre* 102c10-d2 (pour les corps).

¹⁰⁶ Ainsi notamment chez Proclus, *Institution théologique* 122 et 75.

attribut se distingue par sa connotation esthétique étant fondé sur les sens et en particulier sur la vue (ainsi, *kallistos* développe les sens recelés par *kalos* en relation à l'attrait visuel)¹⁰⁷. En particulier, nous avons constaté que *kallistos* ne revient jamais pour les héros majeurs de l'épopée dotés d'*aristeia*¹⁰⁸. Depuis l'époque classique, en revanche, *kallistos* est l'athlète doté d'une excellence parmi les pairs de sa génération ; en outre, *kallistê* est Basiléia chez Aristophane. Si la génération et la royauté sont intrinsèques à la sémantique de l'attribut, la proximité aux dieux s'y ajoute : en tant que *kallistoi*, les Éthiopiens vivent dans un âge d'or éternel, font table commune avec les dieux et choisissent comme roi celui qui, en tant que *kallistos*, est le plus divin de tous¹⁰⁹. Enfin, dans l'ornement également réside l'exemplarité, si l'on considère que *kalliston* est aussi ce qui se produit à travers le *kosmos* souverain. C'est par le biais de cette épithète, ainsi connotée d'un point de vue sémantique, que plusieurs auteurs, de Platon à Proclus, explicitent leur dépendance ou leur éloignement par rapport à Hésiode. En même temps, leur usage de l'attribut se situe au point de rencontre entre le langage formulaire, le sensible et la représentation de l'excellence : par le biais de *kallistos*, on qualifie Éros en même temps que l'on désigne des expériences perceptives particulières liées à trois facteurs connotant à la fois la sémantique de *kallistos* et l'excellence du dieu, à savoir la primauté temporelle (chez Platon), la royauté (chez Dion) et la puissance sensorielle (chez Oppien, Méléagre et Proclus).

L'attribution rare de *kallistos* à d'autres divinités semble confirmer en littérature la nature exclusive de cette supériorité d'Éros. À l'époque archaïque, c'est Apollon qui est *kallistos* chez Théognis dans un contexte précis d'énonciation connoté par l'*euphrosunê*,

¹⁰⁷ Platon, *République* 508a développe, entre autres, le lien entre le sens de la vue (ἡ τοῦ ὄραϊν αἰσθησις), la faculté d'être vu (ἡ τοῦ ὄρασθαι δύναμις), et κάλλιστα, adjectif concernant la faculté de voir. On constate aussi une dépendance entre la vue et la connaissance : le κάλλιστα εἰδέναι est une prérogative des dieux dans Xénophon, *Mémoires* 1.3.2. Les théories anciennes confirment la valeur du *kalliston* dans l'esthétique. Aristote, *Éthique à Nicomaque* 1174b14-18 affirme que l'action parfaite et pleinement réussie (ἡ τελεία ἐνέργεια) se produit lorsque le sens se rapproche du *kalliston*. Ainsi, l'épithète qui dit, dans l'épopée, l'excellence des chefs, des astres et des héroïnes, devient, dans les théories esthétiques du IV^e siècle a. C., un critère fondant l'excellence de la perception.

¹⁰⁸ Cf. Platon, *Charmide* 154a-c : refusant le qualificatif de *kallistos* attribué ironiquement à Charmide, Socrate aussi n'est que *kalliôn* chez Platon.

¹⁰⁹ Hérodote, *Enquêtes* III 20 (cf. Bion *apud* Athénée, *Deipnosophistes* XIII 566c) ; Nicolas de Damas, fragment 103m, 1 = FGrH IIA 385. Cf. aussi Aristote, *Politique* 1290b4-8 au sujet de l'Éthiopie, où l'on procédait à la répartition des magistratures sur la base du *megethos* et du *kallos*. Sur les Éthiopiens chez Hérodote, voir SNOWDEN 1970, p. 144-155. *Kallistoi* sont aussi les Indiens de Cathée (Strabon, *Géographies* XV 1.30) qui, contrairement aux Éthiopiens, sont connotés par leur amour pour les parures (ils sont φιλοκόσμοι).

c'est-à-dire le banquet¹¹⁰. Chez le même auteur, l'épithète revient avec son complémentaire *ἡμεροέστατος* pour Ploutos, Opulence¹¹¹. À l'époque classique, les occurrences de *kallistos* comme attribut divin sont rares et exclusivement tragiques. Chez Euripide, *kallista* revient à trois reprises en l'honneur d'Artémis et au détriment d'Aphrodite : il s'agirait d'une attribution marquée prédisant la vénération exclusive d'Hippolyte à l'égard de la première, rendue manifeste sur la scène à travers le dépôt (visible pour les spectateurs) d'une couronne¹¹². Dès lors, deux divinités portent en tragédie l'épithète traditionnelle d'Éros sous l'angle de la rivalité scénique et rituelle : Artémis dans l'*Hippolyte*, Aphrodite dans l'*Hélène*. Dans le premier stasimon de l'*Iphigénie en Tauride* en particulier, Aphrodite *kallista* est mentionnée avec Éros « à la chevelure dorée » (*χρυσοκόμας*, au vers 548), que les jeunes Chalcidiennes disent vouloir éloigner de leur lit : si la « beauté suprême » passe donc d'Éros à Aphrodite, de l'arc à la mer calme évoquée par *γαλάνεια* au vers 546, Éros est mentionné à travers un trait capillaire qui connote, quand il est d'or, la chevelure apollinienne¹¹³. En effet, le chœur choisit pour lui l'épithète *khrusokomas*, qu'Hésiode attribue dans la *Théogonie* à Apollon et Anacréon à Éros¹¹⁴. Les exemples tragiques cités révèlent donc que, dans des

¹¹⁰ Théognis, I 7 (Apollon est *ἀθανάτων κάλλιστον ἐπὶ τροχοειδέι λίμνῃ*). La nature érotique du banquet, dont le souverain absolu est *a priori* Éros, justifie l'attribution de l'épithète à Apollon, dieu inspirateur du chant sympotique, contribuant à la mise en place du « microcosme » du banquet. Cf. Euripide, *Ion* 113-114 pour l'épithète attribuée aux lauriers, attributs de la divination chère à Apollon. Sur Éros et l'*euphrosunê* sympotique, voir le Chapitre IV, p. 275, 284, 289, 296-297.

¹¹¹ Théognis, 1117 = 1365 (*Πλοῦτε, θεῶν / ὃ παιδῶν κάλλιστε καὶ ἡμεροέστατε πάντων*). Cf. Ibycos, fragment 173.7 *PMG* : *ἴστε παιδῶν* [(où Page conjecture *κάλλιστε*)]. Opulence est « très belle » en allusion probablement à la passion de la Sphinx pour les beaux garçons d'après DAVIES 2015 *ad loc.*, citant VIAN 1963, p. 106-107.

¹¹² Euripide, *Hippolyte* 65-71. Une provocation à Aphrodite, *kallista* « dès le début, parmi les dieux » dans l'*Hélène* d'Euripide, est à envisager. Dans l'*Hippolyte*, l'épithète semble susciter, aussitôt prononcée par le chœur, la réaction immédiate d'Hippolyte, qui déclare ainsi son dévouement complet à la déesse *kallista*. À la triple répétition de l'épithète de la part du chœur succède aussi le geste rituel d'Hippolyte, qui s'incline vers la statue d'Artémis offrant une belle couronne, « cette couronne tressée » (*τόνδε πλεκτόν στέφανον*), au vers 72. Cela est d'autant plus éclatant si l'on considère qu'en tragédie Artémis est au maximum *καλά* (en dorien) : Eschyle, *Agamemnon* 140 (*κάλλιστον*, en revanche, est le plus beau produit de l'année, Iphigénie, qu'Artémis demande en sacrifice pour la bonne réussite de la traversée des Achéens dans Euripide, *Iphigénie en Tauride* 21 et 23). Sur la couronne d'Hippolyte et les scholies, voir HUNTER 2003. Pour ce geste rituel de la couronne, voir BRUIT ZAIMAN 2004, p. 339, et sur la pureté de ce geste, PETROVIC – PETROVIC 2016, p. 198-200.

¹¹³ Euripide, *Iphigénie en Tauride* 543-557. Quant à *γαλάνεια* du vers 546, il s'agit d'un mot poétique du lexique marin renvoyant au calme lumineux de la mer ensoleillée et plate, d'où provient l'épithète *Galenaia*. Celle-ci indique la faculté d'Aphrodite d'apaiser les flots : elle est ainsi invoquée dans *Anthologie grecque* X 21 et Callimaque, *Épigrammes* 5 Pfeiffer. À ce sujet, voir GUTZWILLER 1992. Pour Aphrodite et la mer et pour l'image d'Aphrodite *velificans*, voir DEMETRIOU 2010 et PIRONTI 2014a, 98-105.

¹¹⁴ Pour l'attribut appliqué à Apollon, voir Hésiode, *Théogonie* 947 ; Bacchylide, *Dithyrambes* IV 2 ; Euripide, *Suppliantes* 975 ; *Hymne orphique* XXXIV 9. Le seul passage qui atteste l'utilisation de l'épithète

contextes scéniques, *kallista* est un biais efficace pour déterminer les dynamiques de l'adresse verbale, qu'il s'agisse d'une prière ou d'un hymne. Par l'attribution ciblée de cette épithète, Euripide caractérise l'inclination du locuteur vers une divinité particulière (Artémis pour Hippolyte, Aphrodite pour le chœur des Chalcidiennes) et parvient à influencer les auteurs des époques postérieures représentés notamment par Élien (II^e-III^e siècles p. C.). Sans exclure une relation probable entre le fragment comique et l'invocation d'Hippolyte chez Euripide, Élien nomme ainsi Artémis d'Éphèse dans son traité *Sur la nature des animaux* et plus particulièrement à l'intérieur d'un extrait relatant deux vers de la comédie *Les joueurs de tambour* (Τυμπανισταί) d'Autocratés, tragédien athénien du V^e siècle a. C.¹¹⁵. Ainsi, l'auteur confirme non seulement l'association récurrente entre Artémis et l'épithète en littérature, mais aussi un lien probable avec la sphère cultuelle. En effet, suivant Pausanias – comme le confirment les données archéologiques et les inscriptions –, Artémis est la seule à être *Kallistê* dans le culte : près de la voie qui mène à l'Académie, il y a une enceinte sacrée où l'on vénère Artémis *Kallistê* ; de plus, *Aristê* et *Kallistê* sont, ensemble, les épithètes d'Artémis à Athènes depuis le V^e siècle a. C.¹¹⁶ Enfin, d'après Hésychios, c'était l'Hécate appelée par certains « Artémis » qui était vénérée au Céramique avec l'attribut

en relation à Éros est Anacréon, fragment 35, 2 *PMG*. On signale également le cas unique d'Hyménée « aux blonds cheveux » dans une épigramme tardive de Philippe (*Anthologie grecque* XVI 177, 3).

¹¹⁵ Une espèce particulière d'oiseau, la bergeronnette, fait l'objet de la digression d'Élien, *Histoire des animaux* I 2.9. Au sujet de sa présence dans les cultes, l'auteur rappelle, à travers les mots d'Autocratés, que les jeunes filles de Lydie « s'amuse à faire sauter leur souple chevelure en claquant leurs mains, chez Artémis d'Éphèse *kallista* (Ἐφεσίαν παρ' Ἀρτεμιν / καλλίσταν) ». Voir CALAME 1977, I, p. 183, qui pense que ces jeunes gens ont à Éphèse le même rôle que les Déliades à Délos. Considérant la fortune d'Autocratés comme tragédien (quoiqu'obscur et peu connu), il est fort probable que son modèle ait été l'invocation des filles de Trézène à Artémis dans l'*Hippolyte*. Le détail de la chevelure, avec le partage de l'épithète *kallista*, semble le confirmer : la κόμα des jeunes filles d'Éphèse chez Autocratés évoque les κόμαι que « les jeunes vierges avant leurs noces (κόραι ἄζυγες γάμων) couperont pour toi (sc. Hippolyte) », dans l'*Hippolyte*, vers 1425-1430.

¹¹⁶ Pausanias, *Périégèse* I 29, 2 (cf. VIII 35, 8) avec GEAGAN 2011, p. 294. Le lien entre *kallistos* et la sphère cultuelle est très bien documenté. Dans les inscriptions, en effet, *kallistos* s'applique au rituel ou aux instruments du rituel (sacrifices et processions), parfois pour l'établissement ou le rétablissement de l'*eukosmia* sociale. À cette fin, les communautés renouvellent annuellement leur rapport avec les dieux par le choix d'une fille *kallistê* ou d'un fils *kallistos* : cela arrive lors des fêtes en l'honneur d'Hermès Criophoros à Tanagra (Pausanias, *Périégèse* IX 22) et en l'honneur d'Artémis Triclararia à Patras (*Ibid.* VII 4 et 19). Les mêmes prescriptions concernent la prêtresse la plus proche d'Athéna à Palléne : elle est καλλίστη καὶ μεγίστη τῶν παρθένων dans Polyen, *Stratagèmes* VIII, 9). Sur le principe *bôs kalliston/kalliston* dans les pratiques rituelles, voir e. g. IG I³ 52, B1, lignes 7-8 (434 a. C. Athènes) ; IG I³ 130, ligne 9 (432 a. C.) ; IG I³ 64, ligne 16, 22 (430-420 a. C. Athènes). De même, dans le cadre des fêtes, *kallistai* sont les vêtements (στολάς) portés par les Athéniens aux *Apatouria*, « torches à la main (λαβόντες [...] λαμπάδας), chantant des hymnes avec des sacrifices pour Héphaïstos (ὑμνοῦσι τὸν Ἥφαιστον θύοντες) » : Harpocraton, s. v. Λαμπάς.

Kallistê, en lien avec *Kallistô*, « une déesse érotique des femmes » (γυναικεία θεὸς ἐρωτικῆ)¹¹⁷. Ainsi, nous pouvons remarquer, outre une complémentarité entre *aristos* et *kallistos* mise en avant par les épithètes d'Artémis *Aristê* et *Kallistê*, l'explication de l'attribution de *Kallistê* à Hécate-Artémis à travers le renvoi à la sphère érotique, à la sphère d'Éros.

Nous signalons, en conclusion, le dernier cas de *kallistos* comme attribut divin. Il est attesté dans les derniers vers de l'*Oreste* d'Euripide au sujet d'Eiréné, lorsqu'Apollon incite le protagoniste à délier des querelles (νείκας τε διαλύεσθε, vers 1678), puis à honorer la déesse : « Suivez votre chemin (Ἴτε νυν καθ'ὁδόν), en honorant Eiréné *kallistê* parmi les dieux (τὴν καλλίστην θεῶν Εἰρήνην τιμῶντες) »¹¹⁸. Dans ce cas, la réconciliation voulue par Apollon devient une puissance se manifestant à l'issue d'un déliement, d'une *lusion*. Ainsi, Eiréné reçoit les honneurs et une épithète particulière, dont l'attribution de la part d'Apollon n'est pas due au hasard : le dieu appelle Paix – la paix désormais établie entre les deux héros, Oreste et Ménélas, par le mariage d'Oreste avec Hermione et de Pylade avec Électre – à travers un attribut, *kallistê*, qui énonce immédiatement sa fonction principale à l'intérieur de la tragédie elle-même. Eiréné est non seulement « très belle », voire « la plus belle parmi les dieux », mais parfaitement aboutie selon l'un des sens que *kallistos* revêt à l'époque classique¹¹⁹.

Les passages cités montrent donc le statut exclusif de *kallistos*, épithète qu'Éros partage avec Aphrodite et Artémis en tragédie, avec Apollon et Ploutos dans l'élegie sympotique. En particulier, l'usage de l'épithète s'étend aux dieux qui entrent dans la sphère d'élection d'Éros – ainsi en est-il d'Apollon dans le microcosme du banquet, mais aussi pour

¹¹⁷ Hésychios, s. v. Καλλίστη. Pour la prêtrise d'Artémis *Aristê* et *Kallistê*, *Agora XV*, no. 402a, ligne 6. Pour les sacrifices à Artémis *Kallistê*, *IG II² 4665-4668*.

¹¹⁸ Euripide, *Oreste* 1683-1684.

¹¹⁹ Selon la sémantique de l'attribut entre les V^e et IV^e siècles a. C., qualifier Eiréné de *kallistê* signifie donc annoncer le succès et la victoire, comme le confirment les derniers mots de la tragédie prononcés par le coryphée : Niké est finalement couronnée dans Euripide, *Oreste* 1690-1692. Cette proposition de lecture est vraisemblable, si l'on considère que la tragédie a peu ou rien à voir avec la victoire (à ce propos, nous enregistrons une seule occurrence du verbe νικάω dans la tragédie, au vers 644). Concernant les liens entre *kallistos* et l'aboutissement, l'adjectif s'applique au mètre le plus approprié aux représentations dramatiques : entre le trimètre et le tétramètre, lequel est le *kalliston metron* ? Socrate adresse cette question à Strepsiade chez Aristophane, *Nuées* 641-642. De plus, *kallistos* désigne également l'*eutuchia*, le succès qui reçoit sa part de gloire et la victoire. L'adjectif revient chez Xénophon, *Agésilas* 10.5 pour les victoires (νίκααι) qui, avec une vie glorieuse (βίος τε εὐκλεῆς) et une mort qui vient à son heure (θάνατος ὠραῖος), rend digne l'éloge d'Agésilas. Nous rappelons, en dernier lieu, qu'*Eutuchia* désigne, avec Éros près de Pâris et la couronne de feuillage, la victoire d'Aphrodite lors de la *krisis* : voir BURN 1987, p. 65-68 et, plus récemment, GHERCHANOC 2016, p. 43.

Hécate-Artémis au Céramique d'après Hésychios. Il faut également prendre en compte le cas plus excentrique de Ploutos, que nous interprétons comme une élaboration personnelle de Théognis. Faisant de l'épithète un adjectif déictique servant à capter l'ouïe, ce poète qualifie de *kallistos* non seulement Opulence mais aussi le destinataire privilégié de ses vers¹²⁰. À plusieurs reprises, en poésie comme dans les dialogues, en effet, *kallistos* revient pour attirer l'attention du public et pour qualifier le destinataire des messages – le protagoniste lui-même ou bien l'interlocuteur privilégié¹²¹ – dans le cadre des apostrophes. C'est cette fonction qui peut expliquer l'usage de *kallistos* sur les vases attiques, où il sert d'instrument pour capter non plus l'ouïe, mais le regard¹²².

3. Éros et les autres épithètes de l'excellence : *kallistos* et la « distribution onomastique »

Si Éros *kallistos* est peu présent dans les sources postérieures à Hésiode, l'excellence désignée par son épithète survit et se manifeste dans une multitude de contextes. Elle est énoncée par d'autres attributs comparables à *kallistos*, en particulier par *thaumastos* et *deinos*, qui désignent tout ce qui confère les bases sensorielles au *kosmos* d'Éros, à savoir le merveilleux, la tyrannie et l'ancienneté des sens, la victoire et la/les beauté(s) du pouvoir. Comme on le verra plus loin dans le présent paragraphe, la pluralité de sens de *kallistos* se décline à travers d'autres attributs aux morphologies différentes mais à la sémantique analogue. Nous supposons donc que chaque acception de notre épithète ait été prise en charge par des adjectifs complémentaires, au fur et à mesure qu'elle s'enrichit sémantiquement, à l'époque classique, avec des nuances spécifiques rattachées au politique, à la rhétorique et à l'esthétique¹²³.

¹²⁰ Voir *supra*, p. 205.

¹²¹ Euripide, *Cyclope* 266-267 pour le Cyclope dans l'apostrophe de Silène. L'adjectif revient dans la même tragédie pour le flux de vin (148), son odeur (153), ainsi que pour la coupe et le festin dans lequel il circule (399). Concernant l'interlocuteur *kallistos* dans les dialogues, voir *e. g.* Clinias dans Platon, *Euthydème* 290c et Polos dans Platon, *Gorgias* 461b.

¹²² Sur Éros et *kalos* sur les vases, voir *supra*, p. 204-205. Pour *kallistos* sur les vases, on signale une coupe à figures rouges non attribuée, datée de 500 a. C., avec un homme au banquet, récliné et chantant ΟΠΑΙΔΟΝΚΑΛΛΙΣΤΕ (Athènes, Musée National, n°1357 : GAUNT 2014, p. 111). Pour un exemple au féminin, cf. une coupe attique de 530 a. C. environ, avec la gravure ΚΑΛΛΙΣΤΕΠΙΡΘΕΝΟΝ (New York, Metropolitan Museum, n° 06.1116). La poterie attique a restitué plusieurs acclamations avec *kallistos* au lieu de *kalos* : voir notamment HEESEN 2011, p. 80-81 pour un commentaire de chaque image concernée.

¹²³ Un procédé similaire concerne la réutilisation des exemples en littérature : CONTE 1986, p. 31 ; CONTE – BARCHIESI 1989, p. 94-96.

Commençons par deux catégories particulières de qualificatifs, qui n'énoncent pas directement ou explicitement l'excellence. La première se compose d'attributs privatifs qui, à l'instar d'une figure de style en rhétorique, exagèrent, accumulent ou dévalorisent, à travers l'ἀ- de négation, des qualités exprimées par le thème radical. C'est notamment à l'époque hellénistique qu'Éros devient *aphantos*, puis *aphuktos*, *adunatos kai aniatos* et, enfin, *adamastos* : autrement dit, sans apparence, inévitable, incurable et indomptable¹²⁴. Comme on le verra plus loin avec *anikatos* en tragédie, ces adjectifs soulignent la supériorité ainsi que les aspects terribles et redoutables du dieu sous l'angle de l'apparence, de la nature, de la puissance et de la subjugation. La seconde catégorie, elle, tire son nom ancien (*thaumastikon*, « lié au merveilleux ») de l'explication donnée par les scholies : *tossos*, *posos* et *tosoûtos* (« tel », « tellement (grand) ») en font partie d'après la scholie au chant III des *Cynégétiques* d'Oppien, qui explique *tossos* en référence à Éros comme un adjectif « producteur de merveille » (*thaumastikon*), dans la mesure où il exprime la stupeur produite par une puissance, par une supériorité indicible¹²⁵. C'est précisément ce genre d'attributs qui qualifie Éros dans la première section du *Banquet*, bien avant que le processus de dénomination commence. Lançant le tour des éloges, en effet, Phèdre demande¹²⁶ :

« N'est-il pas terrible, Eryximaque, qu'il existe des hymnes et des péans composés par les poètes en l'honneur de tous les dieux, tandis que pour Éros, *qui est un dieu si grand et si important* (τηλικούτω ὄντι καὶ τοσοῦτω θεῷ), aucun des nombreux poètes ayant existé (μηδὲ ἕνα πώποτε τοσοῦτων γεγονότων ποιητῶν) n'a composé d'éloges (μηδὲν ἐγκώμιον) ? ».

Dépourvu de qualificatifs dans un premier temps, Éros n'est défini qu'à travers deux adjectifs démonstratifs (τηλικούτος, « aussi grand » et τοσοῦτος, « aussi puissant ») qui en amplifient l'ancienneté et la grandeur sans pour autant les préciser. À l'absence d'hymnes et de péans correspond donc une carence onomastique due au manque de noms et d'épithètes ayant un thème radical précis.

¹²⁴ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* III 275 (*aphantos*) ; Lucien, *La mort de Pérégrinus* 38. 3 et *Anthologie grecque* IX 221 (*aphuktos*) ; Plutarque, *Démétrios* 38.5 (*adunatos kai aniatos*) ; Nonnos, *Dionysiaques* II 223 (*adamastos*). Nous signalons que chez Euripide, *Hippolyte* 1430 on trouve la litote (κοῦκ) ἀνόνημος, « non sans nom » pour Éros.

¹²⁵ Scholie à Oppien, *Cynégétiques* III 166. Cet adjectif, d'après la scholie, « entraîne la vision » (*apophantikon*) du dieu, tellement il est évocateur.

¹²⁶ Platon, *Banquet* 177a-b.

Ainsi, plusieurs frontières de la dénomination émergent lorsqu'il s'agit d'énoncer l'excellence d'Éros. Accentuant la supériorité du dieu selon des stratégies expressives différentes, ces deux catégories d'attributs le démontrent : si, d'une part, nous trouvons la négation appliquée à des marqueurs d'excellence tels que l'apparence, la puissance et le domptage – dans ce cas, les attributs soulignent soit des propriétés physiques (ainsi *aphantos* et *aphuktos* en lien avec l'apparence et la nature) soit les effets qu'Éros produit à travers son état de supériorité (ainsi *adunatos kai aniatos* et *adamastos*) –, nous relevons, d'autre part, l'expression du merveilleux à travers des pronoms (*tossos, posos* et *tosoûtos*) qui ne nomment pas les aspects de cette excellence.

Cela dit, dans les paragraphes qui suivent, il s'agira d'analyser l'excellence d'Éros dans un échantillon d'attributs (pas nécessairement formulaires) et d'expressions ayant hérité d'une partie des acceptions de *kallistos*. Les attributs et les formules en question ne définissent pas l'excellence en la niant ou en l'évoquant de manière générique. À travers le thème radical, au contraire, ils dessinent et nomment deux champs sémantiques où l'excellence d'Éros se manifeste : plus particulièrement, **a**) l'impact sensoriel d'Éros en lien avec la vue et le principe de stupeur, d'admiration ou de crainte appelé *kataplêptikon* ; et **b**) l'excellence d'Éros dans la sphère divine sur la base de trois critères spécifiques, à savoir la stature (*megethos*), l'ancienneté (*palaiotês*) et l'autorité (*arkhê*).

3.1. Les sens, le temps et la tyrannie : Éros *thaumastos, presbutatos, turannos*

Éros est *thaumastos* chez Platon et Aristide : si le premier cite explicitement le modèle (Hésiode) en en proposant des réélaborations, le second l'évoque indirectement et le paraphrase en prenant un autre auteur (Platon lui-même) pour guide interprétatif. Ainsi, l'attribut *thaumastos* se transmet de Platon à Aristide comme une réélaboration de *kallistos*, dont le gouffre temporel entre les deux auteurs permet de retracer l'évolution chronologique. Partons donc de Platon et, encore une fois, du *Banquet*. Suite à la proposition d'Érixymaque de procéder à un éloge collectif pour Éros, Phèdre prend la parole tissant le premier hymne en l'honneur du dieu¹²⁷ :

¹²⁷ Platon, *Banquet* 178a-c.

<p>πρῶτον μὲν γάρ, ὡσπερ λέγω, ἔφη Φαῖδρον ἀρξάμενον ἐνθένδε ποθὲν λέγειν, ὅτι μέγας θεὸς εἶη ὁ Ἔρωσ καὶ θαυμαστός ἐν ἀνθρώποις τε καὶ θεοῖς, πολλαχῆ μὲν καὶ ἄλλῃ, οὐχ ἥμιστα δὲ κατὰ τὴν γένεσιν. τὸ γὰρ ἐν τοῖς πρεσβύτατον (178b) εἶναι τῶν θεῶν, τίμιον, ἧ δ' ὅς· τεκμήριον δὲ τούτου· γονῆς γὰρ Ἐρωτος οὔτ' εἰσὶν οὔτε λέγονται ὑπ' οὐδενὸς οὔτε ἰδιώτου οὔτε ποιητοῦ, ἀλλ' Ἡσίοδος πρῶτον μὲν Χάος φησὶ γενέσθαι, αὐτὰρ ἔπειτα Γαῖ' εὐρύστερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ, ἧδ' Ἔρωσ φησὶ μετὰ τὸ Χάος δύο τούτω γενέσθαι, Γῆν τε καὶ Ἐρωτα. Παρμενίδης δὲ τὴν Γένεσιν λέγει πρῶτιστον μὲν Ἐρωτα θεῶν μητίσατο πάντων. (178c) Ἡσιόδῳ δὲ καὶ Ἀκουσίλεως ὁμολογεῖ. οὕτω πολλαχόθεν ὁμολογεῖται ὁ Ἔρωσ ἐν τοῖς πρεσβύτατος εἶναι.</p>	<p>(Aristodème) affirme que Phèdre, comme je l'ai dit, parla le premier en commençant ainsi : « C'est un grand dieu Éros, et admirable parmi les hommes et les dieux, pour bien des raisons, mais <i>notamment pour son origine. Il a l'honneur de compter parmi les dieux les plus anciens</i> : en témoigne le fait qu'il n'a ni père ni mère et que ni prosateur ni poète ne lui en attribuent. Cependant, Hésiode affirme « que d'abord il y eut le Chaos et puis Gaia au large sein / assise sûre à jamais offerte à tous / et Éros... ». Pour lui, c'est donc après le Chaos que naquirent ces deux entités : Gaia et Éros. D'un autre côté, Parménide dit que Génésis 'enfanta par la ruse, comme toute première entité parmi tous les dieux, Éros'. <i>Acousilaos également est du même avis qu'Hésiode.</i> C'est ainsi que l'on s'accorde, de différents côtés, à dire qu'Éros le plus ancien des dieux qui le sont.</p>
--	--

Dans cette section du dialogue, sujette à plusieurs corrections récemment reprises et discutées¹²⁸, les premiers traits mis en avant par Phèdre sont la stature – « Éros est un grand dieu », μέγας θεὸς – et le caractère admirable – « Éros est admirable parmi les hommes et les dieux », θαυμαστός ἐν ἀνθρώποις τε καὶ θεοῖς. Ces deux qualités sont reconnues à Éros en raison de sa naissance dans la mesure où elles dépendent de ses origines (οὐχ ἥμιστα δὲ κατὰ τὴν γένεσιν). La critique s'accorde à considérer Hésiode comme le modèle principal de Phèdre, la formule κατὰ τὴν γένεσιν étant une claire allusion au thème généalogique de la *Théogonie*¹²⁹. Le jeu de miroir entre Phèdre et Agathon est également à rappeler car si, comme on l'a vu, *aristos* est en couple avec *kallistos* dans le discours du second, *meGas* s'accompagne de *thaumastos* dans le discours du premier¹³⁰. De plus, comme *kallistos* dans la *Théogonie* et *kosmos* dans l'éloge d'Agathon, *thaumastos* s'accompagne d'un complément qui en spécifie le domaine d'excellence : ἐν ἀνθρώποις τε καὶ θεοῖς, « parmi les hommes et

¹²⁸ Le texte est transmis par **B** (= cod. Bodleianus, MS. E.D. Clarke 39, 895 AD) ; **T** (= cod. Venetus Append. Class. 4, cod. I, 12C) ; **W** (= cod. Vindobonensis 54, suppl. phil. Gr. 7, IIC). Le texte est imprimé différemment par l'édition OCT de BURNET 1910², suivi par DOVER 1980, VICAIRE 1989 et ROWE 1998. Sur les interventions des philologues, voir NOTOMI 2013, p. 57-58.

¹²⁹ Voir en particulier NOTOMI 2013.

¹³⁰ Platon, *Banquet* 195a. Sur *kallistos kai aristos* chez Agathon, voir *supra*, p. 138 et 215-218.

les dieux ». Sur la base de ces considérations, il n'est donc pas arbitraire d'entrevoir une variation de *kallistos* avec *thaumastos*, ainsi qu'une complémentarité sémantique entre les deux. Néanmoins, il reste à déterminer ce qu'entend Phèdre en qualifiant Éros de *thaumastos*. Pour cerner les nuances d'une telle dénomination, il faut dès lors considérer la place et la valeur de l'attribut dans les dialogues de Platon, ainsi que les acceptions spécifiques qu'il revêt dans les sources dépendant du philosophe.

Tout d'abord, *thaumastos* revêt la même place que *kallistos* dans nombre de passages du *Banquet* et du *Phèdre* : l'adjectif désigne une exemplarité dans le champ du *kallos* et qualifie celui qui est « le plus admirable parmi tous »¹³¹. En deuxième lieu, il renvoie à la sphère du sensible comme en témoigne l'usage de *thaûma* dans la *République*, où l'homme qui emmène les figurines dans le mythe de la caverne est qualifié de *thaumatopoios*, « fabricant de merveilles », avec une claire allusion au rôle du sophiste dans les domaines de la perception et de la connaissance¹³². Bien que cet attribut revienne dans la *République* avec une acception négative intéressant les catégories des magiciens, des illusionnistes et des charlatans, une valeur positive est néanmoins conservée par *thaûma* lorsqu'il désigne, d'après Ch. Hunzinger, la « fécondité herméneutique » et l'« étonnement élémentaire »¹³³. Or, le *thaumastos* attribué à Éros semble relever précisément de ces deux catégories, d'autant plus que *thaumazein* se situe aux origines de la quête philosophique dans une multitude de passages chez Platon¹³⁴. Si, au niveau étymologique, *thaûma* entre dans le champ sémantique du voir, le verbe dénominateur *thaumazein* indique précisément l'attitude de l'individu face à ce qui l'étonne perceptivement et intellectuellement¹³⁵. S'il est vrai, comme le dit Pindare, que plusieurs formes d'étonnement ($\theta\alpha\upsilon\mu\alpha\tau\grave{\alpha}\ \pi\omicron\lambda\lambda\acute{\alpha}$) existent, d'autres nuances sont toutefois attribuables à *thaumastos* : il peut renvoyer au merveilleux et à la merveille, à l'« objet de stupéfaction et d'admiration » comme à l'« étonnement interrogateur », mais

¹³¹ Platon, *Phèdre* 110c ($\theta\alpha\upsilon\mu\alpha\sigma\tau\grave{\eta}\ \tau\omicron\ \kappa\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\varsigma$) ; *Banquet* 220a ($\omicron\ \pi\acute{\alpha}\nu\tau\omega\upsilon\upsilon\ \theta\alpha\upsilon\mu\alpha\sigma\tau\acute{\alpha}\tau\omicron\upsilon$) et 213d ($\theta\alpha\upsilon\mu\alpha\sigma\tau\acute{\alpha}\ \acute{\epsilon}\rho\gamma\acute{\alpha}\zeta\epsilon\tau\alpha\iota$).

¹³² Platon, *République* 514b, avec une valeur dépréciative dans *Sophiste* 268d. On accepte ici l'interprétation de *thaumatopoios* en lien avec la sphère du sensible donnée par ELSE 1972, 39, n. 57 et par NOTOMI 1999, p. 313.

¹³³ HUNZINGER 2015, p. 432-433.

¹³⁴ Platon, *Théétète* 155c-e ; *Philèbe* 36e ; *Banquet* 219e : voir NIGHTINGALE 2004, p. 258.

¹³⁵ Platon, *Théétète* 155d (cf. Hésiode, *Théogonie* 265) ; *Politique* 270b et *Épinomis* 986c-d. Cf. aussi Aristote, *Métaphysique* 982b12 et *Rhétorique* 1371a 31. Avec les mêmes acceptions, l'histoire devient un spectacle ($\theta\acute{\epsilon}\alpha\mu\alpha$) à la fois beau et instructif, notamment à l'époque impériale : Polybe, *Histoires* I 1.6 et III 1.4, avec COLTELLONI-TRANNOY 2017, p. 220. Sur l'étymologie de $\theta\alpha\upsilon\mu\acute{\alpha}\zeta\omega$, qui ne désigne pas le sentiment mais l'objet d'un sentiment de $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha$, et sur son lien avec la vue, voir HUNZINGER 2005, p. 29.

aussi à des figures concentrant en elles toutes ces prérogatives¹³⁶. En particulier, étant donnée la relation intertextuelle avec le modèle hésiodique, il est possible que la polysémie de *thaumastos* s'enrichisse dans le discours de Phèdre sur la base de l'usage de *thaûma* dans la *Théogonie*, où le mot non seulement qualifie la fille ornée d'Héphaïstos, mais évoque également, par sa racine, Thaumas¹³⁷. Appartenant au lignage ambigu de Pontos, père d'Iris la messagère et des Harpies, Thaumas se situe entre le pouvoir bénéfique des filles de Nérée et le *genos* monstrueux de Phorkys et Keto, représentant ainsi le monstrueux et l'instable propres à tout établissement du pouvoir¹³⁸. Or, dans une section fortement influencée par les récits hésiodiques, on ne peut pas exclure que le *thaumastos* de Phèdre puisse bien évoquer l'usage de *thaûma* fait par Hésiode au sujet de cette figure ancestrale, Thaumas, qui représente l'instabilité du pouvoir provoqué par l'effroi. Outre cette probable référence au texte d'Hésiode, Phèdre ajoute des informations supplémentaires qui expliquent le choix de cet attribut pour Éros. Elles ont trait à la temporalité et à l'excellence issue des origines : aux dires de Phèdre sur la base d'Hésiode, puis de Parménide et d'Acousilaos, Éros est admirable puisqu'il est le plus ancien des dieux (τὸ γὰρ ἐν τοῖς πρεσβύτατον εἶναι τῶν θεῶν)¹³⁹. S'il est vrai que « l'imaginaire des poètes anciens est tout aussi formulaire que leur langage »¹⁴⁰, force est de constater que la stature et l'ancienneté qualifient ensemble la beauté dans le registre formulaire. Éros est souvent qualifié de *meγas*, voire de *meγistos*, en hendiadyin avec *kallistos*¹⁴¹ ; de plus, la supériorité du dieu sur tous les autres devient temporelle si l'on considère que le temps, comme la stature, désigne l'excellence d'Éros d'un point de vue formulaire : Phèdre l'exploite pour démontrer les merveilles recelées par l'attribut *thaumastos*, faisant d'Éros le *presbutatos tôn theôn*.

Or, il est important de souligner que la primauté temporelle d'Éros est exprimée, dans le *Banquet*, par deux épithètes, ἀρχαιότερος et πρεσβύτατος, chacune d'entre elles correspondant à une perception différente du temps hésiodique chez Platon. Si les textes d'Hésiode deviennent un jalon de la tradition, objets de réflexions et de réadaptation depuis Pisistrate, le temps, catégorie qui affecte et détermine l'apparition des dieux et la progression

¹³⁶ Pindare, *Olympique* I 28.

¹³⁷ La formule θαῦμα ἰδέσθαι revient au sujet de la créature d'Héphaïstos dans Hésiode, *Théogonie* 575 et 581.

¹³⁸ Hésiode, *Théogonie* 265-269.

¹³⁹ Platon, *Banquet* 178b-c.

¹⁴⁰ PIRONTI 2007, p. 119.

¹⁴¹ Même en comédie : cf., entre autres, Ménandre, fragment 235, 1 Kock = Stobée, *Anthologie* 4.20.

vers le pouvoir de Zeus dans la *Théogonie*, se prête à plusieurs interprétations. Dans le *Banquet*, le temps du poème est ainsi adapté au contexte de l'éloge en fonction d'Éros. De même, la temporalité construit l'excellence du dieu, devenant l'un des facteurs le rendant *thaumastos* grâce à l'élaboration d'un lien (entre le temps et la contemplation du merveilleux) bien connu en littérature¹⁴². Non seulement *meγas* et *meγistos*, Éros détient en outre le primat dans le temps comme « le plus ancien des dieux » : c'est Phèdre, le père du discours (πατήρ τοῦ λόγου), qui porte la thèse de l'ancienneté d'Éros pour en démontrer la nature merveilleuse¹⁴³. Unie au fait qu'Éros n'a pas de parents – affirmation fondée sur Hésiode, mais non sur les poètes méliques¹⁴⁴ –, l'ancienneté devient alors le signe et la preuve (τεκμήριον) du côté admirable exprimé par l'attribut *thaumastos*. L'épithète utilisée par Phèdre est *presbutatos*, que J. Pàmias interprète comme « the most respectful », suivant une interprétation contraire à la nôtre¹⁴⁵. Par cet attribut, Phèdre énonce un type d'ancienneté qu'Agathon refuse lorsqu'il dit qu'Éros n'est pas « plus ancien que Cronos et Japet (Κρόνου καὶ Ἰαπετοῦ ἀρχαιότερος) », utilisant les deux Titans, fils d'Ouranos et Gê, comme modèles par excellence de vieillesse, selon une tendance établie en grec courant¹⁴⁶. Si *presbutatos* explique *thaumastos* pour Phèdre, (*ou*) *arkhaioteros* sert à Agathon pour éclairer l'épithète *kallistos*, ce qui conforte davantage la probable complémentarité entre *thaumastos* et *kallistos* évoquée précédemment. De plus, l'attribut *arkhaioteros* à la forme comparative établit une ancienneté relative et mesurable sur la base d'un parallèle avec Cronos et Japet :

¹⁴² ZATTA 2010 concernant la réception littéraire sous Pisistrate. Quant au lien entre le temps et le merveilleux, on pense notamment au refus de Thucydide, *Guerre du Péloponnèse* I 21.2, de la tendance générale à « admirer plutôt les événements du passé (τὰ ἀρχαῖα μᾶλλον θαυμαζόντων) ».

¹⁴³ Platon, *Banquet* 177d. Phèdre est « père du discours » aussi dans le *Phèdre* 242a8-b4 : REALE 2001, xxxix.

¹⁴⁴ Pour Alcée, Éros est fils de Zéphyr et Iris (fragment Z 3 Lobel-Page = fragment 327 Campbell), alors que pour Simonide il est fils d'Arès et d'Aphrodite (fragment 70 Page = fragment 575 Campbell). La version de Simonide est partagée par Simmias, *Ptéruges* 8 Diehl² (= *Anthologie grecque* XV 24). Pour Euripide, au contraire, il est fils de Zeus (Euripide, *Hippolyte* 533). Cf. aussi Sappho, fragment 198 (81) Lobel-Page (= fr. 198 Campbell = scholie à Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* III 216) pour Éros comme fils de Gê et Ouranos, et Théocrite, *Idylle* XIII 1-2c pour Éros comme fils d'Aphrodite et Ouranos. Sur la généalogie controversée du dieu, voir BREITENBERGER 2007, p. 168.

¹⁴⁵ PÀMIAS 2012, p. 539. Nous n'acceptons pas la traduction de Pàmias puisque, dans le *Banquet*, c'est généralement τίμιος qui signifie « vénérable ». De plus, c'est par rapport au temps et à l'ancienneté d'Éros que Phèdre se prononce et, dans cette perspective, *presbutatos* indique clairement un type d'ancienneté complémentaire à celle désignée plus loin par *arkhaioteros*.

¹⁴⁶ Nous remarquons qu'appeler quelqu'un Cronos ou Japet en comédie signifie se moquer de son âge : Aristophane, *Nuées* 929, 998. Les deux Titans apparaissent, bien évidemment, dans Hésiode, *Théogonie* 507. Cf. *Iliade* VIII 479-481, où les deux figures sont reléguées dans les frontières extrêmes du Tartare. Dès lors, leur primordialité dans le temps est aussi eschatologique, puisqu'elle est reculée dans l'espace.

c'est à travers ces deux figures qu'Agathon refuse la tradition faisant d'Éros un dieu *ancien*, certes, mais par ailleurs *archaïque*, dépassant les paradigmes les plus connus d'ancienneté et de vieillesse. Les parallèles littéraires confortent cette lecture si l'on considère que l'association d'Éros à Cronos et à Japet est ailleurs reprise à travers l'argument d'une ancienneté relative. Pour mettre en exergue les origines de notre dieu, en effet, Zeus mentionne Japet dans l'un des *Dialogues* de Lucien¹⁴⁷ :

« Toi, Éros, un enfant (σὺ παιδίον ὁ Ἔρωζ) – reproche Zeus – toi, *qui es beaucoup plus vieux que Japet* (ἀρχαιότερος εἶ πολὺ Ἰαπετοῦ) : parce que tu n'as ni barbe ni cheveux blancs, est-ce une raison pour dire que tu es un enfant ? ».

Par le même adjectif à la forme comparative, Lucien désigne la primauté d'Éros sur Japet, effectuant un rapprochement entre le dieu et la catégorie du temps que l'on retrouve chez Platon (modèle, probablement, pour Lucien). L'utilisation d'*arkhaiôs* n'est pas due au hasard et montre, au contraire, la volonté de souligner l'identité temporelle d'Éros au prisme de l'*ancienneté*, de l'*origine* et du *commencement* : même à la forme comparative, *arkhaiôs* évoque à la fois ces trois notions, signifiant d'abord « ce qui est primitif, antique au sens d'originaire [...] et, à partir de là, [...] ce qui est ancien, vénérable, ou, au contraire, suranné »¹⁴⁸. Pris dans sa valeur négative, *arkhaiôs* indiquerait également le redondant et le périmé, ainsi que le discours consumé et déjà trop entendu : selon cette perceptive, il renverrait à une perception négative de l'ancienneté¹⁴⁹. C'est toutefois la distinction établie par M. Casevitz entre subjectivité et objectivité temporelles, exprimées respectivement par *palaïos* et *arkhaiôs*, que nous retenons dans notre analyse : « *palaïos* indique un passé révolu et éloigné de nous [...] objectif, quantifiable mais souvent imprécis [...], tandis qu'*arkhaiôs* est lié au sujet concerné »¹⁵⁰. Si l'on s'en tient à cette distinction, *ta palaia* désigneraient « ces temps éloignés ou les faits qui s'y sont déroulés et dont la connaissance est incertaine », tandis que *ta arkhaiâ* présupposeraient « le regard admiratif et subjectif des poètes et des

¹⁴⁷ Lucien, *Dialogue des dieux* 6.1 = Stobée, *Anthologie* 4.20a.36. L'ancienneté d'Éros est soulignée également dans Xénophon, *Banquet* 8.1 et notamment dans Aristophane, *Oiseaux* 693-700.

¹⁴⁸ GHERCHANOC – BRUIT 2006b, p. 7. Une première analyse des trois notions est faite par ROUSSEL 1942.

¹⁴⁹ En historiographie, par exemple : Thucydide, *Guerre du Péloponnèse* VII 69, pour l'ἀρχαιολογεῖν de Nicias. Sur la valeur négative des ἀρχαῖα au théâtre, cf. aussi Eschyle, *Prométhée* 317 et Aristophane, *Nuées* 984. Voir GHERCHANOC – BRUIT 2006b, p. 7.

¹⁵⁰ CASEVITZ 2006, p. 33.

logographes pour un passé magnifié »¹⁵¹. Or, les écarts entrevus par les linguistes semblent bien éclairer l'oscillation entre *palaïos* et *arkhaïos* en tant qu'attributs d'Éros dans le *Banquet*. En effet, *πάλαι* et *παλαιός* reviennent dans le mythe de l'androgynie narré par Aristophane pour désigner l'ancienneté objective d'un récit portant sur la nature humaine, ainsi que l'« ancien châtement » (*παλαιοῦ πάθους*) des hommes divisés : il s'agit d'un récit qui n'est pas soumis à des critiques ou élaborations particulières par le comédien¹⁵². De même, les anciennes querelles sur les dieux (*παλαιὰ πράγματα περὶ θεούς*) attribuées à Hésiode et à Parménide relèvent d'un passé absolu qu'Agathon n'amende pas¹⁵³. Si *palaïos* ne revient jamais pour Éros, objet d'un éloge collectif et choral, subjectif et différencié selon les genres représentés par les convives, la temporalité qui lui est attribuée est celle de l'*arkhê*, permettant l'enchaînement entre passé ancien et présent, entre le temps des dieux et le temps des hommes¹⁵⁴. Ainsi, *arkhaioteros* devient l'attribut d'Éros au moment où l'on établit, sur la base d'un regard subjectif, une ancienneté admirée et contemplée par rapport à d'autres figures emblématiques au niveau temporel, comme Cronos et Japet : Agathon s'en sert pour rejeter la position de Phèdre, tandis que Lucien s'en approprie de manière ironique dans les reproches de Zeus à Éros.

Or, si les différences entre *palaïos* et *arkhaïos* sont maintenant évidentes, la valeur de *presbutatos*, essentielle pour comprendre le sens de *thaumastos* chez Platon, reste encore à éclairer. C'est par le biais de cet adjectif que Phèdre négocie entre les deux temporalités désignées par *palaïos* et *arkhaïos*, à travers un regard rétrospectif particulier lié, entre autres, à la contemplation énoncée par *thaumastos*. En effet, l'origine d'Éros est examinée par Phèdre sur la base de plusieurs voix appartenant aux mêmes auteurs (Hésiode, Parménide et Acousilaos), engagés, selon Platon, dans les « anciennes querelles autour des dieux ». Si les versions établies et objectives de ces poètes sont admirées et contemplées par Phèdre, leur réélaboration, visant à prouver la nature d'Éros *thaumastos*, est subjective et plurielle à la fois. En effet, après avoir établi que le dieu « *compte parmi les plus anciens dieux* (*ἐν τοῖς πρεσβύτατον εἶναι τὸν θεόν*), Phèdre fait immédiatement référence à Hésiode, en disant :

¹⁵¹ GHERCHANOC – BRUIT 2006b, p. 8.

¹⁵² Platon, *Banquet* 189d, 191a.

¹⁵³ *Ibid.* 195c.

¹⁵⁴ CALAME 2006d, p. 39. Nous disposons d'une seule occurrence d'Éros *παλαιότατος* parmi tous les dieux (*ἀπάντων τῶν θεῶν*), dans une sentence décontextualisée de Ménandre : Ménandre, *Sentences* 2.5.

« que d'abord il y eut le Chaos et puis Gaia au large sein / sûre assise à jamais offerte à tous / et Éros... ». Pour lui, c'est donc après le Chaos que naquirent ces deux entités : Gaia et Éros. D'un autre côté, Parménide dit que Génésis 'enfanta par la ruse, comme toute première entité parmi tous les dieux, Éros'. *Acousilaos également est du même avis qu'Hésiode*. C'est ainsi que l'on s'accorde (οὕτω πολλαχόθεν ὁμολογεῖται), de différents côtés, à dire qu'Éros *le plus ancien des dieux qui le sont* (ὁ Ἐρως ἐν τοῖς πρεσβύτατος εἶναι) »¹⁵⁵.

Après avoir cité *verbatim* ses sources, Phèdre confirme de nouveau le statut de dieu *presbutatos*, dont l'ancienneté est le résultat de la synthèse de plusieurs perceptions, traditionnelles et faisant autorité, des origines. Dans cet attribut, se concentrent donc les voix d'Hésiode, de Parménide et d'Acousilaos, correspondant à autant de subjectivités qui créent ensemble, par une mise en série d'entités, un paradigme d'ancienneté. Ainsi, *presbutatos* désigne une ancienneté objective et pourtant partagée par plusieurs auteurs, hybride et due à une négociation entre deux formes d'antiquité, entre *palaios* et *archaios*. Éros *presbutatos* explique ainsi l'Éros *thaumastos*, qui se donne à contempler à travers sa *genesis*, suscitant des regards subjectifs au sujet des origines et du temps. D'ailleurs, Éros est *thaumastos* « pour bien des raisons » : suivant les mots de Phèdre, les merveilles et l'ancienneté du dieu sont πολλαχῆ, de « beaucoup de sortes », et on s'accorde sur leur nature différemment ou de différents côtés (πολλαχόθεν ὁμολογεῖται)¹⁵⁶. Si l'on s'en tient à la citation tardive de Stobée, qui élimine la citation de Parménide en incluant seulement la paraphrase d'Hésiode et l'explication du passage d'Acousilaos, cette pluralité devient manifeste et surtout partagée, renforçant donc le caractère collectif de l'extrait¹⁵⁷.

En conclusion, plusieurs acceptions de *thaûma* distinguent Éros « parmi les hommes et les dieux ». Grâce à la polyvalence de *thaûma*, elles se concentrent toutes dans l'attribut *thamastos* et se rattachent à une sphère perceptive que Platon traite de manière tantôt positive (lorsqu'elle permet le regard contemplateur), tantôt négative (quand elle devient un instrument d'argumentation pour les sophistes). Énonçant une appréhension esthétique placée en dehors de la commune expérience, *thaumastos* renvoie à l'effrayant qui, sur le mode

¹⁵⁵ Platon, *Banquet* 178c. Cf. Acousilaos, fragment 6a, 9 Jacoby = fragment 2, 6 Diels-Kranz. Pour l'interprétation du fragment de Parménide, voir REALE – RUGGIU 1991, p. 225-227, 310 et 346-348.

¹⁵⁶ Platon, *Banquet* 177c1.

¹⁵⁷ En effet, Stobée, *Anthologie* 1.1.12 substitue l'ὁμολογεῖ (« convient, avoue ») des manuscrits, en référence à Hésiode, par la *lectio difficilior* ξύμφησιν, « dit ensemble, avec », ce qui renforce une réciprocité d'opinions entre le poète et ses pairs, Voir DOVER 1980, p. 91 pour le problème textuel qui affecte ce passage, avec une mise à jour chez NOTOMI 2013.

généalogique chez Hésiode, introduit avec Thaumatas la violence perceptive dans la sphère souveraine. Nous pouvons donc songer à une première connivence entre le *thaûma* et le pouvoir. Amplifiant les compétences esthétiques du dieu, fondées non plus sur le *kallos* ou le *kalon* mais sur le *thaûma*, *thaumastos* apparaît comme une innovation de Phèdre dans un contexte traditionnel : son discours, comme celui d'Agathon, rend explicites les références au récit d'Hésiode tout en les enrichissant de nuances supplémentaires acquises, entre temps, par *thaûma* et ses dérivés. Celles-ci révèlent que le merveilleux a trait non seulement aux perceptions mais aussi au temps : c'est ainsi qu'à partir du IV^e siècle a. C. les origines d'Éros reposent sur une temporalité conçue à plusieurs échelles, révélant à son tour différentes manières d'appréhender, en grec, la temporalité du récit théogonique. Sous un angle inédit, affecté par le jeu onomastique mis en place par Platon, les épithètes *arkhaioteros* et *presbutatos* éclairent l'utilisation de la catégorie temporelle pour interpréter les origines d'Éros. De plus, elles désignent l'excellence temporelle du dieu sur tous les autres, énoncée par *thaumastos*¹⁵⁸. Puisqu'elle est exprimée par deux attributs rattachés respectivement à deux interprétations différentes du temps et de ses dimensions, cette excellence est à deux dimensions : utilisées par Platon au sujet d'Éros, les notions d'ancien et d'archaïsme fournissent ainsi deux interprétations des origines dans l'Athènes du IV^e siècle a. C. Si Phèdre qualifie Éros de *presbutatos* sur la base d'une temporalité plurielle, Agathon rejette la nature de dieu moins *arkhaioteros* que Cronos et Japet, ce qui présuppose une appropriation du passé à travers un exercice de regards sur l'objet concerné. Mais s'il est vrai que l'élaboration de la temporalité par le biais de l'attribut dépend du regard et de l'admiration des origines, c'est moins (*ou*) *arkhaioteros* que *presbutatos* qui fonde et révèle la polysémie de *thaumastos*.

Comme le pouvoir relève du prodige, *thaumastos* renvoie à la sphère du sensible où Éros est tyran, au regard aussi bien des dieux que des hommes. Or, la figure d'Éros tyran dans le domaine des sens et de la beauté est plus ancienne que Platon. Ses origines remontent à Euripide qui, dans l'hymne du premier stasimon de l'*Hippolyte*, qualifie Éros de *thaumastos* et *turannos* à la fois, ce qui le rend dans un autre fragment tragique θεῶν δυναστής, « puissant parmi les dieux »¹⁵⁹. Même au sein du contexte païdeutique, Éros est en effet *turannos* : dans un fragment de la tragédie abîmée *Andromède*, l'autorité tyrannique d'Éros,

¹⁵⁸ Pour l'excellence des athlètes *kallistoi* dans le temps, voir *supra*, p. 216-217.

¹⁵⁹ Euripide, *Hippolyte* 525-564 (en particulier, 538 : τὸν τύραννον ἀνδρῶν) avec le commentaire de BARRETT 1964, p. 256-266. Cf. Euripide, fragment 21, 2 Jouan-Van Looy et Anacréon, fragment 505d Page, où Éros est ὄδε καὶ θεῶν δυναστής, ὄδε καὶ βροτοὺς δαμάζει.

invoqué à la deuxième personne au premier vers (σὺ δ' ὦ θεῶν τύραννε κἀνθρώπων Ἔρωσ), est associée à la tâche éducative en relation à la beauté (au vers 2 : ἢ μὴ δίδασκε τὰ καλὰ φαίνεσθαι καλὰ)¹⁶⁰. Le lien entre la tyrannie et Éros/erôs est lui-même ancien ou, du moins, très répandu en littérature : déjà chez Hérodote, l'*erôs* est l'élan propre à celui qui veut devenir « tyran de la Grèce »¹⁶¹. Sans être *thaumastos*, Éros est tyran dans la *République* de Platon : les éléments de beauté comme les arômes et le vin du banquet déterminent ses origines, en même temps qu'ils expliquent la naissance de l'homme tyrannique (τυραννικὸς [...] ἀνήρ ἀκριβῶς γίγνεται)¹⁶². Or, l'association entre le merveilleux et le pouvoir, avec un renvoi au temps des origines, revient également chez Aristide (III^e siècle p. C.). Celui-ci s'appuie sur Platon (à notre sens, sur le discours de Phèdre) pour éclairer davantage le statut d'Éros comme dieu *thaumastos* et tyran à la fois. Ainsi en est-il à la fin de l'hymne en prose à Dionysos¹⁶³ :

<p>ὁ δὲ θαυμαστός ἀνθρώπων τύραννος Ἔρωσ ἐκ Διονύσου πηγῶν ἀρυσάμενος γῆν ἅπασαν ἐπέρχεται προηγγητῆ Διονύσῳ χρώμενος, οὐδ' αὐτῷ θᾶκοι τούτου χωρὶς οὐδ' ἔργα οὐδ' εὐναί. [...] ἀργῶν δ' ὅμως οὐδ' οὕτως, ἀεὶ δ' ἐν φορᾷ καὶ κινήσει τὸν αἰῶνα διεξέρχεται. πρεσβύτατος δὲ ὢν θεῶν αὐτὸς καὶ νεώτατος ἐστὶ, τῆς δ' ἀεὶ παρούσης ὥρας καὶ μοίρας φίλος [...].</p>	<p>Quant à Éros, l'admirable tyran des humains, ayant puisé aux sources de Dionysos, il parcourt la terre toute entière sous la conduite de Dionysos, et il ne siège, ni n'ouvre ni ne couche sans lui [...]. Il n'est cependant pas inactif, il traverse l'éternité sans cesse dans le mouvement et l'activité. Étant le plus ancien des dieux, il est aussi en même temps le plus jeune, ami toujours de la présente saison et de la destinée.</p>
--	--

La relation entre Éros et le dieu destinataire de l'hymne, Dionysos, permet d'aborder sous un angle inédit les rapports, souvent débattus, entre Aristide et Platon. Comme

¹⁶⁰ Euripide, fragment 136 Nauck : « [...] soit n'enseigne pas à reconnaître la beauté comme telle, soit accordes une aide heureuse aux amants qui endurent des peines, dont tu es toi-même l'artisan ». Nous supposons l'existence d'un lien intertextuel entre la représentation d'Éros dans le *Banquet* de Platon et ce fragment (appartenant à une tragédie mise en scène avec l'*Hélène* au printemps 412 a. C., très probablement à l'occasion des Grandes Dionysies, comme on peut le déduire des scholies d'Aristophane : JOUAN – VAN LOOY 1998-2003, I, p. 152). Compte tenu de l'ampleur de cette hypothèse, dépassant les limites et les buts du présent chapitre, une analyse plus détaillée sera menée dans le cadre d'une autre étude.

¹⁶¹ Hérodote, *Enquêtes* V 32 (ἔρωτα τῆς Ἑλλάδος τύραννος γενέσθαι).

¹⁶² Platon, *République* 573b/d. L'épithète *turannos* revient pour Éros aussi dans Lucien, *De la manière d'écrire l'histoire* 1.15 et dans Sopatros, *Diaireseis* VIII 70.

¹⁶³ Aristide, *Hymne à Dionysos* XLI 30, 31 Jebb.

J. Goeken le montre, le réseau de renvois à Platon est dense et ramifié chez le sophiste¹⁶⁴. Il est néanmoins important de remarquer que ces renvois ne se limitent pas à la sphère philosophique : dans l'hymne à Dionysos, les références d'Aristide au *Banquet* sont nombreuses et concernent, entre autres, la caractérisation d'Éros dans le domaine de l'excellence par le biais des noms¹⁶⁵. Comme dans le discours de Phèdre, cette excellence se manifeste sous une forme particulière de pouvoir représentée par la tyrannie, en lien avec une sphère perceptive hors norme rattachée au *thaûma* et en fonction de l'ancienneté énoncée par l'attribut *presbutatos* en référence à Éros. Pour mieux cerner et montrer les continuités entre les deux Éros, celui de Phèdre et celui d'Aristide, il faut partir de la structure de l'hymne.

Placé sous le patronage d'Asclépios et d'Apollon Musagète (ἡγείσθω μὲν αὐτὸς Ἀσκληπιὸς, [...] Ἀπόλλων τε μουσηγέτης), rédigé vraisemblablement quelque temps après l'arrivée d'Aristide à Pergame en 146 ou 147 p. C., cet hymne en prose loue la naissance extraordinaire ainsi que la nature double de Dionysos – mâle et femelle, guerrier et pacifique, imberbe et barbu (paragraphes 28-29)¹⁶⁶. Aristide aborde ensuite les pouvoirs et les actions du dieu, auxquels une large partie de l'éloge (paragraphes 20-30) est consacrée. Il restitue, dès lors, un intéressant exercice de configuration divine où les compétences de Dionysos se définissent selon les relations qu'il entretient avec d'autres divinités. Celles-ci sont énumérées sans ordre apparent : le premier dieu cité dans la liste est Pan ; suivent Héra et Héphaïstos en couple, les Silènes, les Bacchantes, puis Aphrodite, Arès, Athéna, Héphaïstos et les déesses d'Éleusis (en groupe), les Nymphes et, enfin, Éros. C'est donc aux quatre dernières lignes de l'hymne que le rapport entre Dionysos et Éros – ce dernier étant mentionné séparément d'Aphrodite – est élucidé.

Indépendant d'Aphrodite, Éros reçoit ses prérogatives en raison d'un contact avec Dionysos, expliqué à travers l'image d'un « Éros puisant aux sources de Dionysos » (ἐκ Διονύσου πηγῶν ἀρυσάμενος). En vertu de cette relation, Aristide affirme le lien privilégié d'Éros avec la jeunesse et l'ancienneté (en ce sens, il est double comme l'est aussi Dionysos). C'est dans ce cadre qu'Éros est qualifié de « tyran prodigieux parmi les humains » (ὁ δὲ

¹⁶⁴ GOEKEN 2012.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 453.

¹⁶⁶ Aristide, *Hymne à Dionysos* XLI 30, 1-2, avec le commentaire de Jebb (I, p. 28), *iussus in somniis ab Aesculapio Bacchum laudare, paret mandato*. Sur la date de composition de ce *Discours*, voir GOEKEN 2012, p. 453-454, qui le situe dans les années 145-153 p. C.

θαυμαστός ἀνθρώπων τύραννος), titre tiré du *Banquet* avec l'ajout du substantif τύραννος accompagné du génitif partitif ἀνθρώπων¹⁶⁷. Si Éros est « le tyran admirable des humains », c'est qu'il a puisé aux sources de Dionysos. Néanmoins, la nature des deux arrive à se confondre, au point que l'on ne saurait dire à quel dieu, si à Éros ou bien à Dionysos, Aristide adresse, avec un αὐτός très ambigu, la dernière sentence de l'hymne : « Étant le plus ancien des dieux, il est aussi le plus jeune (πρεσβύτατος δὲ ὢν θεῶν αὐτός καὶ νεώτατός ἐστι), ami de la présente saison et de la destinée »¹⁶⁸.

Or, les règles du genre hymnique établissent *a priori* que l'éloge commence et se termine par le dieu honoré : il serait donc plus légitime de penser que le *theos* en question soit Dionysos, le plus ancien et le plus jeune de tous ; dans le cas contraire, si c'est avec Éros qu'Aristide termine l'éloge, on enregistrerait une anomalie évidente par rapport au genre hymnique. Même dans le premier cas, cependant, l'épilogue s'avère excentrique dans la mesure où Aristide semble terminer l'éloge par un Dionysos érotisé, investi de qualités telles que l'ancienneté et la jeunesse absolues que le modèle (Platon via Phèdre) associe à Éros. Dans l'une comme dans l'autre interprétation c'est donc toujours Éros qui émerge soit comme le sujet de la phrase (et donc en qualité de dieu « le plus ancien et jeune »), soit comme le dieu qui, très ancien et très jeune chez Platon (modèle d'Aristide), confère à Dionysos ces mêmes qualités.

Dans ce cadre ambivalent, *thaumastos* peut, bien sûr, renvoyer à toutes les merveilles évoquées chez Platon avec des références à l'étonnement comme *pléxis* et au prodige : en tant que tel, il valorise les traits exemplaires et d'excellence exercés par Éros comme « tyran des humains ». Néanmoins, l'évolution subie par *thaûma* à l'époque d'Aristide, notamment dans l'historiographie impériale, oblige à considérer l'épithète sous un angle différent, lié à la temporalité encore une fois : chez les historiens plus ou moins contemporains d'Aristide, en effet, *thaûma* est le prodige qui met en valeur les grandes figures du passé¹⁶⁹. Or, la même fonction est peut-être présente chez Aristide, d'autant plus que le dieu (Éros ou Dionysos ?) se qualifie avant tout pour son ancienneté selon la même argumentation que celle suivie par Phèdre. En outre, une valeur supplémentaire est, selon nous, accordée à l'épithète si l'on considère la place d'Asclépios à l'intérieur de l'hymne dont il est le dieu tutélaire : *thaumastos*

¹⁶⁷ Platon, *Banquet* 178a.

¹⁶⁸ Aristide, *Hymne à Dionysos* XLI 30, 12.

¹⁶⁹ COLTELLONI-TRANNOY 2017, p. 230.

évoquerait probablement le *thaumaston* des médecins, le merveilleux de la sphère d'Asclépios faite, entre autres, de maladies extraordinaires et prodigieuses¹⁷⁰. Se terminant avec un Éros *thaumastos*, l'hymne d'Aristide rappellerait ainsi le merveilleux de la médecine, rendant honneur à la divinité qui protège non seulement l'hymne mais aussi Aristide lui-même, patient à Épidaure : Asclépios.

Attribué à Éros par Platon puis par Aristide, *thaumastos* explique donc, à travers la racine du merveilleux, l'une des facettes de la *kallisteia* d'Éros. À l'aune de ses évolutions sémantiques, *thaumastos* relève du merveilleux, de la perception visuelle percutante et incisive liée à l'observation médicale. En même temps, lorsque l'attribut s'accompagne de *turannos*, il suggère le lien entre Éros et son excellence fondée sur les traits de l'ancienneté et du pouvoir. Évoquant l'étonnement et le merveilleux – ce dernier caractérise l'excellence dans le domaine des sens – l'épithète définit Éros comme un tyran et la tyrannie comme un phénomène non seulement politique mais aussi perceptif. D'ailleurs, les effets du merveilleux en relation à Éros sont connus et explicités par d'autres sources : la *Souda* en particulier lie le dieu au principe d'effroi et de stupeur percutante appelé *kataplêktikon*, ce qui coïncide partiellement avec la sémantique de *lusimelês*¹⁷¹. Or, l'association avec le *kataplêktikon* semble reposer précisément sur la définition d'Éros comme dieu *thaumastos* si l'on considère que le mot *thaûma* définit, à partir de l'époque classique, tout ce qui provoque une *kataplêxis* ou une *ekplêxis*, à savoir des réactions d'étonnement émouvant et violent menant à la paralysie : si la première désigne l'action du sujet cherchant à provoquer la stupéfaction de l'autre, la seconde indique plutôt la réaction de celui qui est surpris, sidéré¹⁷². Par-là, nous avons vu que *turannos* est l'attribut qui caractérise Éros quand il est associé au *thaûma*, aux beautés et à l'enseignement ou bien encore à l'ancestralité du pouvoir à partir d'Euripide, celui-ci ayant probablement influencé Platon et ses théories sur le pouvoir tyrannique, ainsi qu'Aristide dans son hymne « érotisé » à Dionysos.

La tyrannie d'Éros trouve une dernière configuration chez Callistrate¹⁷³. Sophiste et grammairien athénien presque inconnu, actif entre les III^e et IV^e siècles p. C. et auteur de

¹⁷⁰ C'est bien la sphère des *θαυμάσια* : cf. e. g. [Hippocrate], *De Morbo* 1.6, p. 352 ; II, p. 364 ; XII, p. 382 ; XVIII, p. 394. Voir JOUANNA 1992 et FERRINI 2003.

¹⁷¹ *Souda*, s.v. *λαμυρόν*, glosé par *καταπληκτικόν* et *τερπνόν*. Comme on le verra, Éros dompte l'esprit pour désarticuler ensuite le corps et, parallèlement, le chant : voir Chapitre IV, p. 273-276

¹⁷² Voir FARRINGTON 2016 pour la *kataplêxis* et l'*ekplêxis* en tragédie, avec GOLDMANN 1988, p. 63-64 sur leur application au domaine de la guerre et de la stratégie.

¹⁷³ Cf. *supra*, p. 225-227 pour le cas similaire de Méléagre de Gadara.

quatorze *ekphraseis* de statues, Callistrate marque l'aboutissement d'une tradition érudite débitrice, entre autres, d'Hésiode. S'il est vrai que le sophiste « détaille de la statue ce qui est le moins visible » et part « des effets visuels pour [...] déduire une phénoménologie *en acte*, et même pourrait-on dire, *en volume* » du sujet représenté¹⁷⁴, nous remarquons que l'usage des épithètes s'avère à cet égard déterminant. Rendant visible les caractéristiques, les prérogatives et la puissance du sujet représenté par la statue, en effet, l'épithète révèle ce qui est « moins visible » de l'*eikôn* ou de l'*agalma*. Comme nous l'avons vu précédemment, c'est Méléagre qui offre une première description de la statue d'Éros à Thespies à travers l'épithète *kallistos*. Le poète réinvente son modèle, Hésiode, faisant d'Éros un dieu deux fois *kallistos* : il l'est de droit selon la tradition hésiodique enracinée à Thespies et le devient lorsqu'il est rendu vivant, avec le marbre, par Praxitèle, paradigme d'excellence dans les arts plastiques. Ainsi, tous les sens recouverts par *kallistos* sont évoqués dans l'épigramme en lien avec la perfection artistique, l'excellence perceptive et le paradigme¹⁷⁵. Par ailleurs, la description d'une autre statue d'Éros est proposée par Callistrate dans le prologue de l'une de ses *ekphraseis*¹⁷⁶ :

<p>Ἔρωσ ἦν, Πραξιτέλους τέχνημα, ὃ Ἔρωσ αὐτός, παῖς ἀνθηρὸς καὶ νέος πτέρυγας ἔχων καὶ τόξα. <u>χαλκὸς δὲ αὐτὸν ἐτύπου, καὶ ὡς ἂν Ἔρωτα τυπῶν</u> <u>τύραννον θεὸν καὶ μέγαν</u> καὶ αὐτὸς ἐδυναστεύετο, οὐ γὰρ ἠνείχετο χαλκὸς εἶναι τὰ πάντα, ἀλλ' ὅσος ἦν, Ἔρωσ ἐγίνετο [...].</p>	<p>Il s'agit d'un Éros, artefact de Praxitèle, d'Éros lui-même: un garçon dans la fleur de la jeunesse avec des ailes et un arc. L'airain le modelait et, comme s'il modelait un Éros dieu tyran et grand, il subissait lui-même sa domination ; loin de supporter de n'être en tout et pour tout qu'airain, dans toute sa dimension, il devenait Éros [...].</p>
--	---

Après l'évocation de l'objet – « il s'agissait d'un Éros » (Ἔρωσ ἦν) à la première ligne –, émergent d'abord sa nature mentionnée avec le nom de l'artiste – « artefact de Praxitèle » (Πραξιτέλους τέχνημα) – puis les caractéristiques du sujet représenté – « un garçon dans la fleur de la jeunesse avec des ailes et un arc » (παῖς ἀνθηρὸς καὶ νέος πτέρυγας ἔχων καὶ τόξα), à la deuxième ligne. Ensuite, Callistrate insiste sur la correspondance entre l'objet (la statue) et le sujet (Éros) tout en soulignant que le premier ne

¹⁷⁴ GRAZIANI 2006, p. 145.

¹⁷⁵ Voir *supra*, p. 226-227.

¹⁷⁶ Callistrate, *Description* III 1.

remplace pas le second, dans la mesure où le dieu devient présent et vivant à l'intérieur de sa statue – l'airain subit la domination d'un Éros « dieu tyran et grand » (τύραννον θεὸν καὶ μέγαν) aux lignes 3 et 4 : « dans toute sa dimension il (*sc.* l'airain) devient Éros ». Nous assistons donc à l'épiphany du dieu à travers la matière. En outre, la tyrannie d'Éros concerne cette fois le métal et mène à sa transformation. Les indications relatives au matériau, saisies au moment exact où intervient la métamorphose, attirent notre attention : l'airain semble être pris du désir pour le sujet qu'il représente (dont il subit la domination, αὐτὸς ἐδυναστεύετο), tandis que le métal se fond avec la puissance du sujet, dans une union parfaite entre la matière et la forme. L'airain devient ainsi Éros (Ἔρωσ ἐγίνετο) : Méléagre aurait appelé cela ἐμψυχία, « (fait d')être animé, vivant »¹⁷⁷.

La matière enveloppe et emprisonne Éros, en même temps que ce dernier la façonne de l'intérieur pour se manifester. Dans cette élaboration – la dernière en littérature – d'un Éros tyran, où le sujet tyran et l'objet « tyrannisé » se confondent et se mêlent¹⁷⁸, le merveilleux n'est pas exclu car, vers la fin de l'*ekphrasis*, Callistrate s'exclame en référence à la métamorphose du métal : « Tellement merveilleux était-il l'airain » (καὶ ἦν θαυμαστός οἶος ὁ χαλκός), à la ligne 18. Voilà donc l'épilogue de la description, qui souligne comment la statue offre à la contemplation le dépassement par Praxitèle de son paradigme absolu, à savoir Dédale, à travers les merveilles de l'airain. Cela coïncide avec le second moment de l'épiphany, dans lequel Éros devient animé et vivant par le biais de sa statue¹⁷⁹ :

<p>ἐμοὶ μὲν δὴ θεασαμένῳ τὴν τέχνην ἐπήει πιστεύειν, ὅτι καὶ χορὸν ἤσκησε κινούμενον Δαίδαλος καὶ χρυσῶ παρεῖχεν αἰσθήσεις, ὅπου καὶ Πραξιτέλης εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἔρωτος ἐνέθηκε μικροῦ καὶ νοήματα καὶ πτέρυγι τὸν ἀέρα τέμνειν ἐμηχανήσατο.</p>	<p>Alors que je <i>contemplais</i> l'art, il me traversa l'esprit de croire que Dédale n'avait fait que s'exercer à <i>représenter un cœur en mouvement</i> et à <i>doter l'or de perception</i>, là où précisément Praxitèle réussit à <i>déposer des pensées dans l'effigie</i> du petit Éros, et à <i>machiner les ruses</i> par lesquelles faire fendre l'air de son aile.</p>
--	--

L'idée de rapprochement revient entre un paradigme absolu et un paradigme relatif propre à la sémantique de *kallistos*. En particulier, l'allusion à l'excellence du paradigme

¹⁷⁷ *Anthologie grecque* XII 56, 3. Voir *supra*, p. 226-227.

¹⁷⁸ Influencée probablement par la description de l'enthousiasme dans le *Phèdre* de Platon : Platon, *Phèdre* 244a-245c.

¹⁷⁹ Callistrate, *Description* III 5. Voir ce dépassement aussi dans Platon, *Ménon* 97d et *Euthyphron* 11c-d.

absolu (Dédale) et celle à l'égard du paradigme relatif (Praxitèle) évoquent la sémantique de *kallistos* utilisée non par hasard par Méléagre au sujet du même Éros, de l'Éros de Praxitèle¹⁸⁰. Dépassant Dédale, Praxitèle rend l'airain supérieur à l'or. Son art plein de ruses – emprunté directement à Éros – excelle au point que ses statues sont supérieures à celles dédaliques, « cœur en mouvement et or doté de perception » : dans la statue du petit Éros, Praxitèle dépose les pensées (*νοήματα*), ceci rappelant le *noos* qu'Éros dompte selon la tradition¹⁸¹. Il est significatif que le nom de Praxitèle apparaisse au début et à la fin de l'*ekphrasis* (Πραξιτέλους τέχνημα, III 1 ~ ὅπου καὶ Πραξιτέλης, III 5), conférant ainsi à la composition un aspect annulaire qui enferme Dédale dans le cercle d'une nouvelle perfection. Le sculpteur d'aujourd'hui surpasse ainsi l'inventeur mythique, imprimant à l'airain (matériau moins facile à travailler et moins évocateur que l'or) un mouvement et une vie affective, ainsi que l'intelligence et la pensée.

Cela dit, quelques conclusions peuvent être tirées de l'*ekphrasis* de Callistrate. Quel rapport son Éros *turannos kai megas* entretient-il avec l'Éros *kallistos* de Praxitèle ? Comme nous l'avons vu au sujet des lits brodés chez Xénophon d'Éphèse, les épithètes s'avèrent des éléments essentiels à l'intérieur des tableaux sophistiques, où l'interprétation des images suit « les ingénieux détours du désir et les ruses d'Éros »¹⁸². Ainsi en est-il également pour Éros, *kallistos* chez Méléagre et *turannos kai megas* chez Callistrate, selon une variation formulaire par laquelle – semble-t-il – le dernier entend distinguer les deux statues d'Éros à Thespies, œuvres du même artiste¹⁸³. La tyrannie d'Éros, devenue entretemps formulaire grâce à Euripide et à Platon, rend possible l'épiphanie du dieu à travers le métal, en même temps que l'excellence plastique est énoncée à travers le dépassement du paradigme absolu (Dédale avec l'or) de la part du paradigme relatif (Praxitèle avec l'airain). La tyrannie sensorielle, telle que

¹⁸⁰ La tension entre Praxitèle et Dédale devient d'autant plus évidente si l'on considère les autres *ekphraseis* où Callistrate mentionne l'artisan mythique : dans la description des statues de Dionysos et de Memnon en particulier, l'art de Dédale, thaumaturge de l'art, relève de l'*adunaton*, de l'impossible ; aller plus loin que lui signifie surpasser l'indépassable dans Callistrate, *Description VIII* (statue de Dionysos) et *IX* (statue de Memnon). Cf. Longin, *Sur le sublime* 36.3, à propos de l'imitation visant à reproduire la ressemblance la plus exacte avec l'humain.

¹⁸¹ MAGNIEN – MAGNIEN 2010 *ad loc.* traduit *νόημα* tantôt par « connaissance » tantôt par « intelligence ». Cf. Callistrate, *Description X* (pour la statue d'Asclépios).

¹⁸² MATHIEU-CASTELLANI 2006, p. 169. Concernant le tableau de Xénophon d'Éphèse, voir le Chapitre II, p. 176-181.

¹⁸³ Néanmoins, cette hypothèse se heurte à la possibilité que la statue d'Éros chez Callistrate corresponde à celle d'Éros chez Méléagre, volée par Néron à Thespies : ce problème est soulevé par les savants à la lumière de Pausanias, *Périégèse IX* 27.1 et Cicéron, *Verrine II* 4.135. Voir BOULOGNE 1999, qui pense à une dérivation, au sujet de la statue de Callistrate, de l'Éros à Thespies.

dressée par Euripide, Platon et Aristide devient ainsi une tyrannie des formes ayant toujours trait à la perception, plus particulièrement à ce que Méléagre nomme *empasukhia* et Callistrate *aisthêseôs delôma*, une « évidence de la perception » produite sur le spectateur par la statue¹⁸⁴. *Turannos* et *mezas*, ces deux attributs entraînent l'évidence perceptive d'Éros chez Callistrate : l'airain se transforme en dieu et surpasse l'or, comme Praxitèle Dédale. Ce que la statue ne peut pas montrer, le sophiste le rend visible à travers les attributs, qui font raconter aux *logoi* les pouvoirs d'Éros que la matière subit et représente.

3.2. Les pouvoirs d'Éros, *anikatos* et *aperôtos*. L'autorité et l'or, le détronement et la victoire

Le pouvoir d'Éros ne se réduit pas à la seule tyrannie. Au contraire, les connivences entre domptage et autorité sont multiples et s'énoncent différemment pour restituer des configurations particulières relatives aux rapports de domination entre Zeus et Éros. Le rattachement de ce dernier à la sphère autoritaire est ancien. Si déjà chez Anacréon Éros est appelé par l'apostrophe *ônax*, c'est dans le discours d'Agathon qu'Éros pilote et commande en tant qu'*hêgemôn*¹⁸⁵. Éros détient l'*arkhê* et, sans aucune référence à des formes de gouvernement ou à des figures politiques précises, il *krateî*, « exerce le pouvoir, domine, se fait maître, l'emporte » : pour Platon, « il domine les plaisirs et émotions » (*κρατῶν δὲ ἡδονῶν καὶ ἐπιθυμιῶν*)¹⁸⁶. C'est notamment l'or qui symbolise sa participation à la sphère du pouvoir, ce métal étant le modèle culturel par lequel on exprime normalement, en termes de légitimation de l'autorité, les rapports d'élection, d'éducation et de filiation entre le *basileus* et les dieux¹⁸⁷. Lorsque l'or forme l'épithète, un aspect particulier du pouvoir d'Éros trouve sa pleine expression, à savoir l'excellence souveraine. Ainsi, Éros est-il *kbrusophaês* ou

¹⁸⁴ Callistrate, *Description* II, 14.

¹⁸⁵ Anacréon, fragment 12, 1 Page (~ Dion de Pruse, *Discours* II 62) et Platon, *Banquet* 193b (cf. Thucydide, *Guerre du Péloponnèse* III 45.5 ; Oppien, *Halieutiques* IV 107). Voir également Platon, *République* 573d (Éros *διακυβερνᾷ*). La capacité de piloter (*κυβερνᾷσθαι*) désigne, dans une lettre d'Alciphron (*Lettres* I 16.1), le pouvoir d'Éros : voir, sur ce pouvoir, le Chapitre II, p. 139-140 et 180. En particulier, le dieu est susceptible de piloter « en tombant hostilement sur la raison » ou, pour mieux le dire, sur la faculté de raisonnement préposée au calcul (*παρεμπεσὼν ὑπὸ τοῦ λογισμοῦ*).

¹⁸⁶ Platon, *République* 575a et *Banquet* 196c respectivement. Par le même verbe, l'une des *Sentences* de Ménandre, impossible à contextualiser pour sa pauvreté de références et de renvois externes, affirme qu'Éros « est dominant sur tous les enseignements » (*Ἐρω]ς ἀπιδύτων τῶν διδασκαλιῶν κρατεῖ*) : Ménandre, *Sentences* 13.13.

¹⁸⁷ PISANO 2019, p. 155. Sur les rapports entre l'or et le soleil associés à la royauté et au pouvoir *lato sensu*, voir GRAND-CLÉMENT 2011, p. 317-328, avec les remarques de VERNANT 1965c, p. 21-22 sur la race d'or chez Hésiode.

« d'or dans l'aspect » pour le chœur de l'*Hippolyte*, où le métal précise la fonction du dieu dans le réseau de la toute-puissance d'Aphrodite « qui, toi seule, étends ta prérogative souveraine » (βασιλιγίδα τιμάν)¹⁸⁸. Changeant le second élément de l'épithète (-φάης), la prérogative dorée se concentre non plus sur l'aspect mais sur la chevelure dans les attributs *khrusokomês* chez Anacréon (par opposition à la *komê leukê* du poète) et *khrusokomas* (même épithète que Dionysos dans la *Théogonie*) chez Euripide¹⁸⁹. Si d'après A. Bernabé la chevelure dorée s'explique par sa représentation sur les statues des dieux, dans le cas d'Éros *khrusokomês/khrusokomas* et *xanthos*, les poètes semblent plutôt souligner la luminosité s'élargissant à plusieurs nuances de jaune-rouge, avec de probables associations synesthésiques entre lumière et mouvement : *xanthos* en particulier, comme le remarque M. M. Sassi, est relié étymologiquement à *xouthos*, « rapide »¹⁹⁰. La sensorialité de l'or n'est pas sans lien avec le temps et la sphère souveraine : appartenant à la race des hommes mortels fabriqués par les dieux de l'Olympe dans les *Travaux* d'Hésiode, l'or est le métal des commencements, des *prôtista*¹⁹¹ ; de plus, il est invoqué par Euripide comme « le responsable des biens (ἀγαθῶν ὁ χρυσὸς ἀΐτιος) et la plus belle chose accueillie (δεξιῶμα κάλλιστον) car c'est lui, l'or, qui règne sur les mortels (ὃς βροτῶν ἔχει κράτη) »¹⁹². En tant que tel, ce métal s'adapte bien à Éros et à tout son aspect : appliqué à sa chevelure, il met en valeur un élément emblématique évoquant, dans un contexte donné, le pouvoir et l'éclat du dieu, localisés dans une partie précise de son apparence¹⁹³.

Comme nous l'avons vu, le rapport d'Éros avec l'autorité et le commandement apparaissent également dans l'*Erôtikos* de Plutarque, lorsque l'auteur qualifie le dieu de roi, d'archonte et d'harmoste¹⁹⁴. Dans le même dialogue, Éros « ne cède pas en puissance » (οὐ

¹⁸⁸ Euripide, *Hippolyte* 1272-1281 (1275 pour χρυσοφάης) : « Il vole sur la terre et sur l'étendue sonore de l'onde amère et, lumière d'or (χρυσοφάης), il charme et réduit en folie (θέλγει [...] ὧι μαινομέναι) le cœur assailli de son vol, les bêtes des monts et celles de la mer, et tout ce qui nourrit la terre sous l'œil enflammé d'Hélios ». Cf. la variante χρυσοφάεννων dans Lucien, *Héraclès* 8.3. Éros est χρυσοῦς quand il est une statuette (Aristénète, *Lettres* I 1). Voir PIRONTI 2007, p. 126, qui considère l'adjectif en relation à l'aveuglement produit par l'éclat de l'or.

¹⁸⁹ Anacréon, fragment 13, 2 Page et Euripide, *Iphigénie à Aulis* 548 (cf. Hésiode, *Théogonie* 946).

¹⁹⁰ BERNABÉ 2014, p. 304 et SASSI 2014, p. 350. Éros est *xanthos*, blond, chez Euripide, fragment 322 Nauck. Cf., pour *xanthos* attribué au lion et à la flamme du feu, Pindare, fragment 237 Maehler et Bacchylide, *Dithyrambes* III 56.

¹⁹¹ Hésiode, *Travaux* 109-115.

¹⁹² Euripide, fragment 8, 1 Jouan – Van Looy *apud* Lucien, *Le songe ou le coq* 13-14. Voir, sur ce passage, GEORGOUDI 2014, p. 267.

¹⁹³ Cf. PIRONTI 2014b pour l'épithète *khrusothronos*, par exemple.

¹⁹⁴ Voir dans le Chapitre II, p. 130-133.

ύφίεται δυνάμεως) devant Zeus et Arès, bien qu'il ne soit pas « éponyme de plusieurs noms (πολλῶν ὀνομάτων ἐπώνυμος) » comme Aphrodite¹⁹⁵. Cette expression puise dans un répertoire très répandu en littérature, basé sur la domination des sens comme apanage d'Éros : en effet, l'emprise sur Zeus et sur tout immortel (à l'exception apparemment d'Athéna, Artémis et Hestia) est une prérogative exclusive d'Aphrodite et d'Éros, élargie en l'occurrence à Nyx et à son fils Hypnos¹⁹⁶. Complices ou non d'Hypnos, Éros et Aphrodite sont également capables de dompter le roi des dieux, recevant pour cela l'épithète de *pandamatôr*, « qui asservit tout » – il s'agit d'un rôle qu'Éros peut en l'occurrence jouer au détriment d'Aphrodite¹⁹⁷. Comme nous avons pu le constater, Éros s'empare de Zeus dans l'*Iliade*, il en enveloppe les sages esprits exerçant une suprématie reçue et élaborée ultérieurement par Nonnos¹⁹⁸. Chez Hésiode, son apparition représente l'une des articulations du royaume de Zeus, sans laquelle aucune célébration de l'ordre ne serait possible. Or, cette suprématie se perpétue jusqu'à l'époque impériale. Dans les épigrammes notamment, avec des nuances ludiques renvoyant au jeu des amants, « Zeus est destitué du pouvoir » à cause d'Éros. De même, Méléagre, ignorant des désirs jusqu'à sa rencontre avec Myiscos, se console en disant qu'il n'y a rien d'étonnant « car Éros a fait descendre [en lui affaiblissant les sens] de son Olympe même Zeus (καθεῖλεν Ζῆνα) »¹⁹⁹. Méléagre utilise καθαιρέω pour désigner l'action exercée par Éros sur Zeus. Ce choix est significatif dans la mesure où ce verbe indique à la fois la descente, tant transitive (de quelque chose) qu'intransitive, d'où la destitution d'un pouvoir et le détronement, ainsi que l'affaiblissement sensoriel profond²⁰⁰. On peut songer à une allusion érudite au chant XIV de l'*Iliade*, où la menace du pouvoir de Zeus va de pair avec son état de κῶμα : Éros s'empare de Zeus, tandis

¹⁹⁵ Plutarque, *Erôtikos* 759e, où l'auteur propose de voir si Éros cède en puissance (ύφίεται δυνάμεως) à quelques autres divinités, en l'occurrence Aphrodite et Arès, citant Sophocle, fragment 941 Radt, 2.

¹⁹⁶ *Hymne homérique à Aphrodite*, 7-33. Cf. *Iliade* XIV 250 pour Nyx et *Iliade* XIV 233 pour Hypnos.

¹⁹⁷ *Iliade* XXIV 5 ; *Odyssée* IX 373 (Hypnos) ; *IC*, I, xvi 24, ligne 4 (Lato, Crète, II^e siècle a. C., Aphrodite). Dans les *Hymnes orphiques* X 3 et 26 c'est la toute-puissante Physis qui reçoit cette épithète. En outre, πανδαμάτειρα est le carquois d'Éros dans Nonnos, *Dionysiaques* XXXIII 182-183. Cf. πανδαμάτωρ comme équivalent d'ἀδάμαστος, en allusion au domptage : e.g. Nonnos, *Dionysiaques* II 223.

¹⁹⁸ *Iliade* XIV 294. Cf. Nonnos, *Dionysiaques* XXXI 172, où Éros petit (βαῖος) « a vaincu le Cronide ».

¹⁹⁹ *Anthologie grecque* XII 101, 6. Cf. *Anthologie grecque* V 100, 3-4 pour « Zeus et Hadès et le souverain des mers (qui) sont les esclaves des tyranniques Érotés ». D'une manière analogue, la perte de la sagesse est expliquée dans *Anthologie grecque* XII 117, 6 : « Au diable l'effort de la sagesse : une seule chose je sais, Éros a fait descendre même Zeus ».

²⁰⁰ E. g. Plutarque, *Périclès* 38 : καθηρημένος τὴν αἴσθησιν (affaiblissement sensoriel) ; *Odyssée* IX 149 ; Hérodote, *Enquêtes* III 78 ; Polybe, *Histoires* I 61 (descente) ; Hérodote, *Enquêtes* I 71 et 124 (destitution du pouvoir).

qu'Hypnos l'enferme dans un état de douce torpeur, qui s'intensifie graduellement pour mener à l'anéantissement des composantes vitales, notamment des *phrenes*, sièges de l'intelligence, avec la mise en suspens de l'entendement²⁰¹.

C'est à la lumière de ces multiples autorités qu'Éros met en branle le pouvoir du Cronide mais, de plus, reçoit divers traitements et définitions sous l'angle de la victoire et de la bataille. Parallèles aux travaux d'Aphrodite (ἔργα Ἀφροδίτης) – la couche (εὐνή) et le mélange des corps (μίξις) –, les actions d'Éros (τὰ πράγματα Ἔρωτος) évoquées par Agathon ont trait au succès et à la victoire²⁰². L'excellence d'Éros se manifeste, entre autres, par l'invincibilité en bataille, faisant en sorte que la beauté entre dans la sphère de l'achèvement et du succès sans pareille. Ce sont notamment les auteurs tragiques qui montrent les codes et les irrégularités, les normes et les perversions de cette facette²⁰³. Ainsi, l'invincibilité d'Éros est-elle traduite sur scène par les épithètes *anikatos* et *dusmakhôtatos*.

Éros est ἀνίκητος (μάχαν), ou mieux ἀνικάτος, « invincible (en bataille) », dans le troisième stasimon de l'*Antigone*²⁰⁴ :

Ἔρωσ ἀνίκατε μάχαν, Ἔρωσ, ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις, ὃς ἐν μαλακαῖς παρειαῖς νεάνιδος ἐννουχέυεις, φοιτᾶς δ' ὑπερπόντιος ἐν τ' ἀγρονόμοις ἀυλαῖς.	785	Éros, invincible en bataille, Éros, tu es celui qui s'abat sur les bêtes, celui qui, sur les joues tendres des jeunes filles. Tu vogues au-dessus de la mer et dans les campagnes pullulant de bêtes sauvages.
--	-----	---

²⁰¹ *Iliade* XIV 359-360. Nous rappelons que l'état d'affaiblissement subi par Zeus dans l'*Iliade* pourrait expliquer l'adjectif rare ἀμνηγός pour Anchise dans l'*Hymne homérique à Aphrodite*, 188. Cf. *Iliade* V 885-887 pour Arès qui, blessé par Diomède, risque de devenir ἀμνηγός : LORAUX 1986. On trouve une dernière élaboration du lien entre Éros et Zeus sur la base du pouvoir et des sens chez Proclus, *Commentaire au Timée de Platon* I 336. 9. Le philosophe y affirme que « chez Zeus, on trouve également Éros (ἐν γὰρ τῷ Διὶ καὶ ὁ Ἔρωσ ἐστί) », et que, *translato sensu*, dans la souveraineté on relève aussi de l'esthétique. Éros et Zeus partagent τὸ ἀρχικόν, le principe de domination sur les entités intelligibles (ἐν τοῖς νοητοῖς). L'*arkhikon* est néanmoins soumis à des distinctions, car si Zeus manifeste cette prérogative par l'omni-vision, par la capacité de tout embrasser du regard (πανόπτης), Éros le montre en tant qu'*habros*, « délicat, raffiné », en lien avec l'*habrosunê*, la grâce associée, dans l'imaginaire collectif, à l'élégance orientale.

²⁰² Platon, *Banquet* 197b.

²⁰³ L'image d'Éros « canal » ou « conducteur du concours » (ὀχετηγὸς ἀγῶνος) est tardive, comme celle d'Éros qui « remporte la victoire aux beaux cheveux ([...] ἐτέλεσσεν καλλίτριχα νίκη) » : Nonnos, *Dionysiaques* XIX 261 ; XXV 160. Aux origines de ces images tardives il y a probablement l'Éros « vaincu » et « terrible au combat » des tragédies.

²⁰⁴ Sophocle, *Antigone* 783-800. Cf. Sophocle, *Trachiniennes* 497-530 pour Aphrodite qui ἐκφέρεται νίκας αἰεί, « emporte toujours la victoire », avec les remarques d'EASTERLING 1982, p. 133-139 et de BITTRICH 2005, p. 37-42.

καὶ σ' οὐτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδείς οὔθ' ἀμερίων σέ γ' ἄν- θρώπων, ὁ δ' ἔχων μέμηθεν. 790 σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους φρένας παρασπᾶς ἐπὶ λώβα· σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀνδρῶν ζύναμιμον ἔχεις ταραξᾶς· νικᾷ δ' ἐναργῆς βλεφάρων 795 Ἴμερος εὐλέκτρου νύμφας, τῶν μεγάλων πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς θεσμῶν· ἄμαχος γὰρ ἐμ- παίζει θεὸς Ἀφροδίτα. 800	Et, parmi les immortels pas un être n'est capable de t'échapper, ni parmi les hommes éphémères. Qui tu touches, aussitôt délire. Toi, tu as mis en branle cette querelle d'hommes, du même sang. Triomphe le rayonnant des yeux, Himéros, (né) de l'épouse au bon lit, parèdre aux origines de grandes lois : invincible, <i>en</i> <i>effet</i> se joue de tous Aphrodite, déesse.
--	--

À l'issue de la dispute entre Créon et son fils Hémon au sujet d'Antigone, le chœur prend la parole pour adresser un hymne à Éros, le dieu qui a « tous les pouvoirs pour bloquer les pouvoirs » d'après J. Bollack²⁰⁵. Le fait de s'abattre sur les bêtes (v. 782), de voguer au-dessus des flots (v. 785), de voler sur les campagnes (v. 786) et de commander sur les dieux eux-mêmes comme sur les hommes éphémères (v. 787-789), sans que ceux-ci puissent lui échapper, explique l'emploi d'*anikatos* à la première ligne. L'excellence guerrière d'Éros se manifeste par des mouvements particuliers : le dieu « tombe, s'abat » (πίπτεις) et « survole la mer » (ὑπερπόντιος)²⁰⁶. En même temps, il « coule à l'intérieur » (ἐννουχεύεις) et ébranle jusqu'au délire (ἔχεις ταραξᾶς)²⁰⁷. Si Éros est « invincible », Aphrodite reçoit également, en conclusion de l'hymne au vers 799, l'attribut d'*amakhos*, « sans combat » et pourtant invincible. Le γὰρ qui introduit le théonyme de la déesse au vers 799 a servi à expliquer la structure annulaire de cette adresse, dans laquelle « le caractère invincible de ce pouvoir [celui d'Éros] est reconduit à la déesse Aphrodite elle-même », conformément aux procédures hymniques²⁰⁸. En réalité, le passage d'Éros à Aphrodite ainsi imaginé ne rend pas complètement justice à la démarche circulaire de l'hymne : attribuer à γὰρ une fonction explicative par rapport à Aphrodite signifie entrevoir, dans l'hymne, une progression d'un

²⁰⁵ BOLLACK 1998 et GARNER 1990, p. 78-90. D'autres analyses de l'hymne sont dans OUDEMANS – LARDINOIS 1987, p. 140-144 et FURLEY – BREMER 2001, I, p. 261-272.

²⁰⁶ Sophocle, *Antigone* 782 et 785, φοιτᾶς δ' ὑπερπόντιος, qui évoque Euripide, *Hippolyte* 447 (Φοιτᾶ δ' ἄν' αἰθέρ')

²⁰⁷ Sophocle, *Antigone* 784 et 794.

²⁰⁸ CALAME 2010, p. 167 et PIRONTI 2007, p. 123.

point A (Éros) à un point B (Aphrodite). Ainsi, de ce point de vue, le premier justifierait, par sa présence, le second. *A fortiori*, néanmoins, le γάρ peut être expliqué dans la perspective contraire : « et *en effet* Aphrodite invincible, se joue de tous [...] », puisqu'elle entre dans la même sphère d'influence tyrannique que celle d'Éros, auquel Sophocle consacre plus des deux tiers de l'adresse. Comme il convient de le croire, Éros n'est pas fonctionnel pour Aphrodite, pas plus qu'Aphrodite pour Éros : la première explique le second et les modes d'action de l'un font écho à ceux de l'autre. Enfin, tous deux jouent leur part dans les « grandes lois primordiales » (τῶν μεγάλων ἐν ἀρχαῖς θεσμῶν) dont Himéros est le parèdre²⁰⁹.

Aphrodite « se joue de tous » aux vers 799-800, de même qu'Éros est invincible au début de l'hymne, porteur d'une victoire incontestée et non négociable, expliquée de manière similaire par Euripide. En effet, Éros est également qualifié de *dusmakhôtatos* dans un fragment appartenant à l'*Hippolyte se voilant*, première version (perdue) du plus connu *Hippolyte couronné*²¹⁰ :

<p>430. ἔχω δὲ τόλμης καὶ θράσους διδάσκαλον ἐν τοῖς ἀμηχάνοισιν εὐπορώτατον, <u>Ἔρωτα, πάντων δυσμαχώτατον θεόν.</u></p>	<p>430. « J'ai pour m'enseigner l'audace et la témérité un maître, le plus riche en expédients dans les difficultés sans issue, <i>Éros, le dieu invincible entre tous</i> ».</p>
<p>431. Ἔρωσ γὰρ ἄνδρας οὐ μόνους ἐπέρχεται οὐδ' αὖ γυναῖκας, ἀλλὰ καὶ θεῶν ἄνω ψυχὰς ταρασσει καπὶ πόντον ἔρχεται· καὶ τόνδ' ἀπειργεῖν οὐδ' ὁ παγκρατῆς σθένει <u>Ζεύς, ἀλλ' ὑπέικει καὶ θέλων ἐγκλίνεται.</u></p>	<p>431. « Éros, en effet, ne <i>s'attaque</i> pas uniquement aux hommes et aux femmes, mais trouble aussi là-haut les âmes des dieux, il s'efforce même dans les profondeurs de la mer. Jusqu'à Zeus tout-puissant,</p>

²⁰⁹ Pour l'interprétation du syntagme, nous suivons les propos de CALAME 2010, p. 167 et de BITTRICH 2005, p. 34-35 confortés par la scholie *ad loc.*, contrairement à BOLLACK 1998, p. 69-70 qui considère Himéros comme une composante étrange aux lois évoquées par le coryphée au vers 802 de la tragédie.

²¹⁰ Euripide, fragment 430, 1 Nauck. CERBO 1993, p. 645-656 souligne les aspects communs entre l'hymne de Sophocle et celui de l'*Hippolyte* d'Euripide. Leurs affinités, aux niveaux stylistique et métrique notamment, sont incontestables. Et pourtant, on propose ici de soumettre à la comparaison un autre fragment d'Euripide, négligé par les interprètes et sous-estimé par rapport à l'hymne de l'*Hippolyte*. Le choix de privilégier le fragment est, entre autres, motivé par le fait que le stasimon de l'*Hippolyte* semblerait vouloir illustrer la violence redoutable d'Aphrodite mais non pas d'Éros, comme en témoignent les exemples mythiques d'Iole et Sémélé qui suivent (545, 554, 555-62) et l'épithète κληδοῦχος, « porte-clefs » d'Éros (539-540). Pour cet attribut en référence à Éros, cf. l'*Hymne orphique* LVIII 4. Sur l'hymne du quatrième stasimon de la tragédie (1268-1281), voir CHAPOT – LAUROT 2001, p. 126-127, qui parlent d'« hymne désabusé » et de prière apotropaique.

	qui ne peut lui tenir tête, <i>mais cède et s'incline de bon gré</i> ».
--	---

Éros y est nommé *pantôn dusmakhôtatos* : « terrible en bataille entre tous », dominant toujours les humains (hommes et femmes) et aussi les dieux, même Zeus, cet attribut annonce le rôle d'Éros dans le fragment suivant, le 431. La nature invincible d'Éros pourrait expliquer non seulement la séquence des deux fragments, mais aussi la supériorité d'Éros sur Zeus dont il est question dans le fragment 431. Le dieu tout-puissant (*παγκρατής*) cède (*ὑπέικει*) et s'incline sciemment (*θέλων ἐγκλίνεται*) vers Éros : « en bas » (*ὑπό*), la réaction de Zeus contraste avec la force d'Éros « venant du haut » (*ἐπί-*, dans *ἐπέρχεται*, au vers 3 du fragment 430)²¹¹. Deux tensions différentes, l'une provenant du haut avec Éros et l'autre tendant au bas avec Zeus, caractérisent ainsi le fragment au début et à la fin. De plus, elles expliquent, dans la séquence des fragments, la valeur de *dusmakhôtatos* au dernier vers du fragment 430. Ainsi, une configuration supplémentaire du rapport entre Éros et Zeus, fondée sur le motif de la victoire en bataille ainsi que sur des tensions particulières propres à leurs pouvoirs, s'ajoute ici. Précédant Sophocle et Euripide, c'est Eschyle qui restitue une image d'Éros invincible. Ses traits sont violents, dévorants et assoiffés de sang : ils sont propres à l'Éros d'Arès qui tombe sur l'armée sans en connaître les lois²¹². Dans le premier stasimon des *Choéphores* (mises en scène en 458 a. C.), Eschyle délimite le type et l'impact de l'intervention d'Éros à l'aide cette fois non pas d'attributs mais d'un verbe, *παραινικάω*²¹³ :

πολλά μὲν γὰρ τρέφει δεινά καὶ δειμάτων ἄχρη, πόντιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων ἀνταίων βρύουσι: [...] ἀλλ' ὑπέρολμον ἀν- δρὸς φρόνημα τίς λέγοι καὶ γυναικῶν φρεσὶν τλαμόνων καὶ	595	Innombrables, la terre nourrit les fléaux d'effroi et les monstres, et les bêtes cruelles à l'homme qu'enferment les seins des mers. [...] Mais qui dirait audace la pensée de l'homme, effrontés, menant ruines aux mortels, les amours
--	-----	---

²¹¹ Cela est d'autant plus évocateur si l'on considère que, par un signe de tête, Zeus manifeste normalement ses avis négatifs dans l'épopée, avec le verbe *νεύω* : e. g. *Iliade* I 528-530.

²¹² Eschyle, *Agamemnon* 341-342 (Ἔρως δὲ μὴ τις πρότερον ἐμπίπτῃ στρατῶ | πορθεῖν ἂ μὴ χρεῖ) et 1478 (Éros est αἰματολογός). Cf. Eschyle, *Sept contre Thèbes* 687-688 sur le κακὸς ἔρως d'Étéocle, poussé au corps-à-corps contre son frère.

²¹³ Eschyle, *Choéphores* 585-601.

<p>παντόλμους ἔρωτας ἄταισι συννόμους βροτῶν; <u>ξυζύγους δ' ὀμαυλίας</u> <u>θηλυκρατῆς ἀπέρω-</u> <u>τος Ἔρωσ παρανικᾶ</u> κνωδάλων τε καὶ βροτῶν.</p>	600	<p>des femmes aux pensées impudentes ? <i>Éros sans erôs, puissant sur la femelle,</i> <i>écrase les jougs des couples,</i> chez les bêtes et les mortels.</p>
--	-----	---

Dans le premier stasimon de la tragédie, le chœur mentionne, avec un langage propre à la lyrique chorale, un « Éros sans erôs » renvoyant à l'histoire de Clytemnestre²¹⁴. Après une référence aux bêtes terribles nourries par la terre et aux monstres habitant les abîmes marins (vers 585-586), il affirme l'incapacité de la seule parole à décrire l'audace de l'homme (ὕπερτολμον ἀνδρὸς, vers 594), ainsi que les passions outrageuses et illicites des femmes sans contrôle (γυναικῶν φρεσὶν τλαμόνων, vers 596), portant le nom d'Éros (παντόλμους ἔρωτας, vers 597). La représentation qui en ressort est négative : prête à machiner le piège nuptial, victime d'un Éros insensé, la femme est porteuse d'une perversion qui s'énonce par un *Éros sans éros, qui est victorieux* (θηλυκρατῆς ἀπέρωτος Ἔρωσ παρανικᾶ, vers 599). D'ailleurs, la référence à Éros est implicitement annoncée dans les premiers vers du stasimon, lorsque l'on mentionne les êtres habitant la terre et les abîmes – motif emprunté à l'*Hymne homérique à Aphrodite* et que l'on retrouve, chez Sophocle, dans l'hymne à Éros de l'*Antigone*²¹⁵. Le lien avec la victoire est néanmoins exacerbé et qualifié de manière péjorative. L'adjectif ἀπέρωτος, « sans, loin d'erôs », issu de l'émendation d'ἀπέρωπος de Σ (*scholium vetus*) et du manuscrit M, forme une figure étymologique en oxymore avec Ἔρωσ²¹⁶. Construit à travers le procédé de négation étymologique, ἀπέρωτος souligne la nature monstrueuse et perversie de l'Éros qui suit. C'est un Éros qui rend la femme plus forte que

²¹⁴ Une analyse détaillée et ponctuelle du chant se trouve dans STINTON 1979 et SEVIERI 2004. On retient avec ce dernier (p. 160-161) la forte composante lyrique de la section, à l'aune notamment des multiples exemples mythologiques à la fonction illustrative, assez rares dans la production d'Eschyle. Pour la structure à *Priamel* de la section, voir les études classiques de RACE 1982. Sur l'articulation thématique du premier stasimon en relation à l'homicide de Clytemnestre, voir WINNINGTON-INGRAM 1948, p. 138-139 et CITTI 2006.

²¹⁵ *Hymne homérique à Aphrodite* 5 et Sophocle, *Antigone* 781-801.

²¹⁶ Ainsi, « il prefisso assume valore peggiorativo » d'après SEVIERI 2004, p. 172. Il s'agit d'un « characteristic tragic oxymoron » pour GARVIE 1986, p. 208. Sur le composé en tmèse ἀπὸ...ἐρῶν dans Eschyle, *Agamemnon* 1598-1599, voir MEDDA 2017, III, p. 421. D'après GARVIE 1986, p. 27, suivi par SEVIERI 2004, p. 171-172, nous acceptons la correction d'ἀπέρωτος, accueillie également par NEITZEL 1976, p. 57 et STINTON 1979, p. 258, qui, pourtant, ne discutent pas du problème textuel. Cf. les cas parallèles chez Eschyle, *Agamemnon* 1142 (νόμον ἄνομον), 1545 (ἄχαριν χάριν) et *Choéphores* 42 (χάριν ἀχάριτον).

l'homme « e che risulta in una vittoria perversa (παραινικᾶ) »²¹⁷. Or, si l'expérimentation linguistique de cette section chorale a fait couler beaucoup d'encre, aucun commentaire n'a mis en exergue l'importance des néologismes pour la définition d'Éros comme le dieu d'une victoire perverse et débordante, responsable du bouleversement des genres dans la tragédie. En effet, tout le passage accentue l'ambiguïté de ce pouvoir et de ses perversions à l'aide de néologismes : θηλυκρατής, *hapax* ambigu associé à ἀπέρωτος Ἔρωσ, connote soit l'Ἔρωσ « which conquers women », soit le « female love which conquers (marriages or men) »²¹⁸ ; il se lie à d'autres *hapax* comme παραινικᾶ, puis à ὑπέρτολμος au vers 594 et à πάντολμος au vers 597, désignant une transgression féminine débordante et totale. De plus, ces néologismes accentuent le côté paradigmatique et sublime de la victoire, comme le suggèrent les préfixes ὑπέρ- et πάν-. En effet, si le préfixe de παραινικᾶ « adds the notion of perverting to that of conquering (lit. 'conquering aside') »²¹⁹, oscillant entre le sens de « vaincre, prendre le dessus, accabler » et celui de « dévier, s'écarter de »²²⁰, l'interprétation globale du passage permet d'en proposer une traduction plus hasardeuse, déjà proposée par C. W. Stinton : « surpass in victory »²²¹. S'appuyant sur des innovations à la fois verbales et nominales (ἀπέρωτος, θηλυκρατής, ὑπέρτολμος et παραινικᾶ), Eschyle accentue, à travers les préfixes, tant l'excellence que la perversion, le côté monstrueux de la victoire. *Kallisté* chez Euripide, la victoire circonscrit ainsi la toute-puissance d'Éros dans ses manifestations et perversions sur la scène d'Eschyle²²². Aussi Éros et sa victoire relèvent-ils du paradigme. En confirmation de cela, Eschyle évoque par la suite, à travers un excursus mythologique, quelques figures exemplaires de femmes cruelles, auteures de terribles méfaits et choisies « come paradigma estremo di orrore, esempio per eccellenza di un'empietà di portata cosmica » : Althée, meurtrière de son fils Méléagre, et Scilla, qui tua son père Nisos en raison de sa cupidité envers Minois²²³. Ainsi, l'innovation linguistique vise à l'élaboration d'un sublime monstrueux dont Clytemnestre devient un paradigme relatif, envahi par un « Éros sans éros ». Ce dieu est

²¹⁷ SEVIERI 2004, p. 172.

²¹⁸ GARVIE 1986, p. 208. Il peut également désigner l'amour « that gives women power », ou bien l'Éros « which lets the women conquer » pour SEVIERI 2004, p. 171. Sur l'ambiguïté du syntagme, voir également ZEITLIN 1996, p. 96, n. 20.

²¹⁹ GARVIE 1986, p. 208.

²²⁰ SEVIERI 2004, p. 171.

²²¹ STINTON 1979, p. 252.

²²² Sur Niké *kallisté* chez Euripide, voir *supra*, p. 232, n. 119.

²²³ Eschyle, *Choéphores* 603-612. Voir SEVIERI 2004, p. 160 et ZEITLIN 1996, p. 93 sur la misogynie d'Eschyle dans cet excursus mythologique.

dépourvu de sa propre puissance (*ἀπέρωτος*), mais victorieux d'une victoire absolue. Tous ces éléments forment un paradigme nouveau et puissant, à la hauteur des autres *exempla* d'atrocité féminine, représenté par la Clytemnestre du tapis de pourpre, celle de l'« Éros qui tue »²²⁴.

Conclusion

L'épithète par laquelle Éros se présente dès l'origine énonce son domaine d'intervention, en même temps qu'elle constitue l'instrument principal de son emprise. Ainsi, *kallistos* nous a aidés à comprendre comment les Grecs pensaient les dieux et leurs manifestations à travers la beauté, élément constitutif des hiérarchies divines²²⁵ et attribut d'Éros à la fois. Si la notion de beauté est mobilisée le plus souvent pour traduire *kallistos*, l'analyse sémantique a révélé d'autres acceptions et facettes de l'épithète, configurant une excellence qui se décline à travers les sens (en particulier à travers la vue), dans et par rapport au temps, en lien avec la souveraineté. Les traits de la *kallisteia* (néologisme issu de *kallistos* et de son homo-radical *kallisteuô*) ont donc émergé et défini un modèle d'excellence esthétique complémentaire à l'*aristeia*, dont Éros est jaloux, comme en témoigne la fortune de l'épithète. En effet, il est paru que le dieu partage son attribut seulement avec Aphrodite, Artémis et Apollon, impliqués différemment et selon les contextes d'énonciation dans son réseau d'intervention.

Nous avons également constaté que réutiliser cette épithète en référence à Éros équivaut, pour les auteurs plus tardifs, à réaffirmer une dépendance littéraire du modèle hésiodique. Cela nous a permis, dans un second temps, de repérer les proximités sémantiques et la complémentarité contextuelle entre *kallistos* (matrice hésiodique) et d'autres attributs et appositions apparentés ou analogues : *thaumastos*, en ce qui concerne la puissance sensorielle et ses répercussions dans la sphère du pouvoir ; *arkhaioteros* et *presbutatos*, à propos de l'excellence temporelle d'Éros par rapport aux autres dieux ; *turannos* au sujet de l'autorité la plus reconnue à Éros et *anikatos/dusmakhotatos* en allusion aux victoires d'Éros (dont *paranikaô* chez Eschyle annonce les possibles perversions ou le dépassement). Les passages tour à tour convoqués ont démontré que le pouvoir d'Éros est pourvu d'une dimension temporelle spécifique qui, lié à la contemplation, prend les formes d'une tyrannie des sens.

²²⁴ Sophocle, *Électre* 197 : Ἔρως ὁ κτείνας.

²²⁵ GHERCHANOC 2016, p. 16.

Éros est ainsi *thaumastos* et *turannos* à la fois, les deux attributs étant très probablement utilisés comme substituts, plus ciblés, de l'archaïque *kallistos* chez Platon (lecteur d'Euripide), Aristide et Callistrate. Parallèlement, d'autres formes de pouvoir, génériques et parfois plus institutionnalisées, reviennent à Éros : il persuade en même temps qu'il est éclatant comme l'or, muni d'un *kratos* qui le met en rivalité avec Zeus, entre détronement et affaiblissement sensoriel. Si au début de cette thèse nous nous sommes proposés d'affranchir Éros de l'étiquette de « dieu de l'amour et de la sexualité », à l'issue de ce chapitre nous constatons que même celle de « dieu de la beauté » ne correspond qu'en partie à la sémantique énoncée, ou annoncée, par sa première épithète. Ainsi, par le biais d'un pouvoir faisant de la beauté une notion rattachée aux perceptions et au politique, Éros agit-il sur le corps, susceptible comme le chant d'être désarticulé.

Chapitre IV

Éros *lusimelês* :

désordres du corps, ordres du chant et élans du talent

Introduction

Au cours des dernières décennies, les effets d'Éros sur le corps tels les secousses et les tremblements ont soulevé un certain nombre de questions. Ainsi, tout récemment S. Boehringer et C. Calame ont-ils analysé le soi-disant « Chant de Cypris » de Sappho à la lumière des réactions corporelles produites par Éros/*erôs lusimelês* dans la poésie mélique¹. Or, les études menées sur les symptômes d'Éros n'ont pas encore été considérées sous l'angle de la dénomination divine et à la lumière d'une oscillation entre *kosmos* et *akosmia*, en particulier entre l'ordre mélodique et le désordre corporel. En ce sens, les associations évoquées par *lusimelês* restent à approfondir davantage dans la mesure où l'épithète hésiodique recèle deux déclinaisons possibles du déliement touchant le corps et le chant comme deux entités physiques complémentaires. Sa polysémie – ou mieux, sa « bisémie » – le démontre : si, en effet, le déliement du corps nie l'ordre somatique, le déliement du chant préfigure le bon ordre performatif ; le *kosmos* des vers, chantés sous l'effet du vin dans le cadre du banquet, préfigure ainsi le vertige sensoriel provoqué par Éros lui-même. Partant de ce constat, les réflexions qui suivent ne tendent pas à l'exhaustivité mais visent à analyser

¹ BOEHRINGER – CALAME 2019 reproduisent le texte établi par NERI 2017 et mettent en comparaison l'Éros *lusimelês* de Sappho fragment 130, 1 Voigt avec des formules homériques de la mort guerrière : *Iliade* V 296 ou VIII, 123 et 315 (τοῦ δ' αἴθι λύθη ψυχὴ τε μένος τε). Livré par le papyrus d'origine inconnue désormais dénommé *P. Sapph. Obbink*, le « Chant de Cypris » se compose de quelques lignes fragmentaires, rédigées en dialecte éolien. Suite à la publication en 2014, quelques énoncés poétiques complètent les petits fragments livrés par P. Oxy. 1231 fr. 16, d'emblée édités en tant que fragment 26. En 2017, un minuscule fragment du papyrus P. GC. inv. 105 (fragment 4) a été inséré dans les lignes très fragmentaires de la deuxième strophe : ainsi, le texte a été complété par BURRIS 2017 et restitué, avec des conjectures inédites, par TSANTSANOGLOU – TSELIKAS 2017.

lusimelês selon deux directions complémentaires concernant tant les dynamiques du déliement corporel que les logiques du déliement mélodique. D'ailleurs, les deux sont étroitement liées en raison de l'évolution sémantique subie par les composantes de *lusimelês* depuis l'époque classique, μέλος en particulier désignant l'unité anatomique du corps et l'unité performative du chant à la fois. Il s'agira donc de repenser la fonction de *lusimelês* dans les représentations d'Éros entre corps et chant, en rapport aussi avec les autres puissances et entités qui partagent avec lui cette épithète. Ainsi, nous suivrons une piste déjà annoncée au sujet des liens entre Éros et les Muses dans la *Théogonie* qui nous conduira, dans un deuxième temps, à examiner les connivences entre, d'une part, Éros et les Muses et, d'autre part, Éros et le talent dans le champ poétique. Après tout, si Éros est l'ensemble de ses effets contradictoires – il est doux-piquant (γλυκύπικρος) et créature sans remède (ἀμηχάνον)² –, il est aussi l'aiguillon des capacités perceptives et cognitives de ses victimes : comme le remarquent Boehringer et Calame, l'âme étourdie par Éros est pleinement consciente de son état (σύνοιδα, v. 11-12) et capable de volonté (θέλω, v. 9). Ainsi, l'individu dompté par Éros crée et chante en même temps que les élans corporels construisant la tyrannie sensorielle de notre dieu sont les mêmes qui déterminent, à partir d'Euripide, les inclinations de l'homme précédemment « sans Muse » (ἄμουσος) et maintenant inspiré.

1. Corps anéantis, chants déliés : Éros *lusimelês* après Hésiode

Dès sa première apparition chez Hésiode au vers 121 de la *Théogonie*, Éros « dissout les membres », tout en se propageant depuis les yeux des Charites au vers 910 du même poème. Comme on l'a indiqué précédemment, la métrique accentue la place de λυσιμελής à l'intérieur de la section 118-122 de la *Théogonie*, caractérisée par une « *amplificatio* onomastique » fondée sur un usage ciblé des épithètes. Ainsi, les données formulaires révèlent la valeur de la *lusis* d'Éros à l'intérieur de la prôtogonie, étudiée en rapport au domptage (δάμνημι/δαμάζω) de « la pensée et [du] sage conseil » (νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν) résidant « au fond des poitrines (ἐν στήθεσσι) »³. Nous avons également examiné l'apport des scholies, qui expliquent l'épithète soit en relation à la dissolution des pensées, soit sur la base de la séparation brusque des éléments et de leur réunion, soit encore en

² Sappho, fragment 130 Voigt, 2. Voir *infra*, p. 265-270.

³ Hésiode, *Théogonie* 122. Voir, dans le Chapitre I, p. 72 et 82.

allusion au feu. Ainsi, suivant la lecture plus tardive, *λυσιμελής* est glosée en clé physiologique par :

« qui délie les pensées (ὁ λύων τὰς φροντίδας). Ici Hésiode ne parle pas du mélange ou de l'affection déliant les membres (οὐ γὰρ ἐνταῦθα τὴν μίξιν καὶ τὴν ἐπιθυμίαν λέγει), mais bien du plaisir d'attraction et de la réunion des éléments (ἀλλὰ τὴν ἡδονὴν καὶ τὴν σύγκρασιν τῶν στοιχείων). La séparation brusque de l'atmosphère, étant bien tempérée (τὸ γὰρ διάστημα τοῦ ἀέρος, εὐκρατον ὄν), délie les pensées (λύει τὰς φροντίδας). Il affirme qu'Éros est le feu (Ἐρωτα δὲ λέγει τὸ πῦρ) dans la mesure où celui-ci assure que toutes choses soient bien tempérées, au point que comme Éros réunit les déchirures du sol (ὥσπερ γὰρ ὁ Ἔρωσ ἐνοῖ τὰ διεστῶτα), ainsi Hélios tempère bien toutes choses. Homère donne à cela le nom d'Héphaïstos »⁴.

Bien évidemment, la scholie n'apporte pas d'éléments éclairants sur la fonction de *lusimelês* à l'intérieur du récit et sur ses liens avec la physique platonicienne, qui ont déjà été remarqués⁵. Comme on le verra au cours de l'analyse, ce sont plutôt les commentateurs d'Homère qui s'attardent différemment sur *λυσιμελής* et sur son usage par rapport à Hypnos, en lien avec une homonymie partielle entre μέλος (« membre ») et μέλω/μέλομαι (« être un objet de soin, de souci, de préoccupation ; prendre soin de »)⁶. Ce qu'il est plus intéressant de considérer concerne l'évolution subie en littérature, bien avant l'interprétation des scholiastes, par Éros *lusimelês*. Dans quel sens le μέλος devient-t-il un champ d'intervention d'Éros ? Quelles sont les compétences ordonnatrices qui se déploient dans cet espace d'action ? À quel titre, par quels processus et par quelles formules et suivant quelles représentations Éros délie-t-il les membres (μέλη) ? Les *melê*, en outre, sont-ils rattachés à l'ordre et/ou au désordre ? Comment et dans quels contextes les auteurs se représentent-ils ces liens ? Enfin, l'attribution de *lusimelês* à d'autres puissances oscille-t-elle, comme pour *kallistos*, entre exclusivité et partage ?

1.1. Chez Sappho et à Chalcis

Éros en omicron, dans la forme éolienne, « rompt » ou « délie les membres » en référence à la dimension corporelle du domptage, ne gardant que rarement cette fonction en dehors du corpus hésiodique⁷. En effet, l'épithète qualifie notre dieu seulement chez Sappho

⁴ Scholie à Hésiode, *Théogonie* 121.

⁵ Voir, dans le Chapitre I, p. 45.

⁶ Voir *infra*, p. 287, 294-295.

⁷ PIRONTI 2007, p. 46.

et dans un *skolion*. Bien que l’attestation hésiodique soit clairement connue, elle s’avère pour autant fondamentale pour cerner la référence saphique⁸ :

<p>Ἔρος δηῦτε μ’ὄ λυσιμέλης δόνει γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.</p>	<p>Derechef Éros qui dissout les membres m’affole doux-piquant, insoluble créature qui s’insinue.</p>
---	---

Selon K. Wasdin, le fragment résumerait « the charme and malevolence of the god of love » là où le sentiment amoureux et la *kharis* ne sont pas réciproques⁹. C’est précisément par l’épithète *λυσιμελής* (« melter of limbs » dans la traduction anglaise) que la caractérisation péjorative du dieu se situe au sein d’un contexte nuptial que l’adverbe *δηῦτε*, évoquant un passé lointain, actualise¹⁰. Dans le cadre de notre réflexion, l’intérêt des vers saphiques tient moins aux buts énonciatifs du fragment qu’à la proximité entre *λυσιμέλης*, *γλυκύπικρον* et *ἀμάχανον* – proximité significative dans la mesure où une première assimilation entre le déliement corporel et le déliement mélodique, que nous entendons ici démontrer, y est opéré sous l’angle de la violence sensorielle.

Le déliement évoqué par *λυσιμέλης* et la nature hybride, « douce-piquante » et sans remède suggérée par *γλυκύπικρον* et *ἀμάχανον* distinguent Éros. C’est plus particulièrement dans la première partie de *γλυκύπικρον* que Sappho énonce la douceur caractérisant ailleurs tant Éros que l’adjectif *λυσιμέλης*. En effet, on sait que notre dieu est rattaché au doux notamment à partir de l’élégie archaïque et que sa perception est rendue possible, entre autres, grâce à la douceur propre au regard et au vin : en particulier, à la douceur visuelle – il est alors *ἡδύς* – et à la douceur gustative – en tant que *γλυκύς*¹¹. Comme Éros, *λυσιμέλης* aussi relève de la douceur si l’on considère que, dans l’*Odyssée*, Hypnos est qualifié de *γλυκύς* et de *λυσιμελής* à la fois, et qu’Eustathe de Thessalonique glose

⁸ Sappho, fragment 130 Voigt.

⁹ WASDIN 2018, p. 175. Cf. les représentations similaires dans Sappho, fragment 47 Voigt ; Ibycos, fragment 286 et 287 *PMG* ; Théognis, 1353-1356 et Anacréon, fragments 38 et 111 Gentili.

¹⁰ Ainsi Wasdin traduit l’épithète *ibid.* avec D’ANGOUR 2013, p. 60. Quant au contexte nuptial, cf. Sappho, fragment 128 Voigt : *Δεῦτέ νυν ἄβραι Χάριτες καλλίκομοι τε Μοῖσαι*. Voir CONTIADES-TSITSONI 1990, p. 83 pour le contexte nuptial supposé également par WASDIN 2018, p. 175, p. 23.

¹¹ Éros est *ἡδύς* chez Hédyle (*Anthologie grecque* V 199, 2 ; cf. Ménandre, fragment 809, 1 Kock). Il est *ἡδίων* dans Plutarque, *Erôtikos* 764c, et *ἡδιστος* dans Eutecnius, *Paraphrase aux Cynégétiques d’Oppien* IV 1. En revanche, Éros est *γλυκύς* depuis Théognis et les poètes méliques : Théognis 1354 ; Alcman, fragment 59a *PMG*, 1 ; *Anthologie grecque* VII 217 ; Athénée, *Deipnosophistes* XIII 75. Il est aussi *γλυκύθυμος*, « d’humeur douce » (Aristophane, *Lysistrata* 551), *γλυκύπικρος*, « à l’amertume douce, doux-piquant » (*Anthologie grecque* V 134) ; *γλυκύδωρος*, « au don charmant » (*Anthologie grecque* V 22) et *γλυκύδακρυς* « aux larmes douces » (*Anthologie grecque* XII 167, 1).

λυσιμελής en référence à Hypnos par « doux » (γλυκύς)¹². L'une des attestations les plus tardives de *lusimelês* en littérature confirmerait l'association entre l'épithète, la douceur et ses perceptions. Citant un fragment de l'historien Ctésias (IV^e-III^e siècles a. C.) dans un extrait du quatrième livre de son *Histoire des animaux*, Élien définit Thanatos comme étant similaire à Hypnos, doux et sans douleur « tel que *les poètes* aiment l'appeler λυσιμελής ou ἀβληχρός »¹³. Or, la douceur désignée par ἀβληχρός précise davantage celle évoquée par λυσιμελής. En effet, le premier adjectif qualifie, dans la diction homérique, une faiblesse propre, parmi les dieux, seulement à Aphrodite et en particulier à sa main, ainsi que la mort douce typique de l'âge adulte et de la vieillesse, opposée à la mort violente et soudaine à la guerre¹⁴. Cette connotation sensorielle demeure chez Apollonios de Rhodes, qui utilise ἀβληχρός au sujet du κῶμα, à savoir l'état de torpeur et d'obnubilation cognitive qui, dans l'*Iliade*, s'empare de Zeus lorsqu'il rencontre Héra parée¹⁵. Comme un synonyme poétique de λυσιμελής, ἀβληχρός qualifie donc une douceur particulière propre soit à la main d'Aphrodite, soit à la mort lente des vieillards, ainsi qu'à la torpeur attribuée traditionnellement à Zeus ensorcelé.

À la lumière de ces données, nous sommes en mesure d'affirmer que la proximité entre λυσιμελής et γλυκύπικρος dans le fragment de Sappho ne peut être due au hasard. Si le premier thème radical de γλυκύπικρον renvoie à l'une des composantes sensorielles de λυσιμελής, à savoir la douceur rapportée à Aphrodite, à la mort et à la séduction intensifiée par l'élément piquant ou amer, le dernier thème évoque la définition ultérieure d'Éros comme une harpie des entendements, qui amenuise les capacités cognitives et sensorielles pour ensuite les aiguillonner¹⁶. Par ailleurs, il est important de souligner que la douceur caractérise,

¹² *Odyssée* XXIII 343-344 : ὅτε οἱ γλυκύς Ὑπνος | λυσιμελής ἐπόρουσε [...]; Eustathe de Thessalonique, *Commentaire à l'Odyssée* II 309 : [...] ὅτε οἱ γλυκύς Ὑπνος λυσιμελής ἐπόρευσε λύων μελεδήματα θυμοῦ [...].

¹³ Élien, *Histoire des animaux* IV 41 (= Ctésias, *FGrH* 688, fragment 45m) : καὶ οἷον οἱ ποιηταὶ λυσιμελεῖ φιλοῦσιν ὀνομάζειν ἢ ἀβληχρόν.

¹⁴ *Iliade* V 336-337 (en référence à la main) : χειρᾶ μεταλμενος ὀξεί δουρὶ | ἀβληχρόν [...]; *Odyssée* XI 134-136 (en référence à la mort) : θάνατος δέ τοι ἐξ ἀλὸς αὐτῷ | ἀβληχρός μάλα τοῖος ἐλεύσεται, ὅς κέ σε πέφνη | γήραι ὑπο λιπαρῷ ἀρημένον· [...], « Pour toi, la mort te viendra hors de la mer, très douce : elle te prendra quand tu seras affaibli par une vieillesse opulente [...] ».

¹⁵ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* II 205 : [...] ἀβληχρῷ δ' ἐπὶ κώματι κέκλιτ' ἀναυδος. Cf. *Iliade* XIV 359-360. Sur le κῶμα, voir, le Chapitre III, p. 253-254, et sur la réaction de Zeus devant Héra parée, Chapitre II, p. 124-125.

¹⁶ Éros est πικρός depuis Théognis, 1354 ; il est πικρότατος dans Aristophane, *Ploutos* 1033. Éros est qualifié d'ἄρπυς dans un fragment élégiaque de Parthénios (I^{er} siècle a. C.) : cet attribut est issu, pour les lexicographes, de l'acte d'« emparer violemment les esprits » (ἀπὸ τοῦ ἀρπάζειν τὰς φρένας) : Parthénios, fragment 7 Diehl = *Etymologicum Magnum* s.v. ἄρπυς. Cependant, celle de Parthénios est

avec le désordre corporel, non seulement la sémantique de *lusimelês* mais aussi l'action d'Éros. C'est la coexistence de ces deux composantes qui justifie le partage de l'épithète avec Hypnos et Thanatos, puissances connues pour mener à l'affaiblissement parfois irréversible et sans remède des facultés vitales¹⁷. Il ne faut pas oublier, en outre, que la douceur appartient à Éros comme à des désordres corporels plus concrets, qui ne se manifestent pas sous la forme de puissances : ils portent, tous, la même épithète. Chez Théognis, de fait, c'est la soif du vin, donc Ivresse qui « délie les membres »¹⁸. En clé ludique, dans une épigramme d'Hédyle, *λυσιμελής* est un désordre corporel plus spécifique comme l'infirmité physique des pieds nommée *ποδάγρα*, propre aux hommes mais aussi aux chiens et aux chevaux. « Fille *lusimelês* de Dionysos *lusimelês* et d'Aphrodite *lusimelês* », cette maladie est ainsi qualifiée sur la base d'un glissement de la sphère d'Éros à celles d'Aphrodite et de Dionysos, favorisé probablement par une association intériorisée entre *lusimelês* et les infirmités physiques¹⁹. De fait, *λυσιμελής* énonce ici un état d'infirmité et de désordre corporel engendré vraisemblablement par le vin et le sexe, selon un usage dérivé du corpus hippocratique²⁰.

l'élaboration tardive d'un motif largement répandu en comédie. En effet, Éros est pour Timothée, comédien du IV^e siècle a. C., *ἡ φρενῶν ἀκίς*, « la pointe des esprits » : Timothée, fragment 2, 1 Kock (= Stobée, *Anthologie* 3.28.12).

¹⁷ « Limb-relaxing » d'après LSJ *s. v.* *λυσιμελής*, l'épithète apparaît premièrement comme l'épithète d'Hypnos dans *Odyssée* XX 57 et XXIII 343. Ainsi en est-il également à l'époque hellénistique : chez Moschos, c'est Hypnos qui « dissout les membres enveloppant les yeux par un lien mou » (Moschos, *Europe* 4 : *λυσιμελής πεδάα μαλακῶ κατὰ φάεα δέσμω*). L'attribution presque exclusive de *λυσιμελής* à Hypnos est confirmée par le *Lexique homérique* d'Apollonios le sophiste (I^{er} siècle p. C.), qui glose l'adjectif par *ἐπιθετικῶς ὁ Ὑπνος* : Apollonios, *Lexicon Homericum*, *s. v.* *λυσιμελής*. Chez Euripide, en revanche, c'est Thanatos et dans les *Hymnes orphiques* ce sont les Érinyes qui portent le titre de *λυσιμελής* : Euripide, *Suppliantes* 47 et *Hymne orphique* LXX 9. Dans la production épigraphique, par ailleurs, l'épithète revient seulement pour Thanatos. À cet égard, la documentation est assez pauvre : Thanatos *λυσιμελής* a entouré (*ἀμφι[βέβηκε]*) ou dévoré (*ἀμφέ[χανεν]*) la victime dans SEG 21:1006, lignes 5-6. Nous rappelons que, dans la sphère du désir, c'est Pothos qui porte cet attribut dans Archiloque, fragment 196 West (*ἀλλά μ' ὁ λυσιμελής ὤταιρε δάμναται Πόθος*) et Alcman, fragment 3, 61 Page (*λυσιμελεῖ τε Πόσωι*).

¹⁸ Théognis, 838. Tryphiodore, poète épique et grammairien égyptien du III^e siècle p. C., utilise *λυσήνωρ* à la place de *λυσιμελής* pour le vin (*οἶνος*), opérant donc une variation par rapport à l'usage archaïque, dans la *Prise d'Ilion*, au vers 449.

¹⁹ *Anthologie grecque* XI 414. Pour *λυσιμελής Διονύσος*, cf. Nonnos, *Dionysiaques* LII 345. Sur la maladie des pieds, voir CHANTRAINE 1968, *s. v.* *ἄγρα* et BEEKES 2010, *s. v.* *ἄγρα*. Pour eux, cette maladie est originairement le « piège qui saisit l'animal par le pied » sur la base de Xénophon, *Cyropédie* 1.6-28. Sur cette maladie dans le monde animal, voir Aristote, *Histoire des animaux* 604a5, 14, 23. Nous rappelons que Clément d'Alexandrie, *Protreptique* II 38.5 parle d'un *ιερόν* d'Artémis Podagra dans un site inconnu en Laconie : la déesse est ainsi appelée en raison des soins liés à sa figure selon HARRIS 1916-1917, p. 177-178. En effet, les inscriptions attestent l'existence de pratiques thérapeutiques pour cette maladie humaine : IG 42(1) 122, 133 (d'Épidaure, IV^e siècle a. C.).

²⁰ Où l'on préfère *λυσιγυῖα* (« relâchement, décontraction des membres ») à *λυσιμελής*, avec une variation de *μέλος* en *γυῖα*. Le mot revient dans [Hippocrate], *Des lieux dans l'homme* 14 pour expliquer l'état du corps en cours de suppuration (*ἔμπυος*), sujet à un désordre humoral entre chaud et froid.

Ainsi, le lien avec le désordre, les sens et la violence explique la valeur de la *lusi* recelée par *λυσιμελής*, en même temps qu'il éclaire sa proximité avec *γλυκύπικρον* et avec le verbe *δονέω* (« secouer, agiter ») chez Sappho, en référence à Éros. La sphère sémantique de la dissolution, telle que mobilisée par Sappho, s'avère riche et diversifiée si l'on s'en tient aux différentes acceptions de la *lusi*. Par ce mot, en effet, on désigne un déliement avant tout physique qui, dans le langage formulaire, concerne le défunt et son corps, ou bien une dissolution qui énonce généralement la fin d'un conflit, l'affranchissement des maux présents, la purification des tâches et la libération d'un crime, voire la dissolution d'une constitution ou d'une communauté²¹. De plus, la *lusi* peut désigner la libération appliquée aux domaines de l'énonciation et de la musique : en particulier, elle indique la résolution d'une seule voyelle en deux, ou bien la désarticulation d'une période syntactique et la solution du mètre, des unités du chant²². Enfin, le rattachement à la sphère esthétique est encore plus significatif si l'on considère que, chez Aristote, la *lusi* coïncide en termes métaphoriques à la « veille de la perception » (*τῆς αἰσθήσεως ἐγρήγορσις*), à savoir l'état particulier permettant l'appréhension sensorielle²³. Dès lors, toutes ces nuances soulignent à la fois la fonction esthétique et la possible nuance musicale de la *lusi* contenue dans l'épithète d'Éros et des puissances réglant les régimes des sens (*Hypnos* notamment). En outre, elles permettent de mieux comprendre dans quelle mesure Éros *λυσιμελής* se caractérise entre *kosmos* et *akosmia* : énonçant d'abord le déliement, la libération et l'intensité de l'expérience perceptive – autant de traits qui connotent, en outre, les substantifs et les adjectifs construits sur la même

²¹ *Iliade* XXIV 655 concernant la *lusi* physique. Pour ses emplois ultérieurs, cf. e. g. Lysias, *Sur une blessure par préméditation* 13. Cf. Hésiode, *Théogonie* 637 et Théognis, 180 (la fin du conflit ou d'une condition de pauvreté) ; Hérodote, *Enquêtes* VI 139 et Pindare, *Néméenne* X 76 (la fin du deuil) ; Thucydide, *La guerre du Péloponnèse* II 102 (la libération des chaînes). Aussi, depuis Sophocle, la *lusi* coïncide-t-elle avec la purification des tâches. Chez Platon, elle va de pair avec les *katharmoi*, les rites de purification : Platon, *République* 364e (*λύσεις τε καὶ καθαρμοὶ ἀδικημάτων*). Ainsi, *λύσις* devient la libération d'un crime comme l'homicide chez Aristote ; dans le langage judiciaire des inscriptions, elle est la « solution d'une créance hypothécaire, ou d'une obligation financière » : Aristote, *Politique* 1262a32 ; *IG*² 1103 et *BGU* 1115.46 (I^{er} siècle a. C. : [*χωρίον*] *πεπραμένον ἐπὶ λύσει*). Pour Platon, *Lois* 945c la *lusi* est la fin d'une constitution.

²² Démétrios, *Élocution* 70 au sujet de la résolution d'une voyelle connue comme *diairesis* (par exemple, ἦλιος > ἠέλιος) ; *ibid.* 192 pour la désarticulation d'une période syntactique, l'asyndète en particulier ; Héphéstion, *Enchiridion* 6 pour la *lusi* en métrique. La *lusi* est aussi l'achèvement d'une narration ou d'une tragédie, en opposition à *δέσις* : Aristote, *Poétique* 1454a37 et 1455b24.

²³ [Aristote], *Du sommeil et de la vieille* 454b27.

racine verbale de λύω – l'épithète renvoie, comme ses formes apparentées, soit à la libération, soit à différentes typologies de désordre connotées par l'absence de *taxis* ou de *kosmos*²⁴.

Il est tout aussi important de souligner que l'association entre la sensorialité, la violence et la dissolution n'est pas sans lien avec la troisième épithète attribuée à Éros dans le fragment de Sappho, ἀμάχανον (dont nous proposons une analyse détaillée plus loin). Elle accompagne l'apposition d'Éros, à savoir ὄρπετον, variante éolienne d'έρπετόν indiquant, dans l'épopée et dans la tradition archaïque, les animaux terrestres ou les bêtes qui avancent à quatre pattes ; chez Alcman, les créatures nourries par Terre noire et, chez Hérodote et les tragédiens, les reptiles²⁵. Or, ce mot est lui aussi significatif si l'on considère l'opposition entre έρπετά et πετεινά attestée depuis le VII^e siècle a. C : si les premiers (les έρπετά) sont rattachés à la terre – leur nature est, pour ainsi dire, chthonienne –, les seconds (les πετεινά) sont rattachés à l'air – leur nature est donc aérienne²⁶. Sur la base de cette opposition, nous ne pouvons pas exclure que Sappho ait voulu proposer une image terrestre d'Éros, complémentaire et novatrice par rapport à celle ailée présente dans la poésie mélique. En effet, Éros est ailé non seulement chez Anacréon et Alcée, mais chez Sappho elle-même (lorsqu'il descend du ciel avec une *kblamus* pourprée) si l'on suit l'opinion de B. Breitenberger²⁷. Ainsi, c'est précisément la connotation terrestre que nous attribuons à

²⁴ Une *variatio* de λυσιμελής se trouve à l'époque classique, chez Euripide, *Électre* 136 : τᾶ μελέα λυτήρ, « le libérateur de cette douleur » est rapporté à Zeus dans la lamentation d'Électre. De même, λύσιος est, à l'époque classique, l'attribut des dieux qui relâchent ou libèrent d'un fléau, d'une malédiction ou d'un mauvais sort : Platon, *République* 366a (λύσιοι θεοί). D'après Pausanias, *Périégèse* II 7.5-6 λύσιος devient l'épithète non formulaire de Dionysos à Sycion. Pareillement, Dionysos était vénéré à Thèbes comme Λῦσιος, « Libérateur » : il avait un *naos* près du théâtre, où se trouvaient deux images, l'une du dieu lui-même et l'autre, peut-être, de Sémélé (Pausanias, *Périégèse* IX 16). D'après SANTAMARÍA 2013, p. 47, Λῦσιος et Λυσεύς pour Dionysos montrent « his capacity to liberate through the ritual » pendant la nuit, lors des *Lusiai* (cf. Photios, *s. v.* Λύσιαι τελεταί).

²⁵ Sur l'usage d'ἀμάχανος, voir Hésiode, *Théogonie* 295 e 310 pour Échidna et Cerbère, et 589-590 pour la créature d'Héphaïstos. Concernant ὄρπετον, voir *Odyssée* IV 418 pour les animaux terrestres à quatre pattes ; Alcman, fragment 89 PMG (έρπετά ὅσσα τρέφει μέλαινα Γαῖα) pour les créatures nourries par Gaïa noire. C'est Hérodote, *Enquêtes* IV 183 qui propose la juxtaposition entre « le serpent (ὄφις), les lézards (σαύρας) et des animaux similaires, parmi les reptiles (καὶ τὰ τοιαῦτα τῶν έρπετῶν) ». L'assimilation d'έρπετόν au reptile, voire au serpent s'affirme au théâtre : cf. Euripide, *Andromaque* 269 et Aristophane, *Oiseaux* 1069, avec un précédent chez Pindare, *Pythique* I 25 au sujet de Typhée.

²⁶ L'opposition est confirmée ultérieurement chez Hérodote, *Enquêtes* I 140 avec des parallèles dans Théocrite, *Idylle* XV 118 et Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* IV 1240.

²⁷ Anacréon, fragment 125 Gentili (cf. Plutarque, *Erôtikos* 715a) ; Alcée, fragment 327 Voigt avec BREITENBERGER 2007, p. 235, n. 63 (Éros est fils de Zéphyr et d'Iris, dont les ailes dorées sont célèbres depuis l'épopée : Iris est χρυσόπτερος dans *Iliade* VII 398 et XI 185). Cf. Sappho, fragment 54 Voigt avec BREITENBERGER 2007, p. 127 : (Έρωτα) έλθοντ' έξ ὀράνω πορφυρίαν περιθέμενον χλάμυν. On rappelle qu'Éros est ποθεινός dans Aristophane, *Oiseaux* 696 (cf. *ibid.* 1720-1722) et πτανός dans Euripide, *Hippolyte* 1275 ; il πτεροῦται dans *Comica adespota*, fragment 172, 2 ; il est πτερωτός chez Timothée,

ὄρπετον, en opposition à la nature ailée attestée aux VII^e-VI^e siècles a. C., qui pourrait expliquer la présence d'Éros λυσιμελής chez Sappho. Cette lecture serait confirmée par la comparaison avec le fragment 44a Voigt, où la poétesse loue Artémis disant que « jamais Éros qui défait les membres (λυσιμελής) ne s'approche d'elle (οὐδάμα πίλναται, vers 11) »²⁸. Si le déliement des membres effectué par Éros est mis en relation avec la nature sauvage et chasseresse d'Artémis²⁹, Sappho nie pour autant le rapprochement entre les deux divinités. De plus, le choix verbal révèle la nature particulière de cette approche : variante archaïque du plus répandu πελάζω, le verbe (homérique et hésiodique) πιλνάω revient généralement à la forme moyenne-passive pour indiquer un rapprochement rapide et violent – vers la terre (χθονί) dans l'*Iliade*, effectué par Gaia et Ouranos chez Hésiode³⁰. Ainsi, le contact d'Éros, évité en présence d'Artémis, est exprimé par le verbe qui dans la tradition évoque un rapprochement non seulement « chthonien » ou dirigé vers la terre, mais également doté d'une sensorialité considérable. En effet, Gaia et Ouranos « se rapprochent » dans la section finale de la Titanomachie, lorsqu'une vapeur brûlante enveloppe les Titans et que la flamme céleste dévore Chaos : leur union crée un impact synesthésique considérable qu'Hésiode ne manque pas de décrire³¹. Le choc sensoriel du rapprochement, évoqué probablement par πίλναται dans le fragment de Sappho, peut éclairer la place d'Éros *lusimelês* à l'intérieur du fragment 44a et, par conséquent, du fragment 128, dans la mesure où le verbe renvoie aux nuances esthétiques de l'épithète et en particulier à la violence du déliement. Loin d'Éros, Artémis en est à l'abri : en cela réside la gloire de la déesse louée par Sappho. Ainsi, la nature terrestre et sans remède, telle qu'évoquée par ὄρπετον et ἀμάχανον juxtaposés à γλυκύπικρον, éclaire davantage le statut d'Éros λυσιμέλης sous l'angle des sens et de la violence – deux composantes fondant le rapport entre le désordre et le déliement des membres corporels propre non seulement à λυσιμέλης mais aussi à Éros. Par ailleurs, nous ne pouvons pas exclure que de premiers liens entre la *luisis* physique et la *luisis* musicale se nouent dans le

fragment 2, 1 Kock. Enfin, il est πετρόεις dans Nonnos, *Dionysiaques* X 337. Sur Éros ailé, voir notamment CALAME 2010, p. 72-88.

²⁸ Sappho, fragment 44a Voigt, 10-11 : [...] κήναι λυσιμέλης] Ἔρος οὐδάμα πιλναται.

²⁹ Artémis est chasseresse (ἐλαφάβ]ολον ἀγροτέρων, au vers 9).

³⁰ « S'approcher de la terre » dans *Iliade* XXIII 368 (ἄρματα χθονί πιλνατο ; cf. Hésiode, *Travaux* 510). Pour la rencontre entre Gaia et Ouranos, voir Hésiode, *Théogonie* 703 (Γαῖα καὶ Οὐρανὸς πιλνατο). Sur le verbe, cf. CHANTRAINE 1968 et FRISK 1960-1972, s. v. πέλας.

³¹ Hésiode, *Théogonie* 700-704 : « les regards semblaient voir (εἶσατο δ' ἄντα ὀφθαλμοῖσιν ἰδεῖν), les oreilles semblaient entendre encore (ἦδ' οὐασιν ὄσσαν ἀκοῦσαι) ce désordre qui agita l'ordre, dans ces temps où Gaia et Ouranos élevé se rapprochaient (αὐτως ὡς ὅτε Γαῖα καὶ Οὐρανὸς εὐρύς ὑπερθεῖν πίλνατο) ».

fragment de Sappho. C'est en particulier ἀμάχανον qui annonce les connivences entre le déliement et le domaine musical développées par la performance d'Hermès, dans le quatrième *Hymne homérique*, à travers un Éros « sans remède » – on y reviendra.

Afin de prouver l'existence d'un lien étroit non seulement entre *kosmos* et *akosmia* mais aussi entre la *luisis* physique et la *luisis* musicale, il est maintenant nécessaire de considérer l'autre texte où Éros est qualifié de *lusimelês*, à savoir le *skolion* anonyme adressé aux éromènes de Chalcis tel que relayé par Plutarque sur la base d'Aristote³² :

<p>ὦ παῖδες, <ὅσ>οι Χαρίτων τε καὶ πατέρων λάχετ' ἐσθλῶν, μὴ φθονεῖθ' ὄρας ἀγαθοῖσιν ὁμιλίαν · σὺν γὰρ ἀνδρεία καὶ ὁ λυσιμελής Ἔρωσ ἐπὶ Χαλκιδέων θάλλει πόλειςιν.</p>	<p>Garçons, vous qui avez en partage les Charites et les nobles pères, ne refusez pas aux valeureux l'union des belles saisons. Avec la virilité, <i>même</i> Éros, qui rompt les membres, fleurit dans les cités des Chalcidiens.</p>
---	--

Dans le but de célébrer le pouvoir d'Éros dans les œuvres d'Arès, Plutarque choisit comme motif de l'argumentation la guerre entre les habitants de Chalcis et d'Érétrie, en particulier la valeur guerrière (ἀνδρεία) à l'origine de l'homophilie pratiquée ensuite par les jeunes combattants³³. Tout d'abord, il est important de préciser l'absence d'un cadre historique précis pour ce *skolion*, ce qui a mené les éditeurs à insérer les vers dans la collection hétérogène des *carmina popularia*³⁴. Hormis quelques allusions à une éventuelle performance sympotique, les spécialistes n'ont pas abordé les aspects historiques du *skolion*. Si l'accent a été mis sur la structure métrique et le style de cet « encomio pederastico », nous remarquons, de notre côté, les traits archaïques et archaïsants des vers³⁵. Ces traits permettent – suivant la chronologie proposée par G. Tedeschi – de contextualiser le *skolion* entre les VII^e et

³² *Carmina popularia*, 873 Page (= Plutarque, *Erôtikos* 761b = Aristote, *Fragmenta varia* I 15, 98 Rose). Une lecture approfondie du *skolion* est donnée par TEDESCHI 1993.

³³ Les Chalcidiens chantaient ce *skolion* en l'honneur de Kléomachos, thessalien ou chalcidien de Thrace, lequel, encouragé par la présence de son aimé, remporta la victoire contre les Érétriens dans un combat de cavalerie : cf. Athénée, *Deipnosophistes* XIII 601e et Hésychios, *s. v.* χαλκιδίζειν. Voir, à ce sujet, DEGANI 1960, p. 195, n. 12.

³⁴ Sur l'ensemble connu sous le nom de *Carmina popularia*, voir NERI 2003.

³⁵ Comme la formation μὴ φθονεῖθ'...ὁμιλεῖν au vers 2, le syntagme σὺν ἀνδρεία du vers 3, au lieu du plus archaïque ἀνδροτῆτι γάρ, et l'ἐπὶ à la valeur locative du vers 4. Les traits archaïsants ont été analysés et commentés la première fois par SMYTH 1899, p. 511. Concernant la métrique du *skolion*, voir MÜNSCHER 1919, p. 35 ; WEST 1982, p. 139 et PORDOMINGO PARDO 1996, p. 473. La définition d'« encomio pederastico » est donnée par PAVESE 2014, p. 132, avec une analyse prosodique des vers.

VI^e siècles a. C., dans le cadre d'une société fortement imprégnée de valeurs aristocratiques³⁶. Il est néanmoins important de noter que le syntagme impératif *μη φθονεῖθ'* pourrait suggérer une datation plus tardive, étant donné que cette locution s'affirme, au sens de « ne jalousez pas... » ou « n'empêchez pas » avec un datif de désavantage (ici, *ἀγαθοῦσιν*) dans la même position métrique, au théâtre, notamment en comédie, dans un contexte où le *φθόνος* est condamné par le chœur³⁷. La locution *μη φθονεῖθ'* fait donc penser à un contexte performatif caractérisé par un échange entre le locuteur et son public, ce qui pourrait s'adapter aussi bien à la scène (tragique et comique) qu'au banquet. En définitive, bien que la chronologie relative du fragment reste celle des VII^e-VI^e siècles, sa réutilisation dans le cadre du banquet, même au V^e siècle a. C., est fort probable.

Quoi qu'il en soit, dans ce premier exemple de citharodie érotique³⁸, le locuteur affirme le lien étroit entre la virilité et le désir à travers l'image du mélange sexuel (*ὀμιλίαν*, au vers 2) dans la fleur de la jeunesse : « [...] ne refusez pas aux valeureux l'union des belles saisons ». Si l'épithète *λυσιμελής* évoque Hésiode et Sappho, la présence d'Éros dans le bataillon chalcidien active, quant à elle, toute une série d'associations déjà rencontrées : elle évoque l'Éros du bataillon sacré des Thébains et préfigure l'Éros du *Banquet*, suscitant le même *menos* qu'Arès aux héros de l'épopée³⁹. Par ailleurs, le syntagme apparemment tardif *σὺν ἀνδρείᾳ* fait écho à l'éloge d'Agathon, dans lequel l'*ἀνδρεία* est présentée comme l'une des qualités d'Éros, exaltée avec d'autres formes de bouillonnement concernant les fleurs, la jeunesse et l'humidité⁴⁰.

Or, l'axe Éros et Arès ne surprend pas puisque, comme le rappelle G. Pironti, non seulement Aphrodite mais Arès aussi, frère d'Hébé, sont impliqués dans notre *skolion*⁴¹.

³⁶ Même si d'autres savants préfèrent une datation plus tardive, sur la base de considérations d'ordre métrique : notamment WEST 1982, p. 139.

³⁷ On pense notamment à Aristophane, *Cavaliers* 580 avec un parallèle chez Eupolis, fragment 392 Kassel-Austin (= fragment 357 Kock) : voir OLSON 2014, p. 49-50, qui enregistre d'autres cas, d'époque classique, où l'on utilise le syntagme *μη φθονεῖτε*, « Don't refuse to... » : Euripide, *Médée* 63 ; Platon, *Protagoras* 320c ; Isocrate, *Nicochlès* 3.61. Le *φθόνος* est ainsi condamné dans un contexte public au théâtre : e. g. Aristophane, *Acharniens* 497-500 et *Lysistrata* 649-651 ; Ménandre, *Dyskolos* 802.

³⁸ Sur Terpandre comme fondateur du concours de citharodie et le lien avec Sparte, voir CALAME 2012, p. 405-406.

³⁹ Athénée, *Deipnosophistes* XIII 561e-f pour un rapprochement entre les armées des Thébains et des Lacédémoniens qui sacrifient à Éros avant toute bataille : sur les deux et sur leur lien avec la *kosmêsis*, voir, dans cette thèse, le Chapitre II, p. 156. Cf. Plutarque, *Pélopidas* 18.1 et 19.2, qui atteste le patronage conjoint d'Aphrodite et d'Arès sur Thèbes et son armée. Cf. Platon, *Banquet* 179b sur le *menos* d'Éros.

⁴⁰ Platon, *Banquet* 196d. Des réflexions sur l'*ἀνδρεία* d'Éros sont contenues également dans Plutarque, *Erôtikos* 760d-762c.

⁴¹ PIRONTI 2007, p. 177.

Néanmoins, le renvoi historique à Hésiode n'est pas à sous-estimer. De fait, la mention des Χάριτες et du λυσιμελής Ἔρως propose à nouveau l'association entre Éros et les Charites rencontrée dans la *Théogonie*. De plus, le complément ἐπὶ Χαλκιδέων peut bien faire référence à un moment précis de la biographie d'Hésiode, c'est-à-dire à son voyage vers Chalcis durant la guerre lélantine à l'occasion des concours funèbres pour Amphidamas : d'après la plupart des spécialistes, c'est là qu'Hésiode chanta la *Théogonie*⁴². Cela dit, il est important de remarquer que ce ne sont pas seulement la floraison et l'épanouissement des forces vitales (évoqués par θάλλει, au vers 4) qui connotent ce *skolion*. De même, nous ne croyons pas que λυσιμελής soit à entendre selon la traduction communément acceptée, dans la mesure où c'est moins la désarticulation que la conservation du corps qui devrait être souhaitée et invoquée en vue du combat. Suivant ces considérations, il est plus intéressant d'interpréter λυσιμελής à la lumière des connotations acquises par les deux composantes (λύω/λύσις et μέλος) depuis le VII^e siècle a. C.

De fait, μέλος (> μελής) n'est pas moins riche en acceptions que λύσις, sa sémantique reposant sur l'assimilation entre le membre du corps et l'unité du chant. Nom des composantes corporelles chez les auteurs de l'époque archaïque, μέλος oscille entre les deux sens de *Glied* et *Lied*, articulation anatomique et membre du vers chanté⁴³. D'ailleurs, « membre par membre » (κατὰ μέλη), tant le corps que le chant étaient ainsi conçus⁴⁴. Cette polyvalence entre anatomie et musique ne doit pas surprendre dans la mesure où elle est souvent présente en littérature⁴⁵. Ainsi, suivant H. Koller et J. Svenbro, selon lesquels -μελής

⁴² Hésiode raconte sa victoire aux *aethla* de Chalcis en l'honneur d'Amphidamas dans *Travaux* 654-656 : sur la nature controversée de l'*humnos* qui lui a valu le trépied, un rappel des hypothèses se trouve chez DEBIASI 2008, p. 33-34. Pour STODDARD 2004, p. 179 le poème chanté par Hésiode à Chalcis était la *Théogonie*. Chalcis doit avoir été le contexte qui accueille le Concours d'Homère et d'Hésiode aussi pour BASSINO 2018, p. 137. On rappelle, en outre, que des traits d'influence eubéenne sont présents dans l'œuvre d'Hésiode comme, par exemple, l'épithète d'Hermès dans *Travaux* 68 d'après DEBIASI 2008, p. 16-26.

⁴³ PAPE *s. v.* μέλος. *E. g.* *Iliade* VII 131 ; Pindare, *Néméenne* I 47 ; Eschyle, *Perses* 991. Il est confondu dans l'*Hymne homérique à Hermès* avec le similaire μέρος, « partie » : *Hymne homérique à Hermès* 419 avec VERGADOS 2013 *ad loc.*

⁴⁴ Comme μελεῖστί ou μεληδόν (« limb from limb » d'après LSJ *s. v.*) dans Pindare, *Olympique* I 49. Le bon sacrificateur coupe κατὰ μέλη, « membre par membre », ou « selon les membres », laissant le couteau suivre les articulations naturelles du corps dans Platon, *République* 379a, 607a. Cette image est exploitée par Aristophane, *Grenouilles* 1249-1250, où Euripide joue avec la polysémie de μέλος, en jugeant Eschyle un mauvais poète, plutôt répétitif dans ses compositions. Voir sur cela SVENBRO 1984b, p. 934 et TUCKER 1930, p. 240.

⁴⁵ Ainsi, Aristophane, *Grenouilles* 862, où Euripide brûle du désir de défier Eschyle « au sujet des mots épiques (τᾶπτη), des mélodies chantées (τὰ μέλη), des tendons de la tragédie (τὰ νεῦρα τῆς τραγωδίας) ». L'ambiguïté de μέλος/μέλη chez Aristophane reflète, à notre avis, l'usage de ces mots chez Euripide,

(< μέλος) s'appliquerait à la poésie chorale, nous proposons d'interpréter l'épithète à la lumière de sa « bisémie », confirmée par d'autres rapprochements entre λύω et μέλος en littérature⁴⁶. De façon corollaire, non seulement « désarticuler » mais aussi « détendre les membres (du corps et du chant) » peuvent être de bonnes traductions de λυσιμελής, comme la comparaison linguistique le confirme : si, d'une part, μέλος s'enrichit de nouvelles nuances au VII^e siècle a. C., λυσιμελής appartient, d'autre part, à une catégorie d'adjectifs dans lesquels -μελής renvoie tout à la fois aux membres du corps et aux unités du chant, en allusion à l'anatomie et à la musique⁴⁷.

Révélaient une fois de plus la complémentarité entre corps et musique, propre non seulement à *lusimelês* mais aussi à Éros, les données linguistiques invitent à considérer le membre comme un élément non dissocié de l'action dont il s'accompagne (λύω/λύσις). Déterminé par la torpeur physiologique induite par le vin dans le cadre du banquet (probablement lors de la performance réactualisée du *skolion*), le déliement corporel des Chalcidiens, produit vraisemblablement par l'union sexuelle entre les combattants comme en témoigne l'histoire de Kléomachos, va de pair avec l'exécution du chant. Ce déliement repose, outre sur le lien entre Éros et μέλος, qui était bien connu dans la poésie mélique pour caractériser péjorativement la biographie d'Alcman, également sur l'association entre le dieu et le πίνειν (« boire »), action qui provoque le déliement ou la dissolution par le vin dans le

Héraclides 600-603, où Iole craint de blesser, par des mauvais mots (δυσφημεῖν γὰρ ἄζομαι θεάν), la déesse, fille de Déméter, alors même que ses membres succombent à l'affliction (λύεται μέλη / λύπη) : l'outrage de la profération suit la désarticulation du corps.

⁴⁶ KOLLER 1965, p. 24-38 s'attarde, le premier, sur la composition de λυσιμελής, suivi par SVENBRO 1984b, p. 934 qui met en exergue le double sens de μέλος, « membre, chant » et « partie constitutive du corps ». Déjà CHANTRAINE 1968, s. v. μέλος propose, au sujet de la forme non contractée (μέλεα), la traduction « membres, en tant qu'ils sont le siège de la force corporelle », d'où le sens dérivé de « phrase, développement musical ». Concernant la « bisémie », voir la thèse analogue de PIRONTI 2014b au sujet de *khrusothronos*. Pour d'autres rapprochements en littérature entre λύω et μέλος, cf. notamment Hérodote, *Enquête* II 135 (avec LARDINOIS 2016, p. 16) et Aristophane, *Oiseaux* 209-214.

⁴⁷ Comme en témoigne πολυμελής chez Alcman (fragment 14a PMG = fragment 4 Calame). BIRAUD – DELBEY 2006, p. 12 expliquent ainsi la réinterprétation du nom « Philomèle » par pseudo-étymologie à partir de μέλος qui, au V^e siècle a. C., signifiait « membre de phrase musicale » ou de « chant rythmé », comme en témoignent, d'après eux, les adjectifs ἐμμελής, « harmonieux », εὐμελής « mélodieux ». Sur l'évolution linguistique de μέλος, cf. BEEKES 2010, s. v. μέλος. La complémentarité entre les deux sphères du corps et de la musique est évidente dans les attributs non formulaires, attestés à partir du VI^e siècle a. C., se terminant en -μελής : ἀρτιμελής (« aux membres bien conformes »), ἐκμελής (« dissonant, hors contexte »), ἐμμελής (« bien proportionné, qui est dans le ton »), εὐμελής (« harmonieux »), ἡδυμελής (« au chant doux »), ὄλομελής (« uniforme, bien entrelacé ») et πολυμελής (« à plusieurs membres, à plusieurs tons »).

cadre du banquet : parmi les convives, en effet, « on boit Éros »⁴⁸. C'est donc de cette façon que le dieu contribue à la circulation de l'*euphrosunê* lors du banquet, Euphrosunê étant le nom de l'une des Charites au regard érotique aux vers 908-910 de la *Théogonie*. Par ailleurs, le cas d'Hypnos *lusimelês*, apparemment détaché de la musique, ne contredit pas notre hypothèse. Bien que la perte des sens désignée par *lusimelês* semblerait indiquer les prérogatives sensorielles communément reconnues à cette puissance, le lien avec le chant (en particulier, dans le cadre du banquet, lors duquel la musique et le vin entraînent ensemble la perte des sens) se prête très bien également à valoriser la place d'Hypnos dans le domaine sonore des chants et des mètres.

Ainsi, les données ici réunies permettent-elles de tirer quelques conclusions générales sur Éros *lusimelês*. Depuis Hésiode, le dieu se qualifie à travers une épithète attestée seulement neuf fois et soumise à un déclin progressif après Hésiode, comme ses occurrences au V^e siècle a. C. l'indiquent⁴⁹. Le premier sens de l'épithète est donné par λυσι-, ce qui explique, d'une part, son attribution à Hypnos et Thanatos et, d'autre part, le partage de certaines compétences sensorielles par Éros et Hypnos. Les désordres du corps, ainsi que le renvoi à la sphère sensorielle des tremblements et des vertiges perceptifs connotent *lusimelês* en référence à Éros, dieu *deinos* dans le domaine perceptif⁵⁰. Doté d'une dimension synesthésique articulée, le dieu provoque plusieurs formes de déliements : la sémantique de *melos* entre ainsi en jeu. C'est à travers la bisémie, étudiée à travers la comparaison

⁴⁸ Anacréon, fragment 450 (Ἔρωτα πίνων) et 376 PMG, 2 (μεθύων Ἔρωτι). Selon Archytas (de Tarente ?) cité par Chaméléon (IV^e-III^e siècles. C.), la combinaison des deux confère à Alcman le titre de « chef de la poésie mélique érotique (τῶν ἐρωτικῶν μελῶν ἡγεμόνα) », car il a été le premier à avoir délivré un chant dissolu (ἐκδοῦναι πρῶτον μέλος ἀκόλαστον) : Chaméléon, fragment 25 Wehrli *apud* Athénée, *Deipnosophistes* XIII 600f. Quant à Archytas, il pourrait s'agir d'Archytas de Tarente, pythagoricien qui vécut au IV^e siècle a. C., expert en harmonique, ou bien du presque inconnu Archytas de Mytilène, dont parle Diogène Laërce, *Vie des philosophes* 8.82 : voir, sur cela, les réserves de LEVEN 2018, p. 227. La première solution est selon nous préférable puisqu'Archytas est défini, dans le passage, ὁ ἄρμονικός.

⁴⁹ Avec un usage plus répandu, comme on l'a vu, chez Homère (dans l'*Odyssée*), chez Hésiode (dans la *Théogonie*) et plus tardivement chez Grégoire de Nazianze (dans les *Poèmes personnels*), avec des emplois plus particuliers chez Euripide (dans les *Suppliants*) et Élien (dans *La nature des animaux*). L'occurrence chez Grégoire de Nazianze, *Poèmes personnels* 1278 n'est pas ici considérée et analysée en raison des contaminations avec le langage chrétien de l'infirmité physique.

⁵⁰ Éros est, dans la sphère des sens, δεινός, « terrible, effrayant, qui frappe l'imagination et les sens ». En tant que tel, il hérite de la nature terrible caractérisant, au plus haut degré, Cronos (δεινότατος dans Hésiode, *Théogonie* 137). Éros porte cet attribut dans *e. g.*, Eschyle, *Euménides* 865 ; Euripide, *Iphigénie à Aulis* 808 ; Euripide, fragment 1054, 2 Nauck ; Aristophane, *Femmes à l'assemblée* 954 ; Platon, *Théétète* 169c ; Xénophon, *Cyropédie* 5.1.24 ; *Anthologie grecque* V 176 ; Plutarque, *Thésée* 20.1 avec la citation d'Hésiode, fragment 299 Merkelback-West.

linguistique et sur la base du contexte performatif examiné directement dans les textes, que l'on a pu cerner les sens en évolution d'Éros *lusimelês*. Si l'analyse linguistique permet d'affirmer que les recoupements entre le combat et la performance sont perceptibles à partir du VI^e siècle a. C. (même avant probablement), la lecture des textes a mis en lumière deux traits particuliers de *lusimelês*, à savoir sa connotation esthétique (chez Sappho) et une bisémie entre corps et chant (dans le *skolion* notamment). La solidarité entre l'épithète et la dissolution d'Éros sur le corps et le chant émerge, confirmée par le parallèle avec d'autres attributs (en particulier, avec ceux en *kbrus-*)⁵¹. Ainsi, d'autres interprétations, complémentaires à celles physiologiques proposées par les scholies, ont pu être avancées au sujet d'Éros *lusimelês*. En particulier, nous n'avons pas exclu que les performances d'Hésiode, de Sappho et du *skolion* puissent avoir activé du même coup, à l'esprit du public, les deux sens possibles de *lusimelês* : l'un (plus ancien) désigne le déliement des membres du corps, alors que l'autre (plus récent) évoque la performance caractérisée par le déliement des unités du chant, les deux acceptions pouvant coexister en même temps et dans le même contexte d'énonciation, comme le montre le *skolion* des Chalcidiens.

1.2. Les déliements d'Éros au banquet entre *kosmos* et *akosmia*

Les similitudes entre le plaisir du vin, le déroulement du chant et les effets sensoriels d'Éros sont d'autant plus évocateurs si l'on accepte, avec Tedeschi, d'encadrer la performance du *skolion* des Chalcidiens au sein du banquet⁵². Dans ce contexte, la bisémie de *lusimelês* est un instrument précieux pour la représentation d'Éros, capable d'articuler différemment la *lisis* et ses manifestations. Comment le déliement se configure-t-il dans le cadre du banquet par rapport au *kosmos*, domaine d'action et attribut d'Éros ?

Éros opère la désunion du corps et du chant, les deux étant unis par le vin qui désarticule la pensée au sein d'un contexte qui, comme A. Powell le remarque, oscille entre *kosmos* et désordre, surtout à l'époque archaïque. Pour le savant, la question reste ouverte de savoir ce qu'il en était de la relation entre le *kosmos* et le désordre aux banquets, entre, d'un côté, les règles précises du repas et de la circulation du vin et, de l'autre, entre l'ivresse et ses

⁵¹ Comme PIRONTI 2014b le remarque, *kbrusalakatos* (« aux flèches dorées »), épithète formulaire d'Artémis, est formée sur *elakatê*, mot utilisé principalement pour la quenouille. Néanmoins, *kbrysalakatos* peut également signifier « aux flèches dorées » et « à la quenouille dorée » : le jeu étymologique est basé sur le terme *ἡλακᾶτη* qui, selon le contexte, peut désigner tant le fuseau ou la quenouille que la flèche.

⁵² TEDESCHI 1993, p. 186-187.

effets sur le corps et sur la performance⁵³. Or, la place de la désarticulation éclaire davantage la complémentarité entre anatomie et musique, mise en évidence dans le paragraphe précédent et cernée par Powell au sujet du banquet de l'époque archaïque. En effet, selon notre interprétation, la *lusion* du corps préfigure la *lusion* du chant dans la mesure où les deux vont de pair avec la consommation conviviale du vin : déjà Théognis, de fait, qualifie l'ivresse (μέθυσος) de λυσιμελής⁵⁴. Si dissoudre ou désarticuler les vers du *skolion*, d'une élégie ou d'une énigme est une autre manière de désigner le bon achèvement du chant, cette performance est à son tour parallèle et concomitante à la désarticulation physique se déroulant, sous l'effet de la torpeur, dans le lieu du banquet nommé δόρπου λύσις : littéralement « solution du repas du soir », ce mot est équivalent de κατάλυσις, « moment final du banquet » et « lieu de repos » à la fois⁵⁵. Cette double désarticulation, oscillant entre ordre et désordre, est d'autant plus saisissante si l'on considère la place d'Éros dans le *skolion*, l'un des genres littéraires chantés au banquet « where wine and eros go hand in hand, and indeed their intoxicating effects are often assimilated metaphorically »⁵⁶. En effet, nous soulignons que le *skolion* lui-même relève de la dualité entre ordre et désordre à partir de son nom, σκολιός (« oblique, tortueux »), dérivant d'une performance irrégulière lors du banquet et suivant une « zig-zag trajectory » opposée à l'ordre ἐπὶ δεξιά (« de gauche à droite »), appliqué en revanche au vin⁵⁷. Dès lors, l'Éros *lusimelês* des Chalcidiens est investi d'une nature ambiguë à cause, entre autres, de l'*akosmia* d'un chant tortueux.

Mais à quel moment du banquet Éros est-il *lusimelês* ? Nous imaginons que le chant et la circulation du vin succèdent vraisemblablement à la *kosmêsis* des convives, celle-ci se

⁵³ POWELL 2012.

⁵⁴ Théognis, 838.

⁵⁵ Cf. Pindare, *Olympique* X 47 où Héraclès trace l'espace sacré de Zeus à Pise et fait du *temenos* tout autour un « endroit pour le banquet » (δόρπου λύσις) : VERDENIUS 1988, p. 72. La δόρπου λύσις est traduite par *hospitium*, *deversorum*, *locus ubi epulantur* chez SOMMER 1848 *ad loc.* Voir LSJ, s. v. λύσις, 5. III pour l'équivalence entre δόρπου λύσις et κατάλυσις, celle-ci étant traduite par « end, termination » du banquet (συμποσίου : Xénophon, *Banquet* 9.7) et par « restingplace » (e. g. Hérodote, *Enquêtes* V 52 et Platon, *Protagoras* 315d). En réalité, le δόρπον indique, dans l'épopée, le « repas du soir » pris au crépuscule : cf. *Iliade* XIX 208 ; *Odyssée* IV 429 et XII 439. Déjà dans l'*Hymne homérique à Apollon* 511, il désigne le repas, voire la viande : voir LSJ s. v. δόρπον. Le δόρπον, et en particulier le μεταδόρπον (« durant le repas »), coïncide ensuite avec le moment de boire : e. g. Pindare, fragment 124a-b, 2 *apud* Athénée, *Deipnosophistes* XI 60, 14 avec MOSCONI 2009, p. 342.

⁵⁶ CAZZATO – PRODI 2016, p. 5.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 14. Voir, pour une mise à jour sur le *skolion* en tant que genre littéraire, JONES 2016, p. 146-149. Sur l'ἐπὶ δεξιά lors du banquet, voir Dionysius Chalcius, fragment I 1-3 West : ἐγὼ δ' ἐπὶ δεξιά πέμπω | κοὶ πρῶτωι, Χαρίτων ἐγκεράσας χάριτας. Sur le *skolion*, l'ordre des *klinai* dans le banquet et des chants érotiques (ἐρωτικά σύντονα), voir Pausanias attique, *Sur les noms attiques* Σ16.

composant de plusieurs phases : la purification des mains avec de l'eau provenant des ablutions sacrificielles (χέρνιψ), l'onction avec des huiles, l'ornementation avec des couronnes et des guirlandes de la nuque (στέφανοι et ὑποθυμίδες)⁵⁸ ou avec des bandeaux colorés pour la tête (ταινία) et la combustion de plusieurs arômes dans l'encensoir (θυμιατήριον)⁵⁹. Nous pouvons tout de même supposer que la désarticulation ait lieu à l'issue du mélange du vin dans le cratère et après le προπίνειν ἐπιδεξιὰ (« boire de gauche à droite »), durant lequel la coupe passe, selon l'ordre, d'un convive à l'autre. Succédant également au *sumposion* proprement dit, et donc à la consommation du vin, la désarticulation précède le κῶμος, le cortège qui se déroule après le *sumposion* dans les rues, avec de la musique, des chants et des danses. Il faut également rappeler que deux sentiments différents distinguent les moments précédant et suivant la *lisis* : en effet, si la *kharis* se produit à travers l'apparat du banquet constitué par les couronnes, les parfums et les cratères, et donc par tout ce qui constitue le *kosmos* matériel de l'événement, l'*euphrosunê*, à savoir la réjouissance typique de ce contexte, découle du vin et du chant, de leur union et de leurs effets solidaires sur le corps des convives. Autrement dit, elle est la conséquence directe du déliement qu'Éros porte dans son épithète.

Bien évidemment, les reconstructions proposées dans ce chapitre sont hypothétiques. En outre, il nous est impossible d'établir si la désarticulation entraînée par Éros entraine dans les normes du « bien boire » et du « bien chanter ». De fait, si Théognis met l'accent, dans ses élégies, sur le plaisir de « bien boire » (εὖ πίνων), c'est parce qu'il existait une autre façon, condamnable, de boire (et de chanter)⁶⁰. Appliquant des remarques similaires à notre cas, il est légitime de se demander si la désarticulation d'Éros pouvait, elle aussi, être considérée comme étant mauvaise par rapport aux normes sympotiques. Malheureusement, les données à notre disposition ne permettent pas de répondre, que ce soit négativement ou positivement, à la question puisque c'est *in primis* la nature partielle des sources qui l'empêche. Comme O. Murray le remarque, en effet, « the sympotic eros of the poets belongs to the perception

⁵⁸ Les ὑποθυμίδες en particulier produisent une odeur séductrice et florale (ἀπὸ τῆς τῶν ἀνθῶν ἀναθυμιάσεως) d'après Athénée, *Deipnosophistes* XV 688c.

⁵⁹ Sur les manières de la table, c'est-à-dire l'ensemble des normes traditionnelles du banquet grec, voir SCHMITT PANTEL 1992, p. 1-13, avec des prémisses dans SCHMITT PANTEL 1985. Il manque à ce jour une étude sur les ornements et les pratiques ornementales du banquet, la consommation du repas et du vin ayant été nettement privilégiée dans les études anthropologiques de *sumposia*.

⁶⁰ Théognis, 533-534. Voir LISSARRAGUE 1989, p. 61 et, sur les transgressions concernant le vin entre modération et excès dans la poésie mélique, ITGENSHORST 2015.

of experience rather than to social reality»⁶¹. Toutefois, d'autres sources autorisent à considérer Éros comme une puissance positive, quoique « sans remède », que le chant déclenche au sein d'un contexte similaire au banquet, plein d'*euphrosunê*.

1.3. De *lusimelês* à *amêkhanos* : Éros et le chant *kata kosmon* d'Hermès

Nous avons souligné l'alignement entre le déliement des membres, le trait doux-piquant et l'absence de remède propre à Éros dans le fragment saphique. De même, nous avons remarqué la solidarité entre cette association et la dissolution, physique et performative à la fois, développée par les poètes méliques à travers l'usage de l'épithète hésiodique. Enfin, nous avons annoncé un traitement parallèle de ce lien dans l'*Hymne homérique à Hermès*, où Éros est qualifié d'*amêkhanos* étant configuré comme la puissance déclenchée par l'hymne d'Hermès sur la naissance des dieux⁶². En particulier, il ressort d'un chant au « beau *kosmos* » effectué par la lyre qui, « compagne harmonieuse, sait tout exprimer bellement et excellemment, selon le *kosmos* qui convient »⁶³. Suivons donc la narration que l'*Hymne* propose de cette performance⁶⁴ :

<p>[...] τάχα δὲ λιγέως κιθαρίζων 425 γηρύετ' ἀμβολάδην, ἐρατὴ δέ οἱ ἔσπετο φωνή, κραίνων ἀθανάτους τε θεοὺς καὶ Γαῖαν ἐρεμνήν, ὡς τὰ πρῶτα γέγοντο καὶ ὡς λάχε μοῦραν ἕκαστος. <u>Μνημοσύνην μὲν πρῶτα θεῶν ἐγέραιρεν ἀοιδῆ,</u> <u>μητέρα Μουσῶων· ἥ γὰρ λάχε Μαιάδος υἱόν:</u> 430 τοὺς δὲ κατὰ πρέσβιν τε καὶ ὡς γεγάασιν ἕκαστος ἀθανάτους ἐγέραιρε θεοὺς Διὸς ἀγλαὸς υἱός, πάντ' ἐνέπων κατὰ κόσμον, ἐπωλένιον κιθαρίζων. <u>τὸν δ' Ἔρος ἐν στήθεσσι ἀμήχανος αἴλυτο θυμόν,</u> καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα· 435 [...]</p>	<p>[...] bientôt il (<i>sc.</i> Hermès) éleva sa voix, en jouant <i>harmonieusement</i> de la cithare, dont le <i>chant aimable</i> l'accompagnait, et accomplissait par les paroles le sort des dieux immortels ainsi que de Gaia ténébreuse : il disait ce qu'ils furent au commencement, et quelle part chacun d'eux reçut en partage. <i>Tout d'abord, il glorifiait dans son chant, entre tous les dieux, Mnémosyne, mère des Muses</i> – c'est la patronne assignée au fils de Maia ; puis, selon leur rang, le noble fils de Zeus célébrait les dieux immortels et la naissance de chacun ; il comptait tout</p>
---	---

⁶¹ CAZZATO – MURRAY 2018, p. 207.

⁶² Sur la datation de l'*Hymne* (VI^e siècle a. C. pour nous et pour la plupart des commentateurs) et sur ses rapports avec la tradition précédente, voir JANKO 1982, p. 141-143 et VERGADOS 2013, p. 145.

⁶³ *Hymne homérique à Hermès* 433.

⁶⁴ *Ibid.* 425-433.

	<p><i>selon l'ordre, en tenant sur son bras la cithare dont il jouait. Éros sans remède enlève Apollon dans le cœur ; il s'adressa à Hermès en proférant des mots ailés : [...].</i></p>
--	--

Cette section nécessite d'être lue et comprise à la lumière de sa place dans l'ensemble de l'*Hymne*. À l'intérieur de la partie narrative, où sont relatés les faits et les gestes d'Hermès dès sa naissance jusqu'à l'acquisition des *timai* (vers 10-578), le dieu procède au vol des vaches d'Apollon (vers 73-129) afin de mener une existence riche en offrandes, préférable à celle dépourvue de *timai* (vers 163-181)⁶⁵. Mais le vol ne tarde pas à être découvert : ainsi, Apollon exige-t-il d'Hermès qu'il lui restitue ses bœufs sous peine d'être jeté dans le Tartare (vers 212-259). C'est à l'issue de l'intervention de Zeus qu'Hermès cède aux requêtes d'Apollon (vers 322-388). Ce dernier, néanmoins, ignore que son frère a tué deux de ses bêtes : lorsqu'il l'apprend, il se fâche et cherche à immobiliser Hermès en lui liant les membres (vers 409-416).

C'est à ce moment-là qu'Hermès prend la lyre, précédemment fabriquée à partir d'une tortue⁶⁶. Il chante un hymne dans lequel les immortels avec leur venue à l'être sont célébrés, qui se configure comme une véritable prôtogonie portant en premier lieu sur « ce qui fut aux commencements » (τὰ πρῶτα γέγοντο, 428). Les conditions nécessaires à la réjouissance du chant sont alors présentées par l'aède-rhapsode, dans la mesure où le texte narre un chant qui devient événement parmi les spectateurs : la dimension sonore caractérise la performance en question, comme en témoigne l'adverbe *λιγέως* au vers 425 de l'*Hymne*, dérivant de *λιγύς*, l'adjectif qui, dans l'épopée, désigne des sons très différents (ceux des Sirènes, des hérauts, des orateurs et des vents) mais surtout les effets de stupeur sur ceux qui

⁶⁵ STRAUSS CLAY 1989, p. 95-151 montre que l'attribution des honneurs du dieu a lieu suite à ses actes audacieux, synonymes de menace pour l'ordre olympien. Concernant l'existence riche en offrande souhaitée par Hermès, AUBRIOT-SÉVIN 1992, p. 474-475 remarque que la traduction « à ne recevoir ni offrandes ni prières », proposée par Humbert pour ἀδώρητοι καὶ ἄλιστοι au vers 167 de l'*Hymne*, n'exprime pas les attentes d'un dieu qui songe à devenir riche, opulent et prospère. Elle explique donc que ἀδώρητος et ἄλιστος désignent le fait d'être privé d'une *timé*, c'est-à-dire de marques d'honneur officielles.

⁶⁶ La mise à mort de la tortue est narrée selon un langage utilisé lors des sacrifices : SHELMEERDINE 1984, p. 205-207. VERGADOS 2013, p. 246-254 s'attarde plutôt sur la fabrication physique de la lyre au vers 25 : Ἐρμῆς τοι πρώτιστα χέλυν τεκτήνατ' ἀοιδόν (comparée à la version parallèle chez Pausanias, *Périégèse* X 5.8).

l'entendent⁶⁷. C'est dans ce cadre qu'Éros « impossible, sans remède » apparaît, engendré par le chant d'Hermès, comme une conséquence directe de son ordre.

Inspiré chez Hermès par Mnémosyne (c'est en fait la mère des Muses qu'Hermès reçoit en partage, ἡ γὰρ λάχε Μαιάδος υἱόν, vers 430), le chant duquel Éros ressort est censé « réaliser les dieux immortels et la terre ténébreuse» (*κραίνων ἀθανάτους τε θεοὺς καὶ γαῖαν ἔρεμνήν*, 427). En outre, il célèbre (ἐγέραιρε, v. 432), en un récit *κατὰ κόσμον* (v. 433), la part obtenue par chacun (*μοῖραν ἕκαστος*, v. 428). Ainsi, le dieu nouveau-né chante, « agencant les paroles de manière à ce qu'elles s'accordent aux configurations du panthéon (*πάντ' ἐνέπων κατὰ κόσμον*) »⁶⁸. Selon un mode hybride que nous allons éclairer, Hermès explicite « les *agencements* panthéoniques »⁶⁹. « Conforme au bon ordre » selon la traduction d'A. Vergados, le *κόσμος* du chant hérmaïque pourrait se référer à l'énumération ordonnée que le poète explicite au vers 431 quand il dit que, tour à tour, le dieu célèbre chacun des dieux selon le rang occupé (*τοὺς δὲ κατὰ πρέσβιν*) et l'ordre de naissance (*τε καὶ ὡς γεγάασιν ἕκαστος*)⁷⁰. En particulier, Hermès énumère, de manière métaphorique, « à l'instar d'un ornement » portant en soi les propriétés non seulement de l'ordre mais aussi de l'aboutissement, de la beauté et de l'agencement propres à la performance aédique. Parure du corps de l'aède, qui le rend visible et agréable à voir, le *kosmos* fait pareillement de la performance poétique un spectacle pour les oreilles, certes, mais aussi pour les yeux⁷¹. Suivant D. Jaillard, enfin, on peut songer de même à un rapprochement entre les notions d'ordre, d'arrangement, d'ornement et de rythme⁷².

Voilà que le *kosmos*, que nous avons étudié en rapport avec ses déclinaisons d'ordre, de parure et d'ornementation, renvoie ici aux pouvoirs de la parole poétique, pensée comme une parure, et à ceux de son agencement musical, en leurs diverses dimensions. Qualifiant

⁶⁷ BROUILLET 2018, p. 156-157.

⁶⁸ JAILLARD 2013, p. 289.

⁶⁹ *Ibid.* En particulier, Jaillard met en comparaison cette partie de l'*Hymne* avec le témoignage d'Aristide (Pindare, fragment 31 Snell-Maehler *apud* Aristide, *Discours sacrés* II, 142), relatant un hymne de Pindare où l'on raconte que « lors de son mariage, Zeus les ayant interrogés pour savoir s'ils éprouvaient le manque de quelque chose, les dieux lui demandèrent de se procurer des dieux *qui missent en ordre par des paroles et par de la musique* (*ἡ κατὰ κόσμῆσουσι λόγοις καὶ μουσικῆ*), ces grandes œuvres et tout l'arrangement de l'ordre auquel il avait présidé ».

⁷⁰ VERGADOS 2013, p. 511. L'éditeur argumente le sens d'« ordre énuméré » à la lumière aussi de la formule *κοσμῆτορε λαῶν* et du verbe (*δια*)*κοσμεῖν* dans *Iliade* II 126, 476, 655. Sur l'importance de l'ordre dans les vers précédents de l'*Hymne homérique à Hermès*, voir FINKELBERG 1998, p. 124-125.

⁷¹ BROUILLET 2018, p. 157 à la lumière du verbe *κοσμεῖν* dans Platon, *Ion* 530b-d.

⁷² JAILLARD 2007, p. 183, n. 138.

prioritairement l'arrangement des mots et de la forme musicale⁷³, la formule *kata kosmon* désigne également la célébration et l'ordre divin qui doit s'y manifester : même le chant des dieux nécessite du *kosmos* pour devenir beau et performant, ainsi que pour « réaliser les dieux immortels ainsi que Gaïa ténébreuse »⁷⁴.

Chanter *kata kosmon* signifie glorifier l'ordre divin par le chant faisant en sorte que le tout devienne un ornement. Mais le chant d'Hermès est aussi plein d'Éros et son caractère harmonieux, *ligus*, suggère la circulation du chant et l'apparition de notre dieu entre Hermès et Apollon, entre le rhapsode et ses auditeurs. En effet, le chant d'Hermès produit, au vers 434, un Éros insoluble et sans remède (ἀμήχανος), non lointain **a**) de l'Éros des parures sonores d'Héra et d'Aphrodite, **b**) de l'Éros *lusimelês*, et **c**) de la *lisis* sympotique qui lui est rattachée. En désignant l'ordre chanté des dieux ainsi que le chant lui-même considéré à l'instar d'un ornement ordonnancé, l'*Hymne* offre une autre configuration du *kosmos* en lien avec Éros : comme on le verra, la performance est représentée comme un chemin caractérisé par une véritable ingéniosité érotique⁷⁵. Il est également important de souligner la double importance du *kosmos* dans l'*Hymne*, ce qui devient d'autant plus évident si l'on considère qu'Hermès est le dieu κοσμήτης et κοσμήτωρ ἐφήβων par excellence⁷⁶, et qu'Éros, déclenché par son chant, est une puissance intimement impliquée dans le domaine de l'ordre, des ornements et des parures.

Or, pour bien cerner la place d'Éros dans l'*Hymne homérique*, il faut tout d'abord éclairer le genre du chant auquel il appartient. De ce point de vue, Éros naît d'un chant hybride et hétérogène. En effet, il a été observé que la performance d'Hermès constitue le modèle divin de la citharodie inventée par Terpandre : tous deux partagent la construction

⁷³ En ce sens, nous avons expliqué l'innovation d'Euripide avec la formule κόσμος ὑμνηαίων : cf. le Chapitre II, p. 173-174.

⁷⁴ Voir DETIENNE 2006 [1967], p. 116-117 sur ces mots autoritaires d'Hermès. Le lien avec le chant VIII de l'*Odyssée*, et en particulier avec la performance de Démodocos, qui s'effectue, elle aussi, à l'instar d'un ornement, selon l'ordre (κατὰ κόσμον), est immédiat : HEUBECK *et al.* 1988, p. 378 pensent que le chant *kata kosmon* reflète « the ambition of good singers to expand and ornament their work ». Le parallèle est d'autant plus efficace que seul le chant de Démodocos est qualifié de *kata kosmon* dans l'épopée.

⁷⁵ En ce sens, κόσμος est un synonyme d'οἶμος, « voie, chemin », que l'on trouve dans l'*Hymne homérique à Hermès* (ἀγλαὸς οἶμος ἀοιδῆς, « le lumineux chemin du chant » au vers 471) et, au pluriel, dans le chant VIII de l'*Odyssée*, au sujet du « chant que la Muse t'a appris (v. 481) ». Voir, à ce propos, GIANNISI 2006, ii et p. 65-73. Sur cette métaphore entre *kosmos* et « parcours du chant », voir aussi WALSH 1984, p. 100-11 ; SVENBRO 1984a, p. 49 et PUCCI 1995, p. 314, n. 15.

⁷⁶ Cf. IG II² 3756 (II^e-III^e de notre ère) : [εἰ]κόνα κοσμητοῦ Ἑρμείου παῖς Θεόδωρος | Ἡρακλέους ἱερῆος ἀνέστησεν σὺν ἐφήβοις. Cf. Kaibel 952.1 : κοσμητοῦ Ἑρμείου. Voir PÉLÉKIDIS 1962, p. 104-106 et JAILLARD 2007, p. 17 n. 74. Cf. le Chapitre II, p. 130.

de la lyre à sept cordes et leur profil musical a été considéré identique⁷⁷. Un élément formel confirmerait la proximité entre le chant d'Hermès et la citharodie, à savoir le terme ἀμβολάδην (« préluce ») utilisé au vers 426 pour désigner le second chant du dieu comme un véritable début citharédique. Il faut néanmoins préciser que ce mot peut concerner tant la citharodie que la rhapsodie, cette dernière étant également présente dans l'*Hymne* si l'on se fonde sur le vocabulaire utilisé, sur les affinités avec le chant de Démodocos et sur le contenu lui-même⁷⁸. Si le chant d'Hermès partage son sujet (la naissance des dieux et l'acquisition des *timai*) avec la *Théogonie*, le spectre émotionnel qu'il produit renvoie néanmoins au contexte sympotique : Apollon déclare, au vers 449, que le chant d'Hermès vise à créer Εὐφροσύνη, Ἔρως et ἡδύμοσ Ὑπνος, les trois puissances principales évoquées dans la poésie mélodie chère au banquet⁷⁹.

Dès lors, la performance d'Hermès oscille entre le modèle aédico-rhapsodique (en raison des sonorités et de son ordre), le modèle hésiodique (sur la base du sujet chanté) et le modèle citharédique (à la lumière des analogies entre le dieu et Terpandre). En même temps, la nature hybride de cette performance crée des réactions caractérisant généralement la participation des convives au banquet : *kallistos* comme Éros quand il est rattaché au « microcosme » du banquet chez Théognis, Apollon ressent les sentiments positifs censés mener, dans ce même contexte, à la *lusi*⁸⁰. Plus particulièrement, grâce à sa performance, Hermès parvient non seulement à apaiser Apollon mais aussi à susciter chez lui des réactions différentes que le poète énonce selon une « progression esthétique » particulière :

⁷⁷ Sur le profil musical d'Hermès dans le texte, voir BERGREN 1982, p. 95-101 et SHELMEERDINE 1984, p. 201-208. Sur la citharodie et sa performance, POWER 2010, p. 468-475. Sur la datation de Terpandre, dont le *floruit* se situe aux alentours de la première moitié du VII^e siècle a. C., voir GOSTOLI 1990, *testimonia* 1-11. Sur la panhellénisation de la citharodie dans l'*Hymne*, voir NAGY 1990a, p. 86-91. Sur les correspondances entre Hermès et Terpandre, voir NAGY 1990b, p. 90 et PEPONI 2012, p. 98-100. Cf. [Plutarque], *Sur la musique* 1141d.

⁷⁸ Par exemple, λιγέως au vers 425 et κατὰ κόσμον au vers 433 en lien avec les commencements et la naissance des dieux : *Hymne homérique à Hermès* 417-434 ~ 443-455. Le mot ἀμβολάδην, « par secousses » littéralement, revient au vers 426 (cf. Pindare, *Néméenne* X 31). LSJ, s. v. ἀμβολάδην interprètent le mot comme un synonyme d'ἀναβολή, « préluce sur la lyre ». Le verbe ἀναβάλλω, avec le substantif dérivé ἀναβολή, indique, en effet, l'exécution des *prooimia* : cf. Pindare, *Pythique* I 7 et Aristophane, *Oiseaux* 1385. De plus, Apollonios le sophiste, *Lexique* s. v. ἀνεβάλλετο glose le verbe par ἀνεφορμίζετο, προοιμιάζετο. Sur cet aspect formel, voir NAGY 1990b, p. 359-361 et EGAN 2006. Sur ἀμβολάδην en lien avec l'*Hymne homérique à Hermès*, voir NOBILI 2016, p. 49-50.

⁷⁹ Par exemple, chez Xénophane, fragment 1, 1 West avec une comparaison avec *Odyssée* IX 6.

⁸⁰ Sur Apollon *kallistos* dans Théognis, I 7, voir le Chapitre III, p. 229-230.

- aux vers 420-421, « joyeux, Phoibos Apollon se mit à rire » (γέλασσε δὲ Φοῖβος Ἀπόλλων | γηθήσας) ;
- aux vers 422-423, « doux Himéros s’empara de son cœur (sc. d’Apollon) », (καί μιν γλυκὺς Ἴμερος ἤρει | θυμῷ ἀκουάζοντα) ;
- au vers 434, « Éros sans remède l’enlève dans le cœur » (τὸν δ’ Ἔρος ἐν στήθεσσιν ἀμήχανος αἴλυτο θυμόν) .
- À trois reprises (v. 440 : θαύματα ἔργα ; v. 443 : θαυμασίη ὄσσα ; v. 455 : θαυμάζω), Apollon manifeste son étonnement admiratif pour les exploits de son jeune frère : son chant divin (θέσπις ἀοιδή), sa voix admirable et sa façon si séduisante de jouer de la cithare (ἐρατὸν κιθαρίζεις, 455). D’où lui vient donc cet art (τέχνη), quelle est cette Muse qui apaise les inévitables soucis et qui procure, à coup sûr, ces trois bienfaits entre lesquels on peut choisir : « Euphrosunê (Εὐφροσύνη), Éros (Ἔρος) et doux Hypnos (ἠδυμος ὕπνος, v. 449) »⁸¹?

Ces vers offrent une description exemplaire de l’implication esthétique du destinataire divin du chant, narrée sur le mode rhapsodique avec des claires influences citharédiques. Éros se situe dans un moment particulier de cette progression, dont il convient de suivre toutes les étapes⁸².

Le premier signe d’appréciation est immédiat : Apollon rit, se réjouissant (γέλασσε γηθήσας, vers 419-20), le rire indiquant une extériorisation du plaisir interne. De fait, γελάω désigne, dans des contextes similaires, l’euphorie engendrée par la *mousikê* : par exemple, celle qui se répand dans le palais de Zeus lorsque les Muses chantent⁸³. Il faut également rappeler que le sourire énoncé par le verbe μειδάω connote la toilette divine d’Héra avant qu’Éros ne s’empare de Zeus : « Héra prend le ruban et un sourire se peint sur son visage, le sourire d’une déesse qui est maintenant sûre du succès de son plan [...] »⁸⁴. En outre, le rire d’Apollon et celui d’Aphrodite partagent la même racine (γελ-), si l’on considère que, dans l’*Hymne homérique à Aphrodite*, la déesse s’appête à la *kosmêsis* γελοινήσασα, « en riant

⁸¹ Sur ces vers, voir MOTTE 2008, en particulier p. 166.

⁸² Déjà RICHARDSON 2007, p. 88 et POWER 2010, p. 34-35 s’attardent sur le pouvoir séducteur, érotique de la citharodie.

⁸³ Hésiode, *Théogonie* 39-43. Voir KAIMIO 1974, p. 35.

⁸⁴ PIRONTI 2007, p. 44 en référence à *Iliade* XIV 222, 223 (avec la répétition du verbe μειδάω).

doucement »⁸⁵. Nous signalons que, dans les mots apparentés de γελάω, le rire apparaît comme un sens secondaire par rapport à celui primaire de rayonnement : en ce sens, Hésychios offre une traduction intéressante du verbe γελεῖν, qui signifie en principe « fleurir, pousser »⁸⁶. Puisque le rire est sémantiquement apparenté à la floraison, il en découle que le bouillonnement des humeurs, indiqué par la métaphore de la fleur de l'âge – domaine d'intervention privilégié d'Aphrodite et auquel se rattache le (sou)rire –, n'est pas dissocié de la première réaction esthétique d'Apollon au chant divin.

C'est lors de la seconde réaction que les sons pleins d'Éros de la lyre d'Hermès envahissent les pensées d'Apollon (ἐρατὴ δὲ διὰ φρένας ἦλυθ' ἰωή, vers 420). Comme la source de l'écoute se situe dans le siège le plus intérieur de la perception, à savoir le *thumos* (θυμῶ ἀκουάζοντα, vers 422), Himéros doux s'empare d'Apollon (καί μιν γλυκὺς Ἴμερος ἦρει, 421), partageant avec l'Éros des parures le même type d'emprise : il ἦρει (< αἰρέω)⁸⁷. « Himéros doux le ravit » : l'expression correspond à un motif formulaire bien établi qui, dans l'*Iliade*, revient à deux reprises dans le cadre d'un discours direct à la première personne : en particulier, il correspond au second hémistiche du vers (| καί με γλυκὺς Ἴμερος αἰρεῖ), dont le premier contient le verbe ἔραμαι (ὡς σέο νῦν ἔραμαι |)⁸⁸. Ainsi, vers la fin du chant III de l'*Iliade*, à un moment critique du duel entre Pâris et Ménélas, Aphrodite attrape le premier sur le champ de bataille et, le recouvrant de brume, le conduit dans la chambre où se trouve Hélène. Pâris invite alors Hélène à l'union sexuelle à travers une exhortation suivie d'une réminiscence, énoncée en trois lignes : « Éros ne m'a jamais enveloppé dans les esprits comme maintenant (οὐ γὰρ πώ ποτέ μ' ὄδ' ἔρω φρένας ἀμφεκάλυψεν) », pas même lorsqu'ils se sont unis, la première fois, sur l'île de Kranaé après avoir quitté Sparte⁸⁹. En outre, la rhétorique de Pâris culmine dans la phrase suivante : « Mon élan ne fut jamais comme il l'est pour toi maintenant et doux Himéros me saisit (ὡς σεο νῦν ἔραμαι καί με γλυκὺς Ἴμερος αἰρεῖ) »⁹⁰. Or, nous avons vu que la même progression caractérise la rencontre d'Héra et Zeus dans le chant XIV de l'*Iliade* : le discours de Zeus n'est qu'une version plus développée de celui de Pâris, où l'impact d'Éros et d'Himéros

⁸⁵ *Hymne homérique à Aphrodite* 49-52.

⁸⁶ Voir CHANTRAINE 1968, s. v. γελάω et Hésychios, s. v. γελεῖν.

⁸⁷ Sur Éros et αἰρέω dans les toilettes divines, voir le Chapitre II, p. 125-127.

⁸⁸ *Iliade* III 446 et XIV 328.

⁸⁹ E. g. *Iliade* III 441-444.

⁹⁰ *Ibid.* 446.

s'insère dans une comparaison entre le présent et le passé⁹¹. Pourtant, contrairement aux souvenirs de Pâris sur sa première rencontre avec Hélène, Zeus accomplit un effort mnémonique supplémentaire en listant les noms des déesses et des femmes mortelles avec lesquelles il s'est uni : aucune d'entre elles n'a suscité l'Éros qu'Héra vient de lui inspirer. Amplifiée par l'expédient du catalogue, la rhétorique de Zeus se termine ainsi par le même vers formulaire du chant III : ὥς σεο νῦν ἔραμαι καί με γλυκὺς Ἴμερος αἶρεῖ, « mon élan ne fut jamais comme il l'est pour toi maintenant et doux Himéros me saisit »⁹².

Or, les deux rencontres épiques montrent à l'œuvre des mécanismes de réaction érotique qui caractérisent également la réponse esthétique d'Apollon dans l'*Hymne homérique*⁹³. Deux éléments sont dès lors à souligner. D'une part, le poète de l'*Hymne* reconfigure un trait saillant de la rhétorique de Pâris et de Zeus, à savoir la comparaison entre le passé et le présent : « Et pourtant, jusqu'à présent, aucun autre chant ne fut aussi cher à mon esprit, parmi les œuvres remarquables entendues dans les banquets des jeunes », affirme Apollon aux vers 453-454⁹⁴. D'autre part, seule la seconde partie de la formule épique (| με γλυκὺς Ἴμερος αἶρεῖ) est utilisée pour expliquer le désir d'Apollon au chant : séparée de la première (ὥς σεο νῦν ἔραμαι |), la seconde partie de la formule conserve la même position à l'intérieur du vers, énoncée non plus à la première mais à la troisième personne – car c'est le rhapsode qui parle – et avec un changement verbal au passé (non plus αἶρεῖ, mais ἤρει). Concernant la comparaison entre passé et présent, la variation formulaire opérée par Apollon, qui parle à la première personne, est remarquable. C'est aussi en fonction de cette variation qu'Éros change. Si Pâris affirme qu'« Éros ne m'a jamais enveloppé dans les esprits comme maintenant (οὐ γὰρ πώ ποτέ μ' ὤδε γ' Ἔρωσ φρένας ἀμφεκάλυψεν) », Apollon transforme la seconde partie du vers et affirme qu'« aucun autre chant ne fut aussi cher à mon esprit comme maintenant (οὐ πώ τί μοι ὤδε μετὰ φρεσὶν ἄλλο μέλησεν) ». Si donc la comparaison avec le passé (οὐ γὰρ πώ [ποτέ]) et la référence aux esprits (φρένας ~ μετὰ φρεσὶν) restent, c'est le sujet de la phrase qui change : à la place d'Éros, avec sa capacité à envelopper, nous trouvons le chant ou « quelque chose d'autre qui soigne, apaise (ἄλλο μέλησεν) », avec une variation formulaire attestée seulement ici. Ainsi, l'aoriste μέλησεν,

⁹¹ *Iliade* XIV 313-328 : voir, dans le Chapitre I, p. 50 et, dans le Chapitre II, p. 125.

⁹² *Ibid.* 328.

⁹³ Nous parlons de « réponse esthétique » dans la continuité de PEPONI 2012, qui utilise l'expression « aesthetical response ».

⁹⁴ *Hymne homérique à Hermès* 453-454 : ἄλλ' οὐ πώ τί μοι ὤδε μετὰ φρεσὶν ἄλλο μέλησεν, | οἷα νέων θαλίης ἐνδέξια ἔργα πέλονται.

dérivant de μέλω (« être un objet de soin, de souci, de préoccupation », voire « prendre soin de »), évoque à travers une pseudo-étymologie le μέλος qu'Éros dissout ailleurs, ainsi que les sollicitudes déliées et les soucis faisant l'objet d'une *lusis* dans l'explication tardive de *lusimelês*⁹⁵. Toutefois, le renvoi à la sphère musicale demeure. De ce point de vue, ce n'est pas un hasard si le verbe μέλω revient seulement dans l'*Hymne homérique à Apollon*, au présent indicatif et dans une autre position métrique, lorsque les dieux s'intéressent à la cithare et à la voix d'Apollon⁹⁶.

Bien que la première partie du vers épique (ὥς σέο νῦν ἔραμαι) ne soit pas gardée dans l'*Hymne*, le poète l'évoque à travers la présence d'Éros et par la répétition d'ἐρατός dans les lignes qui précèdent et qui suivent le chant d'Hermès. En effet, ἐρατή est la voix (φωνή) d'Hermès, lorsqu'il « sanctionne et parachève » le chant théogonique au vers 426⁹⁷. De plus, ἐρατή est la carapace (χέλυς) qu'Hermès transforme en lyre au vers 153, ainsi que le son de la voix de la lyre (ἰωή) qui apaise Apollon au vers 421. En outre, ἐρατόν, à la forme adverbiale, est la manière dont Hermès joue de son instrument aux vers 423 (λύρη δ' ἐρατόν κιθαρίζων) et 455, suscitant ainsi l'admiration d'Apollon (θαυμάζω, Διὸς υἱέ, τὰδ', ὥς ἐρατόν κιθαρίζεις). Traduit couramment par « souhaitable, charmant », l'adjectif est donc attribué trois fois à la performance musicale d'Hermès dans son ensemble, en particulier à l'accompagnement instrumental et à l'activité vocale du dieu⁹⁸. La répétition d'ἐρατός n'est pas sans signification si l'on considère qu'elle est peu exploitée dans les autres *Hymnes*, très rare dans l'épopée⁹⁹. Les usages hésiodiques, quant à eux, éclairent et valorisent sa place à l'intérieur de l'*Hymne* : dans la *Théogonie*, en effet, l'attribut qualifie les Muses – lorsqu'elles glorifient les lois et les fonctions respectables des dieux (ἐρατήν δὲ διὰ στόμα ὄσσαν ἰεῖσαι

⁹⁵ Le commentateur tardif de l'*Odyssée* et le scholiaste d'Hésiode expliquent λυσιμελής en ces termes : ils songent à une libération des inquiétudes et des fatigues, ce qui rejoint la formule homérique λύων μελεδήματα θυμοῦ, « relâchant les soucis de son esprit » (présente dans *Odyssée* XX 57 et XXIII 343). Voir la scholie à Hésiode, *Théogonie* 121 et la scholie à *Odyssée* IV 794. Cf. Eustathe de Thessalonique, *Commentaire à l'Iliade* III 601.7.

⁹⁶ *Hymne homérique à Apollon* 188 : ἀντίκα δ' ἀθανάτοισι μέλει κιθαρὶς καὶ αἰοιδή.

⁹⁷ La définition est donnée par JAILLARD 2013, p. 289.

⁹⁸ *Hymne homérique à Hermès* 421, 423 (accompagnement instrumental) et 426 (activité vocale du dieu).

⁹⁹ De fait, ἐρατή ne revient que dans l'*Hymne homérique à Apollon* pour les eaux de Telphouse (*Hymne homérique à Apollon* 380 : [...] ἔχουσ' ἐρατόν προρέειν καλλιρροον ὕδωρ). Elle revient aussi pour la cité originaire des prêtres crétois (*ibid.* 477 : ἔς τε πόλιν ἐρατήν καὶ δώματα καλὰ ἕκαστος), et pour la façon dont Apollon joue de la *phorminx*, dans son dernier cortège avec les Crétois (*ibid.* 515 : φόρμιγγ' ἐν χεῖρεσσιν ἔχων, ἐρατόν κιθαρίζων). Dans l'épopée, elle désigne les cadeaux d'Aphrodite dorée : *Iliade* III 64, dans l'adresse de Pâris à Hector (μή μοι δῶρ' ἐρατὰ πρόφερε χρυσέης Ἀφροδίτης). Dans l'épopée, on relève plutôt plusieurs occurrences d'ἐπήρατος et ἐρατεινός, formes dérivées d'ἐρατός : *Iliade* II 571, III 175, XXI 218, XVIII 512 ; *Odyssée* VIII 366 et XIII 347.

μέλπονται πάντων τε νόμους καὶ ἦθεα κεδνὰ ἀθανάτων κλείουσιν) – et le bruit de leur pas vers l'Olympe (ἐρατὸς δὲ ποδῶν ὑπο δοῦπος)¹⁰⁰. Enfin, ἐρατὸς revient avec ἐπήρατος à un moment crucial du poème pour qualifier, deux fois, l'activité vocale des Muses et, à une seule reprise, l'effet acoustique de leur mouvement¹⁰¹. Ainsi, déjà Hésiode souligne-t-il la solidarité entre Éros (et sa racine contenue dans les verbes et les adjectifs) et le domaine des Muses, ce dont l'*Hymne homérique à Hermès* hérite et qu'il développe ultérieurement¹⁰². Néanmoins, le langage formulaire de l'*Hymne* évoque cette solidarité différemment par rapport aux modèles précédents, dans la mesure où le poète s'attarde sur la réponse de l'auditeur (Apollon) et sur les réactions qu'il ressent, opérant des variations par rapport à la figure d'Éros. Des similarités avec les toilettes divines, où Éros est la puissance déclenchée par le son retentissant des parures, émergent. Néanmoins, l'emprise du dieu change : il αἴνυτο (« enleva »), verbe qui, comme αἰρέω dans le chant XIV de l'*Iliade* et dans l'*Hymne homérique à Aphrodite*, indique la possession de quelque chose ou de quelqu'un, au génitif ou à l'accusatif¹⁰³.

Dans l'*Odyssée*, c'est notamment le désir, ou mieux le regret d'Ulysse qui enlève (αἴνυται) le chef des porchers¹⁰⁴. C'est avec le sens premier d'enlever, en effet, qu'αἴνυμαι revient dans l'épopée à l'intérieur des formules guerrières, où un héros enlève la vie à son adversaire après l'avoir frappé au ventre (ἐκ δ' αἴνυτο θυμόν)¹⁰⁵. De façon alternative, le verbe s'applique au héros qui enlève les armes (cuirasse étincelante, bouclier et casque) aux ennemis¹⁰⁶. Les occurrences du verbe en dehors de l'épopée sont rares. Dans les *Hymnes homériques*, par exemple, αἴνυμαι indique l'action de Perséphone de saisir les fleurs au

¹⁰⁰ Hésiode, *Théogonie* 65-67, 70. Comme on l'a vu précédemment, chez Hésiode l'adjectif revient également à l'intérieur de la formule μίγνυμι ἐρατῆ φιλότητι (*Théogonie* 970, 1009, 1018) : pour la place de l'adjectif chez Hésiode, voir le Chapitre I, p. 38, 60-62 et 67.

¹⁰¹ Hésiode, *Théogonie* 65/67 et 70

¹⁰² WEST 1966, p. 177-179 et RICHARDSON 2010, p. 206. Sur les imbrications entre les deux sphères, de l'*erôs* et de la *mousikê*, voir PEPONI 2007 à propos du deuxième parthénée d'Alcman.

¹⁰³ Pour αἰρέω dans le chant XIV de l'*Iliade* et dans l'*Hymne homérique à Aphrodite*, voir le Chapitre II, p. 125-127.

¹⁰⁴ *Odyssée* XIV 144 : ἀλλά μ' Ὀδυσσεῆος πόθος.

¹⁰⁵ Ainsi Thoas contre Peiros dans *Iliade* IV 531 : [...] τῷ ὅ γε γαστέρα τύψε μέσσην, ἐκ δ' αἴνυτο θυμόν.

¹⁰⁶ *Iliade* XI 374-375 : [...] αἴνυτ' ἀπὸ στήθεσφι παναίολον ἀσπίδα τ' ὤμων | καὶ κόρυθα βριαρήν. Cf. *Iliade* XI 580, où Eurypylos enlève les armes de Pâris (αἴνυτο τεύχε' ἀπ' ὤμων) et XIII 550 (où Antilochos essaie de faire la même chose contre Thoon). Cf. *Iliade* XV 459 (Teucros soustrait une flèche à Hector, Τεῦκρος δ' ἄλλον οἰστόν ἐφ' Ἑκτορι χαλκοκορυστῆ | αἴνυτο). On peut également enlever l'arc : ainsi, *Iliade* XXI 490 et *Odyssée* XXI 53 ([...] δεξιτερῆ δ' ἄρ' ἀπ' ὤμων αἴνυτο τόξα ; ἀπὸ πασσάλου αἴνυτο τόξον).

moment où elle joue avec les Océanides, avant son rapt¹⁰⁷. Chez Hésiode et dans le corpus qui lui est attribué, le verbe revient à une seule reprise dans le *Bouclier d'Héraclès* où, encore une fois, c'est « un tel Pothos qui enlève le chœur du chef des peuples (τοῖος γὰρ κραδίην πόθος αἴλυτο ποιμένα λαῶν) », en allusion à Amphitryon¹⁰⁸.

Sur la base de ces occurrences, on peut affirmer que le poète de l'*Hymne* semble emprunter au langage formulaire, principalement épique, la notion non pas d'emprise mais d'enlèvement pour qualifier l'action d'Éros sur Apollon. Dans sa comparaison entre passé et présent, ce dernier affirme que jamais il n'a entendu une mélodie similaire parmi celles qui caractérisent les banquets des jeunes (οἷα νέων θαλίησι' ἐνδέξια ἔργα πέλονται, vers 454)¹⁰⁹. Confirmant la nature hybride du chant d'Hermès discutée précédemment, cette affirmation cause des sentiments généralement rattachés au *thaliai*, à savoir aux banquets connotés par le plaisir du festin (*euphrosunê*), associé non seulement à la viande, au vin et au cratère, mais aussi « aux sensations physiques du plaisir ; [...] le plaisir associé au *thumos* et au *philon êtor*, dont l'expérience est partagée avec les autres, en groupe »¹¹⁰. Or, comme nous l'avons montré dans le paragraphe précédent, c'est précisément dans les banquets qu'Éros est censé intervenir comme *lusimelês*, déliant les membres et saisissant au niveau sensoriel. On le boit, comme le vin. Et, sous l'effet du vin précisément, il veille au déroulement du chant dans un moment charnière entre le *sumposion* proprement dit et le *kômos*. *Mutatis mutandis*, Éros enlève Apollon lors du chant hérmaïque en qualité d'*ἀμήχανος*, donnant lieu à un instant d'une intensité esthétique sans précédent, amplifiée, comme le remarque A. Peponi, par le passage de la troisième personne du rhapsode à la deuxième d'Apollon¹¹¹.

Après avoir placé Éros à l'intérieur de la séquence hymnique, à la lumière des échos avec la tradition précédente et contemporaine et en fonction de la nature hybride du chant d'Hermès, le moment est venu de consacrer une analyse plus approfondie à Éros *ἀμήχανος*¹¹². Les chercheurs remarquent que l'adjectif est largement utilisé par les philosophes dans leurs théories esthétiques à partir de Platon, qui qualifie d'*ἀμήχανοι* les

¹⁰⁷ Le fait de « saisir les fleurs (ἄνθεά τ' αἰλυμένην) » préfigure probablement l'enlèvement de la déesse par Hadès dans *Hymne homérique à Déméter* 5-8 : παίζουσαν κούρησι σὺν Ὠκεανοῦ βαθυκόλοισι | ἄνθεά τ' αἰλυμένην, ῥόδα καὶ κρόκον ἠδ' ἴα καλὰ [...].

¹⁰⁸ [Hésiode], *Bouclier* 41.

¹⁰⁹ Voir pour cela JAILLARD 2007, p. 183.

¹¹⁰ CAZZATO – MURRAY 2018, p. 266.

¹¹¹ PEPONI 2012, p. 108-109, 155-158 en particulier.

¹¹² La première analyse d'Éros *ἀμήχανος* se trouve chez MENSKAJA 1980.

plaisirs hybrides mélangés à la douleur : ils sont impossibles, difficiles à gérer dans l'expérience¹¹³. Il s'agit d'un témoignage trop tardif pour expliquer les nuances d'ἀμήχανος dans l'*Hymne*, ce qui nous induit à examiner les attestations du mot dans le corpus de l'époque archaïque.

L'ἀμηχανία y couvre un large éventail d'acceptions. Comme K. Oliver le remarque, ἀμήχανος oscille toujours, dans l'épopée, entre valeur active et valeur passive : il est souvent difficile d'établir si l'une ou l'autre prédomine¹¹⁴. D'après G. F. Held, en revanche, l'ἀμηχανία des poètes méliques, en particulier d'Archiloque, traduit une difficulté sociale dépourvue de décor¹¹⁵. En général, elle peut signifier une impuissance physique ou psychique, un manque de débrouillardise, mais aussi l'invincibilité ou une situation accablante. Elle désigne également la qualité d'objets ou d'événements impossibles à gérer, ou de sujets auxquels on est incapable de faire face¹¹⁶. La sémantique d'ἀμήχανος est ainsi large et, par certains aspects, insaisissable au niveau linguistique : après tout, Pénélope elle-même définit les songes (ὄνειροι) « impossibles et au langage confus », ἀκριτόμυθοι complétant le sens d'ἀμήχανοι¹¹⁷.

De notre côté, nous mettons en exergue la présence rare d'ἀμήχανος dans la poésie hexamétrique – il revient onze fois, la plupart des cas dans l'*Odyssee* –, ce qui confirmerait la valeur exclusive de l'adjectif en référence à Éros, tant dans l'*Hymne* que chez Sappho. Ce sont les occurrences de l'*Iliade* qui s'avèrent particulièrement éclairantes¹¹⁸. Pour D. Beck, ἀμήχανος y qualifierait l'individu « misguided » ou « impervious to rational advice », ainsi que des actions « not accomplished »¹¹⁹. Plus particulièrement, les héros utilisent ἀμήχανος « to express their frustration or to rebuke characters with whom they have a close emotional relationship »¹²⁰. Or, nous pouvons nuancer et enrichir ces premiers constats dans la mesure

¹¹³ Plus particulièrement, l'ἀμηχανία se produit au sujet de la κνησις, « chatouillement » : au fur et à mesure que les démangeaisons des parties extérieures de la peau s'atténuent au cours de la guérison, le patient est envahi par une sensation extrêmement agréable, par une ἀμήχανος ἡδονή : Platon, *Philèbe* 46d avec PEPONI 2012, p. 107-108.

¹¹⁴ OLIVER 2015 au sujet d'*Iliade* XIX 273 et d'*Odyssee* XIX 363.

¹¹⁵ HELD 2003.

¹¹⁶ E. g. *Iliade* VIII 130 et *Hymne homérique à Apollon* 192.

¹¹⁷ *Odyssee* XIX 560.

¹¹⁸ MARTIN 1983, p. 18-20.

¹¹⁹ Comme Hector, lorsqu'il refuse l'avis de Polydamas (« misguided ») : *Iliade* XIII 726 ; ou Héra, dans l'apostrophe de Zeus (« impervious to rational advice ») : *Iliade* XV 14. Cf. *Odyssee* XIX 560.

¹²⁰ BECK 2018, p. 217-218. L'ἀμηχανία homérique, « helplessness » d'après E. Sistakou, caractérise ensuite Jason dans la littérature hellénistique, rendant le héros « consistent and intelligible », « emblem of the modern hero », tendant à la faiblesse voire à la dépression : SISTAKOU 2014, p. 144-145.

où, dans l'*Iliade*, les ἀμήχανα ἔργα sont les opérations et les actions irréversibles sur lesquelles seuls Zeus (chez les dieux) et Ulysse (chez les hommes) peuvent intervenir¹²¹. Parmi les héros, c'est Nestor (outre Hector) qui est terrible et impossible en raison de son âge¹²². L'attribution d'ἀμήχανος aux héros n'est pas toujours positive : Achille est qualifié d'ἀμήχανος en raison de sa bile, de son ressentiment (χόλος)¹²³. En outre, ἀμήχανον est le plan d'Héra pour ensorceler Zeus, comme ἀμήχανε (au vocatif) est Héra elle-même dans le discours de Zeus¹²⁴. Ainsi, dans l'*Iliade*, ἀμήχανος qualifie le côté incontrôlable des deux héros principaux (Achille et Hector), ou bien (avec une valeur positive rare) la force issue de la sagesse propre à Nestor ; ἀμήχανα sont les situations potentiellement irréversibles, écartés soit par Zeus soit par Ulysse, exemples respectivement de souveraineté et de ruse. Enfin, ἀμήχανος est, parmi les dieux, seulement Héra, au moment où elle est jugée en référence à son projet d'ensorcellement. Or, ce n'est pas uniquement avec ces dieux et ces héros que l'Éros du chant hérmaïque partage son côté irréversible, sans remède, impossible. Chthonien et transmis par voie utérine, l'ἀμήχανον hésiodique caractérise, comme dans l'*Iliade*, un fait *a priori* irréversible (dans ce cas, la menace provenant de Typhon, rattaché à Échidna et donc à la terre), que seul Zeus peut éviter par une intervention directe. Ainsi, l'ἀμηχανία appartient à Pandore et à la « créature à *kosmos* » d'Héphaïstos, *thaûma* pour les dieux immortels et les hommes, *amêkhanon* simplement pour les hommes¹²⁵. Dans la *Théogonie*,

¹²¹ *Iliade* VIII 131 (quand la douleur s'empare d'Hector, c'est Zeus qui intervient) ; *Iliade* XI 310 (quand les têtes des Achéens tombent serrées sous les coups d'Hector, et les survivants sont prêts à fuir, c'est Ulysse qui intervient). Pour l'absence de remèdes et la volonté de Zeus, cf. aussi *Odyssée* XIX 363-368. Le lien entre les ἀμήχανα ἔργα et Ulysse surprend, ce dernier étant le πολυμήχανος (antonyme d'ἀμήχανος) par excellence. L'épithète πολυμήχανος est clairement attesté dans l'épopée (7x dans l'*Iliade* ; 15x dans l'*Odyssée*) normalement au vocatif : voir, par exemple, l'apostrophe d'Agamemnon à Ulysse aux enfers (*Odyssée* XXIV 192). Une seule fois l'adjectif se trouve au nominatif : dans le discours d'Athéna à Télémaque (*Odyssée* I 205), quand la déesse dit que son père rentrera très tôt à Ithaque, « puisqu'il est un homme aux nombreux stratagèmes (πολυμήχανος) ». Voir BECK 2018, p. 217.

¹²² *Iliade* X 164-167 : σκέτλιός ἐσσι γεραιέ ~ σὺ δ' ἀμήχανός ἐσσι γεραιέ. Par ailleurs, Hector est « impossible, insouciant de suivre les suggestions d'autrui (ἀμήχανός παραρρητοῖσι πιθέσθαι) puisqu'un dieu t'a donné de l'emporter dans les actions guerrières, et au Conseil aussi tu veux en savoir plus que les autres » : *Iliade* XIII 725-726.

¹²³ *Iliade* XVI 29 (cf. XIX 273).

¹²⁴ *Iliade* XIV 262 : « Et maintenant, voilà qu'encore tu me presses d'accomplir cet acte irrémédiable (νῦν αὖ τοῦτό μ' ἄνωγας ἀμήχανον ἄλλο τελέσσαι) ». Zeus, s'éveillant sur l'Ida, voyant Hector étendu sur le champ de bataille, frappé mortellement, regardant terriblement en dessous (δεινὰ δ'ὑπόδρα ἰδών), comprend la tromperie d'Héra, et lui parle en la qualifiant d'ἀμήχανε dans *Iliade* XV 14-15 : « Voilà le malheureux effet de ta ruse (κακότεχνος σὸς δόλος), Héra sans remède (ἀμήχανε Ἥρη) ».

¹²⁵ Hésiode, *Théogonie* 589-590. Cf. Hésiode, *Travaux* 83 : αὐτὰρ ἐπεὶ δόλον αἰπὺν ἀμήχανον ἐξετέλεσεν [...].

c'est Échidna qui porte cet attribut avec son fils Cerbère¹²⁶. Puisque l'adjectif renvoie à un contexte théogonique où « Zeus had to obtain or reaffirm his divine power over the rest of the gods by means of force », nous sommes en droit de croire qu'*ἀμήχανος* puisse probablement renvoyer, dans l'*Hymne homérique*, au « language of succession and domination »¹²⁷. En ce sens, ce n'est pas un hasard si le chant engendrant Éros *ἀμήχανος* porte sur les commencements et les origines des dieux. Il convient également de souligner que la fréquence d'*ἀμήχανος* dans l'*Hymne* est d'autant plus remarquable si nous la rapportons à la rareté de l'adjectif dans le corpus archaïque, ainsi qu'à son attribution à Hermès. Qualifié par Apollon de *μηχανιώτης*, inventeur ingénieux par excellence, Hermès lui-même est qualifié d'*ἀμήχανος*, du fait d'avoir marché sur la région arénacée sans y avoir laissé aucune trace de soi lors du vol des vaches¹²⁸. C'est précisément au moment où Maia réprimande son fils à ce sujet que l'*ἀμηχανία* entre en jeu¹²⁹ :

« Petit rusé, enfant riche en astuces (*ποικιλομῆτα*), d'où viens-tu à l'heure de la nuit, avec quelle impudence ? Maintenant je crains bien que, très tôt, avec les flancs retenus par des liens inextricables (*τάχ'ἀμήχανα δεσμὰ περὶ πλευρῆσιν ἔχοντα*), sous les mains du fils de Léto, tu ne passes pas par la porte ».

La proximité entre *ποικιλομῆτα* au vers 155 et *ἀμήχανα δεσμὰ* au vers 157 établit une relation entre l'ingéniosité hétérogène d'Hermès et le lien : *ἀμήχανα*, « inévitables » et « inextricables », sont les chaînes qui vont immobiliser Hermès après qu'Apollon a découvert le vol et les sacrifices de vaches (vers 409-416). Toutefois, aussitôt lié, Hermès prend sa lyre produisant les mêmes effets, séducteurs et paralysants, sur Apollon. Dans l'*Hymne*, il y a donc différents niveaux d'*ἀμηχανία* : si Hermès est doublement menacé par sa mère dans la mesure où la séquestration physique et l'*ἀμηχανία* l'attendent, les mots maternels prédisent le renversement final des rôles puisque c'est Hermès lui-même qui, dans un second temps,

¹²⁶ C'est l'autre monstre (*πέλωρον*) enfanté par Callirhoê, connoté par le fait d'être nullement semblable aux hommes ou aux dieux, moitié Nymphe moitié serpent, terrible et grand (*πέλωρον ὄφιν δεινόν τε μέγαν τε*) : Hésiode, *Théogonie* 295-299. Vivant sous la terre (*ὑπὸ χόθνα*), Échidna engendre avec Typhon Cerbère, « impossible et indicible », *ἀμήχανον οὐ τι φατειόν* dans *ibid.* 299. De plus, le jour de la naissance de Typhon est témoin d'un *ἔργον ἀμήχανον*, d'un malheur sans solution : le Géant « aurait usurpé le pouvoir sur les hommes et sur les dieux, si le père des hommes et des dieux n'eut tout à coup deviné ses projets », dans *ibid.* 836-839.

¹²⁷ HARRELL 1989, puis VERGADOS 2011, p. 20.

¹²⁸ *Hymne homérique à Hermès* 346-347 et 436. Sur l'ingéniosité d'Hermès, notamment avec ses empreintes et ses sandales, voir KAHN 1978, p. 86-89 et STRAUSS CLAY 1989, p. 99-100.

¹²⁹ *Hymne homérique à Hermès* 155-159.

capture Apollon non pas à travers des liens inextricables (ἀμήχανα δεσμὰ) mais par le biais d'un Éros ἀμήχανος. Le dieu enlève Apollon dans le cœur en réaction à l'éventuelle *desis* (ou liaison, antonyme de *lisis*) d'Hermès. Apaisé et enlevé dans le *thumos*, Apollon prononce alors un éloge de presque trente vers (de 436 à 462), s'ouvrant par une dénomination particulière de la lyre, « hétaïre du repas » (δαιτὸς ἑταῖρε), qui constitue un renvoi supplémentaire au banquet¹³⁰.

Si l'ἀμηχανία est une condition qui caractérise doublement Hermès, sujet et destinataire de l'*Hymne*, celle portée par Éros coïncide avec l'effet induit par le chant sur l'auditeur. En ce sens, la formulation la plus intrigante de cette réaction se trouve au vers 447 : « De quel chant (ou de quelle Muse) sur les passions irrésistibles s'agit-il ? (τίς μοῦσα ἀμηχανέων μελεδώνων ;) ». Stupéfait, déjà pris d'Éros, Apollon s'interroge sur la nature du chant qu'il entend, sur sa τέχνη et sur le τρίβος, « le chemin pour l'atteindre ». Le vers 447 a toujours été jugé problématique ; sa traduction ne cesse d'être mise à jour. Proposant soit de détacher soit d'associer μελεδώνων à ἀμηχανέων, deux solutions ont été avancées : la musique d'Hermès soit *conforte* ou *évite* les angoisses, soit *porte* sur les préoccupations sans fin des humains¹³¹. Bien que les traducteurs penchent principalement pour la première solution, étant donné que l'éloignement des soucis devrait être la première tâche de la *mousikê*, un autre aspect, partiellement lié aux problèmes de traduction, mérite néanmoins d'être pris en considération. De fait, μελεδών, qui peut signifier « charge psychique », « souci » ou « anxiété », présente une nuance sémantique intéressante rattachée à notre analyse sur μέλος et, probablement, à Éros *lusimelês*. Lorsque Zeus demande à plusieurs dieux de contribuer à la création de Pandore avec certains de leurs traits ou de leurs capacités distinctifs, en effet, son appel à Aphrodite s'avère particulièrement éclairant : « [Zeus a dit] à Aphrodite d'or de verser tout autour de sa tête Charis et Pothos pénible (Χάριν...Πόθον ἀργαλέον) et Meledônes dévorant les membres (γυιοβόρους Μελεδώνας) »¹³². Liées à l'effet paralysant du désir ici évoqué par Aphrodite et Pothos, les Sollicitations (pluriel de μελεδών) dévorent les membres physiques, les γυῖα, qui constituent la variante moins polysémique des

¹³⁰ *Ibid.* 436. Dans ce vers, on a vu une espèce d'érotisation de l'instrument de musique : RICHARDSON 2007, p. 88 et PEPONI 2012, p. 110, n. 37.

¹³¹ KAIMIO 1974, p. 36-37 et CASSOLA 1975, p. 537 pour les différentes solutions concernant la phrase, avec GÖRGEMANN 1976, p. 122 et plus récemment JAILLARD 2007, p. 170. Notre interprétation rejoint partiellement la dernière suggestion de CASSOLA 1975 *ad loc.*, acceptée par STRAUSS CLAY 1989, p. 140 n. 141 et RICHARDSON 2010, p. 208.

¹³² Hésiode, *Travaux* 65-66.

μέλη dans le langage formulaire¹³³. Or, l'*Hymne* ajoute un détail supplémentaire omis par Hésiode. Pour Apollon, μελεδών, le tourment portant la racine de « membre », est ἀμηχανος et partage sa nature irréversible non seulement avec les liens qui risquent d'immobiliser Hermès, mais aussi avec Éros, le dieu normalement appelé à résoudre les *melê*. Associant λυσιμέλης à μελεδών, les lectures plus tardives corroborent notre association : si Andronicos le sophiste considère λυσιμέλης comme l'épithète d'Hypnos, Hésychios enrichit l'entrée en expliquant que l'attribut désigne le déliement « des membres du corps (τὰ μέλη τοῦ σώματος), ou bien des soucis (τὰς μελεδῶνας) et des pensées accablantes (τὰς μερίμνας), les 'μελεδήματα θυμοῦ' »¹³⁴. La glose juxtapose donc les membres du corps (τὰ μέλη τοῦ σώματος) et les anxiétés de l'instinct (μελεδήματα θυμοῦ) pour expliquer le sens de λυσιμέλης, proposant une association similaire à celle présente déjà dans le quatrième *Hymne homérique* au sujet de la performance d'Hermès.

D'autres éléments rendent le rapprochement entre μελεδών, λυσιμέλης et Éros probable. Nous avons dit que le chant d'Hermès porte, ou bien apaise les soucis impossibles, μελεδώνων ἀμηχανέων. Or, le mot μελεδών (avec sa forme dérivée μελεδώνη) et un substantif issu de μέλω, dont l'*Hymne* conserve deux attestations aux vers 451 et 453 : les « angoisses, sollicitudes, soucis » sont pleinement intégrés dans un contexte musical où μελεδών évoque le μέλος, l'unité du chant. De plus, les deux occurrences de μέλω dans l'*Hymne* semblent indiquer une participation de plus en plus intense au chant d'Hermès : voilà qu'Apollon se déclare « adepte » (ὀπηδός) des activités musicales et affirme que « rien d'autre n'a encore occupé mon esprit de cette façon (ἀλλ' οὐ πω τί μοι ὦδε μετὰ φρεσὶν ἄλλο μέλησεν, 454) ». Comme nous l'avons déjà remarqué, l'accent mis sur le contraste entre

¹³³ E. g. *Iliade* IV 469 et VI 27 ; *Odyssée* VIII 233 et XVIII 341. Voir, sur ces vers des *Travaux*, la lecture de PUCI 1977, p. 93-94.

¹³⁴ Hésychios, s. v. λυσιμελής. Par la citation des μερίμναι, Hésychios semble ici proposer indirectement la complémentarité lexicale entre λυσιμέλης et le plus tardif λυσιμέριμνος. Également dans Julien, *Sur la souveraineté* 27 λυσιμέλης et λυσιμέριμνος sont associés. Selon Eustathe, en outre, λυσιμελής (épithète d'Hypnos, d'un Hypnos sans larmes ni douleur, exempt de malheurs, ἀπήμων) signifie λύων μελεδήματα θυμοῦ, « délier les anxiétés du cœur » : Eustathe de Thessalonique, *Commentaire à l'Iliade* III 601. Cf. *ibid.* IV 858 et *Commentaire à l'Odyssée* II 309. L'*Etymologicum Gudianum*, s. v. ἄψω ajoute que λυσιμελής peut également signifier ὁ λύων τὰς φροντίδας, « qui dissout les inquiétudes », mais aussi les pensées. Nous signalons qu'une *figura etymologica* similaire se trouve, avec μέλημα (« préoccupation ») et λυσιμελής, dans Alcman, fragment 3PMG (= fragment 26 Calame), en particulier aux vers 61-81 transmis par P.Oxy. 2387. La *figura* y est amplifiée par le nom parlant de la jeune fille, Asty-meloisa. Voir CALAME 1977, p. 21-146 et 1983, p. 393-420. Pour une analyse approfondie de la relation entre émotion et action chorale dans ce poème, voir PEPONI 2007. Sur l'imagerie visuelle du texte, SWIFT 2016, p. 261-262.

passé et présent rappelle ici les déclarations de Pâris à Hélène et de Zeus à Héra, entre le désir d'autrefois et l'*eros* présent. Par ailleurs, les renvois à d'autres scènes épiques, dans lesquelles Éros intervient en lien avec le *kosmos* des déesses, sont également saillants : Éros est fils non seulement du chant *kata kosmon* d'Hermès mais aussi du *kosmos* d'Héra et d'Aphrodite. Dans les deux cas, il est activé par les sons : les sons retentissants des parures et ceux sans remède de la lyre. Cependant, un aspect en particulier caractérise le passage de l'*Hymne* par rapport aux modèles épiques, à savoir le renvoi pseudo-étymologique entre *μελεδών*, *μέλος* et *μέλω*, probablement rattachés les uns aux autres en raison de leur racine. En particulier, une *figura etymologica* expliquerait la récurrence des termes *μελεδών* au vers 447, *μέλουσι* en 451 et *μέλησεν* en 453 : cette *figura*, qui trouve confirmation dans les commentaires et gloses tardives, est néanmoins à replacer dans un cadre où les échos au modèle hésiodique sont nombreux, comme en témoigne le chant théogonique d'Hermès¹³⁵.

Ainsi, changeant l'épithète d'Éros, propre non seulement au dieu mais aussi aux liens (*δεσμά*) et aux sollicitudes (ces dernières ayant la même racine que les *μέλη*), le poète de l'*Hymne* exploite la polysémie de *μέλος* et en amplifie la sémantique à travers *μελεδών*, « souci, angoisse, anxiété ». Le rattachement à la sphère musicale est explicité au vers 419, lorsqu'Apollon, remettant à Hermès un fouet symbolisant la garde du troupeau, saisit la lyre et, muni d'un plectre, met les cordes à l'épreuve *κατὰ μέλος*, « membre par membre » ou « selon la mesure », « una corda dopo l'altra » suivant F. Cassola¹³⁶. Rappelant la polysémie de *μέλος*, « membre du corps et unité du chant », le syntagme fait ainsi écho à la formule *κατὰ κόσμον* concernant le chant d'Hermès et joue sur la similarité de *kosmos* et *melos* comme deux critères de la qualité esthétique du chant¹³⁷. De ce fait, le « chant des soucis

¹³⁵ Voir *supra*, p. 281.

¹³⁶ *Hymne homérique à Hermès* 419 avec CASSOLA 1975 *ad loc.* La formule *κατὰ μέλος*, transmise par les manuscrits comme *κατὰ μέρος*, a été restaurée par Allen, Halliday et Sikes avec des réserves chez Cassola, selon lequel *μέλος* n'a pas de connotation musicale dans l'épopée. Suivant West, au contraire, nous considérons *μέλος* comme « a normal term for the musical tuning » au VI^e siècle, quand l'*Hymne* fut vraisemblablement composé. Voir ALLEN – HALLIDAY – SIKES 1936 et CASSOLA 1975 *ad loc.* avec WEST 2003, p. 177, n. 57. Sur la formule *κατὰ μέλος* dans les traités de musique antique, en particulier chez Aristoxène, voir FRANKLIN 2003, p. 304-306. On rappelle que l'expression dans son intégralité, *πλήκτρῳ ἐπειρήτιζε κατὰ μέλος*, est répétée, de façon identique, aux vers 53 et 501 de l'*Hymne*.

¹³⁷ Par conséquent, énoncer quelque chose *ἐν μέλει* signifie respecter les critères de la bonne exécution, alors que *παρὰ μέλος* désigne le mouvement, ainsi que la profération incorrecte et inopportune, se faisant sans mesure ou sans raison, maladroitement (*ἐν μέλει* : Platon, *Sophiste* 227 ; *παρὰ μέλος* : Platon, *Philèbe* 28b et *Lois* 696d ; Aristote, *Éthique à Nicomaque* 1123a22). Enfin, chez Théognis, *μέλος* est le ton d'un instrument, considéré à l'instar d'un membre, partie de sa morphologie et unité musicale à la fois : Théognis, 761. Cf. Pindare, *Pythique* XII 19 ; Euripide, *Électre* 756. Cf. *Hymne homérique à Hermès* 502.

inextricables », la *μοῦσα ἀμηχανέων μελεδώνων* d'Hermès immobilise Apollon par le biais d'Éros *amêkhanos*, source et raison de l'émerveillement, de la comparaison entre le passé et le présent, soumis à des variations formulaires considérables. Le mot *μελεδών* désigne les soucis et les sollicitations sans remède, étymologiquement liés au chant. Hermès – menacé d'être lié, qualifié d'astucieux (*μηχανιώτης*) par Apollon – fabrique un chant capable d'engendrer un Éros *ἀμήχανος*, « sans remède » comme le sont les sollicitudes (*μελεδώνων*), auquel le chant lui-même (*μοῦσα*) est associé. De plus, l'intensité de *μελεδών* semble entraîner une tension hybride relevant de l'excitation et du sommeil, d'Ἔρος et d'Ὑπνος : ce dernier est mentionné au vers 449 après la question portant sur le chant des sollicitudes sans remède, lorsqu' Apollon affirme qu'à travers le chant d'Hermès « il est possible de rejoindre ces trois puissances d'un même coup (*ἄμα τρία πάντα*) : Euphrosunê, Éros et doux Hypnos, ces derniers étant les puissances *lusimelês* par excellence en littérature¹³⁸. Ainsi, la réjouissance d'Apollon est, en un certain sens, hétérogène comme le sera chez Platon le plaisir *amêkhanos* de la guérison¹³⁹.

Quel lien existe-t-il donc entre *λυσιμελής* et *ἀμήχανος* ? Retraçant l'histoire du plaisir en Grèce ancienne, O. Murray mentionne la présence physique d'Éros au banquet telle que représentée sur un vase laconien à figures noires¹⁴⁰. Dans cette section du chapitre, nous avons souvent évoqué la figure d'Éros au banquet et, plus généralement, dans un cadre où le corps et le chant sont susceptibles de stimulations parallèles et complémentaires. L'épithète *lusimelês* a constitué le fil conducteur permettant de suivre l'évolution de cet Éros qui dissout les membres ou, plus généralement, les unités. B. Breitenberger affirme que l'attribut « suggests that he (*sc.* Éros) is destructive and therefore the opposite of a creative power »¹⁴¹. De plus, l'épithète « connotes closeness to death » et représente l'aspect le plus négatif d'Éros, « [...] prefigured, although not elaborated, in Hesiod »¹⁴². Retenant la dernière des affirmations de Breitenberger – concernant la préfiguration, chez Hésiode, de certains aspects d'Éros développés ultérieurement en littérature – nous avons pu étudier **a)** la polysémie de *lusimelês* ; **b)** les liens qui se nouent, à partir de cette épithète, entre Éros et

¹³⁸ *Hymne homérique à Hermès* 448-449. Cf. l'emploi du verbe *μέλω* avec le sommeil chez Théognis, 245-250.

¹³⁹ Voir *supra*, p. 290, n. 113.

¹⁴⁰ CAZZATO – MURRAY 2018, p. 198 et 165, fig. 13.

¹⁴¹ BREITEINBERGER 2007, p. 161.

¹⁴² *Ibid.*, p. 162.

les unités du corps et du chant ; et c) le statut d'Éros comme puissance « impossible », formulièrement engendrée par le *kosmos* du chant. Suivant ces trois pistes, nous avons pu placer Éros aux origines des désordres corporels et des ordres mélodiques et éclairer la façon dont le dieu participe à la création et à l'évolution de l'*euphrosunê*, « the enjoyment of the banquet » et « the natural description of the composite pleasures of the symposion in the archaic age »¹⁴³. Même en présence d'une autre épithète, non plus *lusimelês* mais *amêchanos*, le jeu étymologique effectué dans notre *Hymne* sur la racine *μελ-* a donc offert une élaboration inédite d'Éros « qui délie les membres », cohérente avec l'image restituée par Sappho et par le *skolion* des Chalcidiens. Or, le rattachement à la sphère musicale par le biais des effets produits sur le corps révèle le lien entre Éros et les origines du chant lui-même : l'inspiration. C'est avec ces prémisses que nous pouvons maintenant aborder l'autre volet de ce chapitre, portant sur la présence d'Éros dans le domaine des Muses.

2. D'Hésiode à Thamyris : l'Éros des bonnes et des mauvaises Muses

Au début de cette thèse, nous avons montré que l'occurrence d'*ἔραμαι* dans la *Théogonie* confirme l'importance de la racine d'Éros tout au long du poème. En effet, ce verbe éclaire le lien d'Éros avec, d'une part, le champ de l'inspiration et, d'autre part, avec l'établissement du pouvoir de Zeus dans sa forme chantée. Avec et par Éros, Hésiode contribue à la tradition et révèle les origines de sa propre inspiration. En même temps, *ἐράσσατο* revient dans le segment conclusif de la *Théogonie* pour indiquer l'union entre Zeus et Mnémosyne, de laquelle naissent les Muses avec une « poussée hors de soi » exceptionnelle¹⁴⁴. Le lien entre Éros et les Muses est donc primordial, quoique peu visible au premier abord, en littérature. C'est Hésiode qui en donne la première configuration : son poème s'ouvre avec les Muses, se poursuit avec l'investiture poétique, puis avec le chant proprement dit et se termine avec un retour sur l'Hélicon à travers la *gonê* des Muses. Éros règle ainsi l'union entre Zeus et Mnémosyne, dernier acte du pouvoir souverain. De plus, il en permet le chant.

Les données archéologiques confirment l'association des Muses et Éros dans le calendrier festif de Thespies à une époque tardive. Si nous avons déjà évoqué la chronologie

¹⁴³ CAZZATO – MURRAY 2018, p. 188 et 266. Cf. aussi SCHMITT PANTEL 1992, p. 5-6, 38-42, 261-89 sur l'*euphrosunê* comme « le plaisir du festin ».

¹⁴⁴ BLAISE 1998, p. 31. Voir le Chapitre I, p. 48, n. 50 et p. 62.

problématique d'une telle association, notre propos est maintenant d'aborder le thème sous un autre angle et à la lumière de la description donnée par Pausanias au sujet de l'Hélicon¹⁴⁵.

À quelques kilomètres d'Ascra, la patrie d'Hésiode, la tradition locale rattache encore, à l'époque de Pausanias, la figure du poète aux Muses et à Éros. Pausanias projette la géographie mythique sur l'espace réel qu'il visite¹⁴⁶. Ainsi, le chemin conduisant au sanctuaire des Muses est marqué par plusieurs étapes qui évoquent, de manière significative, certains des thèmes examinés, ou que l'on examinera, dans ce chapitre. À l'intérieur du sanctuaire, les Muses étaient honorées par deux groupes de statues représentant la lutte d'Apollon et d'Hermès pour la possession de la lyre, ce qui renvoie au chant théogonique d'Hermès¹⁴⁷. Ensuite, dans l'enceinte sacrée, Pausanias voit encore les images de plusieurs poètes et musiciens : entre autres, celle de Thamyris avec sa lyre brisée par les Muses – nous aborderons par la suite le rapport entre Éros et cet aède, contre-modèle d'Hésiode¹⁴⁸. C'est vers la fin de la description que l'on mentionne Hésiode avec le trépied qu'il aurait consacré sur l'Hélicon pour célébrer sa victoire aux concours de Chalcis (un souvenir de celle-ci est probablement présent dans le *skolion* des Chalcidiens, où Éros *lusimelês* est mentionné)¹⁴⁹. Ensuite, on rappelle immédiatement les *Mouseia* célébrés par les habitants de Thespies et organisés avec les jeux, musicaux et athlétiques, en l'honneur d'Éros (même dans le calendrier festif, donc, l'association entre le Muses et Éros est attestée)¹⁵⁰. C. Calame met en lumière la logique propre à cette description de l'Hélicon : le parcours sur le mont est encadré par la mention légendaire du premier sacrifice aux Muses par les fondateurs d'Ascra, Ephialtès et Otos (§29, 1) et par la contrepartie rituelle représentée par la célébration des *Mouseia* (§31, 3) ; en même

¹⁴⁵ Pausanias, *Périégèse* IX 31.3-5.

¹⁴⁶ La plupart des endroits mentionnés par Pausanias ont été identifiés grâce à Strabon, *Géographies* IX 2.25 par WALLACE 1974.

¹⁴⁷ Pausanias, *Périégèse* IX 30.1 : καὶ Ἀπόλλων χαλκοῦς ἐστὶν ἐν Ἑλικῶνι καὶ Ἑρμοῦς μαχόμενοι περὶ τῆς λύρας. Nous rappelons que les fouilles du sanctuaire des Muses dans le val de l'Hélicon ont révélé l'absence d'un temple à proprement parler : voir ROUX 1954 avec les compléments de SCHACHTER 1986, p. 147-153. À ce sujet, voir le Chapitre I, p. 103-104.

¹⁴⁸ Pausanias, *Périégèse* IX 30.2 : Θάμυριν μὲν αὐτόν τε ἤδη τυφλὸν καὶ λύρας κατεαγυίας ἐφαπτόμενον.

¹⁴⁹ *Ibid.* IX 31. 3 : ἐν δὲ τῷ Ἑλικῶνι καὶ ἄλλοι τρίποδες κεῖνται καὶ ἀρχαιότατος, ὃν ἐν Χαλκίδι λαβεῖν τῇ ἐπ' Εὐρίπω λέγουσιν Ἡσίοδον νικήσαντα ᾠδῇ. Cf. Pausanias, *Périégèse* IX 30.3 sur la statue d'Hésiode ayant une cithare sur les genoux : κάθηται δὲ καὶ Ἡσίοδος κιθάραν ἐπὶ τοῖς γόνασιν ἔχων [...]. Sur la vraisemblance historique de la victoire d'Hésiode aux jeux d'Amphidamas, et sur leur rapport avec la *Théogonie*, voir CALAME 1986, p. 63-64. Sur l'héroïsation d'Hésiode à Thespies, voir aussi BEAULIEU 2004.

¹⁵⁰ Pausanias, *Périégèse* IX 31.3 : περιοικοῦσι δὲ καὶ ἄνδρες τὸ ἄλσος, καὶ ἐορτὴν τε ἐνταῦθα οἱ Θεσπιδεῖς καὶ ἀγῶνα ἄγουσι Μουσεῖα : ἄγουσι δὲ καὶ τῷ Ἐρωτι, ἄθλα οὐ μουσικῆς μόνον ἀλλὰ καὶ ἀθληταῖς τιθέντες.

temps, la série des poètes légendaires valorise l'*aition* de la victoire d'Hésiode à Chalcis (§30, 2 ~ §31, 3)¹⁵¹. Tout en retenant la lecture proposée par Calame au sujet de la cohérence mythique de cet *excursus*, nous tenons à souligner davantage l'importance d'Éros comme élément unificateur de la description. Même quand il est absent ou omis, c'est lui qui lie en filigrane les différents moments de cette périégèse : ils sont représentés par Hésiode et sa victoire chalcidienne, par la lyre brisée de Thamyris et encore par la dispute d'Apollon et d'Hermès autour de la lyre ainsi que par la vénération locale aux Muses. Après avoir éclairé les liens d'Éros avec, d'une part, Hésiode et, d'autre part, Hermès et Apollon, c'est l'association avec les Muses qui retient maintenant notre attention. Avant d'examiner les sources littéraires qui prolongent, indépendamment ou non d'Hésiode, les liens entre Éros et le groupe des déesses, il convient de s'arrêter sur les données iconographiques révélant un certain degré de parenté entre notre dieu et le domaine musical.

A. Greifenhagen et L. Beschi affirment que la poterie attique à figures rouges documente une participation intense d'Éros aux activités musicales, en présence ou non des Muses et d'Apollon : avec l'*aulos*, la lyre, seul ou en compagnie, Éros remet l'instrument aux éphèbes et gère l'exécution musicale parmi les femmes, participant également aux danses du thiase dionysiaque¹⁵². Or, les vases sur lesquels Éros joue des instruments sont, en effet, nombreux : comme nous l'avons déjà annoncé, Éros apparaît dans le domaine musical avec plusieurs instruments (harpe, lyres, flûtes, tympons, tambourins et *krotala*) dans 9% des images qui lui sont consacrées (174 au total)¹⁵³. Plus en détail, nous comptons 48 images sur lesquelles Éros apparaît avec ou en lien avec des lyres, instruments de la *paideia* aristocratique, chères à Hermès et jouées également par Achille et Héraclès¹⁵⁴ ; 29 images où, à la place des lyres, se trouvent des flûtes ; 45 où Éros se lie à des figures jouant des *tumpana* dans un contexte vraisemblablement dionysiaque¹⁵⁵. Plus rare, en revanche, est la présence d'Éros dans des images où l'on joue de la harpe (1x) ou du tambourin (3x). Étant donnée la présence répandue d'Éros dans le domaine des instruments de musique, il n'est pas surprenant de lire, chez Pausanias, que sur un tableau conservé dans le *tholos* d'Épidaure,

¹⁵¹ CALAME 1996b, p. 46.

¹⁵² GREIFENHAGEN 1957, p. 15-18, fig. 8-12 ; BESCHI 1991, p. 45-50.

¹⁵³ Voir le Chapitre II, p. 150.

¹⁵⁴ Voir MAAS – SNYDER 1989, p. 87-89 et NORDQUIST 1991, p. 63.

¹⁵⁵ KAROGLOU 2016, p. 98 remarque que le *tumpanon* est toujours joué par « a child Eros », à la lumière de deux figurines en terre cuite, maintenant au British Museum de Londres : HIGGINS 1954, p. 236, no. 883, pl. 128 (provenant de la Béotie) et p. 263-264, n°970, pl. 137 (de Corinthe).

œuvre de Pausias, Éros, ayant abandonné l'arc et ses flèches (βέλη μὲν καὶ τόξον ἀφεικῶς), porte à leur place une lyre (λύραν δὲ ἀντ'αὐτῶν φέρει)¹⁵⁶. Il n'est pas surprenant non plus de lire que Pausias reproduit Methê aux côtés d'Éros : rappelant à notre esprit l'ivresse *lusimelês* de Théognis, Methê boit d'une coupe faite de verre (ἐξ ὑαλίνης φιάλης πίνουσα), le vin et la musique typiques des espaces sympotiques étant une fois de plus rapprochés à travers la représentation conjointe de ces deux figures¹⁵⁷.

Agir dans le domaine des Muses sur les images signifie aussi entrer dans la constellation du *θέλγειν* et des Sirènes¹⁵⁸. Sans prétendre analyser la relation entre Éros et les Sirènes en iconographie, notre propos est plutôt de montrer, à travers la combinaison de ces deux figures, une autre manière selon laquelle notre dieu participe du chant dans le langage des peintres. Nous avons déjà montré qu'Éros et les Sirènes reviennent ensemble dans des contextes funéraires, où le chant des Sirènes « lured sailors to their death »¹⁵⁹. L'association avec les Sirènes est également attestée dans le domaine cynégétique, comme le rappelle O. Touchefeu-Meynier sur la base du couvercle d'un vase à figures rouges représentant, à droite, un lièvre chassé par Éros et, à gauche, une Sirène¹⁶⁰. S'il est vrai que « le moment d'Éros » dans l'imagerie attique est la chasse¹⁶¹, nous pourrions supposer avec C. Carastro que la scène reproduit une chasse permise par les Sirènes grâce à leur voix – il s'agit d'une voix qui est connotée ailleurs par Himéros¹⁶². Les représentations funéraires et cynégétiques d'Éros et des Sirènes renvoient donc à un domaine musical connoté par le

¹⁵⁶ Pausanias, *Périégèse* II 27.3.

¹⁵⁷ Théognis, 838. Voir *supra*, p. 267 et 277.

¹⁵⁸ CARASTRO 2006, p. 110-115.

¹⁵⁹ KAROGLOU 2016, p. 99 avec MAAS – SNYDER 1989, p. 89. Voir, à ce sujet, le Chapitre II, p. 162-163. On rappelle, par exemple, la place des Sirènes dans les monuments funéraires à Athènes (en particulier, la statue funéraire du Céramique, Athènes, Musée National 774, 330-320 a. C.), sur lesquels voir KALTSAS 2002, p. 181.

¹⁶⁰ TOUCHEFEU-MEYNIER 1968, p. 150. D'après l'archive Beazley, Éros et les Sirènes apparaissent ensemble sur deux autres vases : sur une amphore à figures rouges (425-375 a. C.) maintenant à Saint Petersburg (Musée de l'Hermitage, sans numéro d'inventaire, BAPD 9024473) et sur une pyxide à figures rouges non datée, de collection inconnue, BAPD 28175.

¹⁶¹ SCHNAPP 1997, p. 418.

¹⁶² CARASTRO 2006, p. 112, n. 61. Nous pensons au stamnos attique à figures rouges (500-450 a. C., maintenant à Londres, British Museum, n° E440, BAPD 202628), attribué au peintre des Sirènes, représentant le bateau d'Ulysse. Sur chacun des deux côtés, se trouve une Sirène qui regarde en direction du héros. Les deux ne jouent pas d'instrument, tout dépend de leur voix, comme l'image elle-même l'indique à travers l'inscription placée au-dessus de la Sirène à gauche : **HIMΕΡΟΠΙΑ**, « à la voix du désir », reproduite par WEICKER 1910-1915, p. 604. Voir HOFSTETTER 1990, p. 122, n°A178, pl. 27. 2. Sur l'autre face du vase, le mot **HIMΕΡΟΣ** est au-dessus de l'un des trois jeunes hommes qui occupent la scène, les deux autres portant l'attribut de **ΚΑΛΟΣ**.

charme et la tromperie de la parole chantée, utile pour honorer le défunt et attirer la victime. Or, un autre type de musique est présent dans les images où, à la place des Sirènes, se trouvent les Muses : cette fois, le renvoi est à la musique inspirée, offerte ou – dans le cas de Thamyris – niée par les déesses¹⁶³. Si H. Froning considère la présence des Muses dans l'espace d'Aphrodite et d'Éros comme complémentaire et ornementale, L. Faedo interprète la relation entre Éros et les Muses dans le cadre du jugement de Pâris en fonction de la persuasion que le héros devra exercer sur Hélène : ainsi, celle des Muses serait une « *insolita partecipazione* » qu'il faut comprendre en fonction du mariage et, surtout, du rôle des Muses lors des mariages divins¹⁶⁴. Plus récemment, K. Karoglou a défini les configurations musicales d'Éros dans les espaces des Muses comme « a lesser-known aspect » du dieu¹⁶⁵. Reprenant le dossier d'A. Hermary, elle affirme que ces configurations, devenant de plus en plus fréquentes entre les IV^e et le III^e siècles a. C., concernent Éros dans des contextes exclusivement funéraires, où le dieu « son of Aphrodite », personnification du « love and sexual desire », est un *daimôn*, une *psychê* ou un *eidôlon* qui sert de « guide for souls hovering above the death »¹⁶⁶. Plus particulièrement, Éros *mousikos* « functions as a mythological archetype of the power of music and song to express both erotic desire and lament » : le rôle du dieu oscillerait alors entre la simple décoration et la consolation, en même temps que la musique, symbolisée par la lyre ou la cithare, évoquerait l'éducation aristocratique du défunt¹⁶⁷.

Comme il est évident, l'iconographie apporte, avec ses codes, des configurations parallèles aux configurations littéraires. C'est notamment depuis le IV^e siècle a. C. que les peintres et les sculpteurs s'avèrent familiers des représentations d'Éros à côté des Muses en dehors des contextes funéraires et cynégétiques. Remontant à peu près à la même période du

¹⁶³ Qui sont, parfois, difficiles à identifier. PELLEGRINI 2009, p. 130 remarque que les sujets féminins oscillent entre condition humaine (*parthenoi* et *numphai*) et condition divine (Muses). Voir également WILLIAMS 1983, qui reconnaît toujours des hétaires au lieu des Muses ; MAAS – SNYDER 1989, p. 117-122 et MATHESON 1995, p. 287-289, qui y reconnaissent des jeunes filles dans un contexte nuptial.

¹⁶⁴ FRONING 1981, p. 63-69 et FAEDO 1992, p. 168.

¹⁶⁵ KAROGLOU 2016, p. 97.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 102, suivant HERMARY *et al.* 1986, p. 907-911, n°659-711, s. v. « Eros musician ».

¹⁶⁷ KAROGLOU 2016, p. 104. En ce sens, elle suit les reconstructions de JACKSON 2006 au sujet des bijoux et des parures, ayant Éros comme élément décoratif, découvertes dans les tombeaux. On pense notamment aux Érototes portant des lyres, des *phialai* et des plectres dans le tombeau V de Pelinna, Musée de Volos, M 196 : voir MILLER 1979, p. 31, pl. 48 et JACKSON 2006, p. 53-58. Sur la place de la musique dans les lécythes funéraires à fond blanc, voir BUNDRICK 2005, p. 66-71. À l'appui de cette thèse, KAROGLOU 2016, p. 99 rappelle la présence des instruments de musique dans l'au-delà d'après l'*Anthologie grecque* : Anacréon joue de la lyre chez Hadès (*Anthologie grecque* VII 25) et Antipatros de Sidon souhaite garder sa lyre et les banquets après sa mort (*Anthologie grecque* VII 27)

Banquet (vers 380-360 a. C.), une figure féminine en terre-cuite modelée dans un atelier attique, maintenant au Louvre, assise sur un rocher, soulève un voile de sa main droite et lit un diptyque posé sur ses genoux (**Fig. 33, Cat. 91**). Appuyé sur son épaule, Éros lit avec elle. On a pensé qu'il s'agissait d'Aphrodite mais la roche, les vêtements, la coiffure et les gestes, que l'on retrouve, identiques, dans les images du châtiment de Marsyas, ainsi que la lecture du diptyque – activité déjà attestée pour le chœurs des Muses sur les vases attiques à figures rouges¹⁶⁸ – ont permis de réévaluer l'identité et le rôle de la figure féminine. Il s'agirait d'une Muse, non mieux identifiée. Par ailleurs, l'assistance que procure Éros aux Muses n'est pas isolée et bénéficie d'autres représentations parallèles. Bien que l'on ne dispose pas de reproductions photographiques de ces vases, il convient de prendre en compte les représentations d'Éros à côté des Muses telles qu'attestées dans le répertoire Beazley. Elles sont parallèles et contemporaines aux représentations de Thamyris, que l'on analysera plus loin. Ainsi, sur une pélikè à figures rouges datant de 475-425 a. C., maintenant au Musée de l'Hermitage, Éros accompagne deux Muses dont l'une est assise, une cithare à la main, et l'autre joue de la flûte¹⁶⁹. De la même période date un cratère à figures rouges athénien maintenant au Musée national de Salerne : les Muses sont assistées par Éros dans chacune de leurs activités, assises ou bien jouant de la lyre, une seule tenant un rouleau dans les mains, alors qu'une tablette destinée à l'écriture est suspendue dans la partie supérieure de l'image¹⁷⁰. Le même schéma se répète sur un autre cratère de la seconde moitié du V^e siècle a. C., attribué plus récemment aux milieux de Sappho et à sa poésie¹⁷¹. On ne saurait oublier, enfin, les gemmes où Éros tend les instruments aux Muses, datant toutes du II^e siècle a. C. : elles constituent un dossier complémentaire qui ne sera pas traité dans le cadre du présent chapitre mais qui mérite, pour autant, d'être mentionné¹⁷².

¹⁶⁸ On pense à l'oinochoè du Louvre (G 440) analysée par LEZZI-HAFTER 1976, p. 102. Pour d'autres exemplaires, voir IMMERWAHR 1964, I, p. 28-29, n°20. Sur les scènes de Marsyas, voir ZERVOUDAKI 1968, p. 18 n. 13. Des Érotés apparaissent, avec les Muses, dans une scène où la compétition entre Apollon et Marsyas est représentée : cratère athénien à figures rouges, 400 a. C., maintenant à Berlin, Antikensammlung, n°F2638, BAPD 16448.

¹⁶⁹ Saint Pétersbourg, Musée de l'Hermitage, ST1676+732, BAPD 212472. Voir BEAZLEY 1963 (= ARV²), 857.1 et 1971, p. 516.

¹⁷⁰ Salerne, Musée National, sans référence, BAPD 44028. Une scène similaire, mais sans Éros, se trouve aussi sur une hydrie à figures rouges (450-400 a. C.), athénienne, actuellement dans le marché privé : BAPD 43695.

¹⁷¹ Salerne, collection inconnue, BAPD 9667 : YATROMANOLAKIS 2007, p. 274, fig. 33(A). Sur Sappho couronnée par Éros, voir YATROMANOLAKIS 2001.

¹⁷² On se limite à signaler les gemmes analysées par FAEDO 1992 : sur un médaillon en terre cuite datant du II^e siècle a. C., conçu pour orner une coupe, Éros tend la lyre à une Muse assise sur un banc de pierre,

Nous sommes en mesure d'affirmer que des liens plus subtils et plus anciens expliquent la présence conjointe d'Éros et des Muses sur les vases : en témoignent, entre autres, le récit théogonique et les implications d'Éros dans le domaine des *melê*. Or, les images apportent leur contribution à travers un schéma particulier, attesté depuis la fin du V^e siècle a. C. et presque inconnu des poètes, selon lequel Éros intervient dans le domaine des Muses à travers la figure de Thamyris, l'anti-aède et le contre-modèle d'Hésiode. Si Éros détermine l'inspiration d'Hésiode à travers l'engendrement des Muses, il participe également à l'aveuglement de Thamyris et donc à la perte de son inspiration voulue par les Muses.

Il est notoire que les Muses dispensent de la mémoire. Dans l'*Illiade*, l'histoire de Thamyris le démontre *a contrario* : elles peuvent également inspirer l'oubli¹⁷³. Leur action néfaste touche Thamyris, aède et musicien venant de Thrace, citharède et fils de l'aède Philammon, lui-même fils d'Apollon, et de la nymphe Argiopê¹⁷⁴. Dans l'*Illiade*, il est puni à cause de sa confiance démesurée en son art : histoire qui devient d'autant plus évocatrice à l'intérieur d'un chant, le deuxième, lorsque la mémoire s'avère essentielle pour énumérer les forces guerrières dans le *Catalogue des navires*¹⁷⁵. Suite à une compétition musicale, les Muses parviennent à annihiler l'aède avec son art, l'enfermant dans un état d'aveuglement et d'amnésie totale¹⁷⁶. Plus particulièrement, elles lui enlèvent l'art de la cithare (κίθαρίς) et le privent du chant divinement inspiré (ἀοιδὴ θεσπέσιη)¹⁷⁷. Si les versions parallèles ou des

vêtue uniquement d'une ceinture autour de ses hanches (PAGENSTECHE 1909, p. 56, n. 59a). Sur un autre médaillon, plus ou moins contemporain, Éros aide une Muse à garder, attachée à elle, une grande lyre, la syrinx du dieu étant suspendue à l'arrière-plan (PAGENSTECHE 1909, p. 170, tab. 2b et FAEDO 1992, tab. VIb). Sur un autre médaillon en terre cuite (II^e siècle a. C.), on voit à nouveau une Muse assise et, devant elle, un Éros complètement absorbé par l'écoute de la cithare, appuyé contre un petit pilier, tenant de petites flûtes à la main (FAEDO 1992, tab. VIa). De même, sur une gemme du II^e siècle a. C., Éros joue de la flûte près de la Muse, vêtue d'un chiton ou d'un himation ; elle laisse un sein exposé au regard, adossée à un tronc auquel sont suspendus un masque et une lyre (REINACH 1895, p. 93, tab. 83, n. 16).

¹⁷³ On l'exprime à travers le verbe παύομαι, « cesser, faire cesser, diminuer, amoindrir » dans *Illiade* II 594-595.

¹⁷⁴ Thamyris est connu comme un citharède. Pour cette raison, probablement, ὄρθιον νόμον Θαμύρα devient le nom d'un « mode citharédique de la mélodie » (ὁ κίθαρωδικὸς τρόπος τῆς μελωδίας) d'après *Glossae in Herodotum*, I 7. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* XXXV 40 fait de lui l'inventeur du mode dorien : *cithara sine voce cecinit Thamyras primus*. Sur la généalogie de Thamyris, voir GRAU 2002, p. 134-136.

¹⁷⁵ *Illiade* II 599-600.

¹⁷⁶ Sur laquelle on renvoie à MURRAY 2002, p. 38 avec la bibliographie précédente et GRIFFITH 1990, p. 190-191.

¹⁷⁷ *Illiade* II 594-600. Voir MANCINI 2005, p. 24-25 et FORNARO 2003, p. 137-139. Sur les origines septentrionales du mythe de Thamyris tel que narré dans le chant II de l'*Illiade*, voir BRILLANTE 1991.

époques ultérieures divergent, le lien avec Hésiode persiste¹⁷⁸. De fait, les sources anciennes définissent l'aède thrace comme un anti-Hésiode : c'est Héraclide du Pont, cité par le pseudo-Plutarque dans son *De Musica*, qui relate que le thrace Thamyris fût l'auteur d'un poème sur la guerre entre les dieux et les Titans, tandis que la *Souda* lui donne une *Théologie* de 3000 vers (φέρεται δὲ αὐτοῦ Θεολογία εἰς ἔπη τρισχιλία)¹⁷⁹. Comme Hésiode, en outre, Thamyris passe par l'Hélicon : comme on l'a vu, Pausanias mentionne une statue de l'aède aveugle sur ce mont, une lyre brisée dans ses bras¹⁸⁰. Toutefois, à la différence d'Hésiode, Thamyris est un symbole de folie ayant inspiré Lucien pour expliquer l'histoire d'Eurytos, l'autre *hubristês* qui défie Apollon au tir à l'arc¹⁸¹. Les similitudes entre les deux poètes demeurent pour longtemps, si l'on considère que l'*Etymologicum Magnum* cite Thamyris comme étant l'exemple négatif de la bonne investiture poétique représentée par Hésiode : « Il (*sc.* Hésiode) rencontra les Muses (συνέτυχε γὰρ ταῖς Μούσαις), et ne fut pas traité à l'instar de Thamyris (καὶ οὐχ ὡς Θάμυρις διετέθη) : par-là, il est devenu le poète le meilleur (ποιητῆς ἄριστος) »¹⁸².

En somme, à la fois parce qu'il est un Thrace, à une époque où Athènes était engagée dans la conquête de la Thrace¹⁸³, et parce qu'il osa défier les Muses, Thamyris émerge comme un paradigme négatif de l'aède, voire comme un contre-modèle d'Hésiode. De même, dans la seconde moitié du V^e siècle a. C., il s'affirme comme le symbole du musicien opposé aux Muses homériques¹⁸⁴. L'iconographie rejoint partiellement la représentation négative de

¹⁷⁸ Les versions sont nombreuses. Nous apprenons, à travers Hésiode, fragment 65 Merkelbach-West, que les Muses se vengèrent en rendant Thamyris aveugle. En revanche, dans le poème épique *Minyas*, mentionné par Pausanias, et dans la tragédie pseudo-euripidéenne *Rhésus*, l'aède, fils d'Apollon et non plus de Philammon, se trouve directement dans les demeures d'Hadès : Euripide, *Rhésus* 915-929 et Pausanias, *Périégèse* V 33.7. Le lien entre Thamyris et le théâtre est également remarquable : comment oublier le témoignage de Pollux (*Onomasticon* IV 141) qui inclut l'aède aux yeux de couleurs différentes parmi les masques spéciaux de théâtre ? Voir à cet égard LESKY 1951 et GRAU 2002, p. 140-141 et 152. Les yeux de couleurs différentes sont cités dans une scholie (*scholia vetera*) de l'*Illiade* II 595, où l'on dit que Thamyris avait un œil blanc (τῶν ὀφθαλμῶν τὸν μὲν γλαυκόν), l'autre noir (τὸν δὲ μέλανα), ce qui renvoie à sa cécité. Plus récemment, voir COO 2016 sur la représentation de Thamyris aveugle sur la scène tragique.

¹⁷⁹ Héraclide, fragment 157 Wehrli (= [Plutarque], *Sur la musique* 1132b) et *Souda*, s. v. Θάμυρις ἢ Θαμύρας. Voir GRAU 2002, p. 132-133 et 152.

¹⁸⁰ Pausanias, *Périégèse* IX 30.2. Voir *supra*, p. 298.

¹⁸¹ Lucien, *Reviviscentes sive piscator* 6, 17 (cf. *Odyssée* VIII 224-228). Voir DE MARTINO 1982.

¹⁸² *Etymologicum Magnum*, s. v. Ἡσίοδος.

¹⁸³ CILLO 1993, p. 205-206. Nous remarquons la représentation de Thamyris, portant un costume thrace, sur les images : ainsi, par exemple, sur une hydrie athénienne à figures rouges, 475-425 a. C., au Vatican, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, n°16549, BAPD 214272. Voir BUNDRICK 2005, p. 128, n°78.

¹⁸⁴ Notamment aux yeux des poètes de la musique nouvelle, comme le remarque CSAPO 2004.

Thamyris : si la représentation de l'aède est au début liée à la politique antithrace de Cimon, elle subit des évolutions considérables dans l'Athènes de la fin du V^e siècle a. C., au moment où « l'iconografia si arricchisce dei temi legati alla bellezza e al mondo di Afrodite e di Eros »¹⁸⁵. Ainsi, deux traditions se développent autour de Thamyris en lien avec Éros et en fonction du moment que l'on choisit de représenter (soit le moment précédant la compétition, soit la compétition proprement dite, soit le châtement issu de la punition divine)¹⁸⁶. De fait, c'est vers 420-400 a. C. que les vases de l'atelier du peintre de Meidias incluent Éros dans les scènes concernant Thamyris, ce qui, pour S. Sarti, répondrait à un besoin d'évasion particulièrement ressenti à une époque historique délicate, coïncidant avec la guerre du Péloponnèse¹⁸⁷. La proximité entre Éros et Thamyris sur les vases a donc été expliquée par la volonté de représenter l'aède sous des traits différents, dissociés de la performance musicale et rattachés plutôt à la sphère de la beauté et de l'amour, à l'exotisme dû à son instrument de musique, ainsi qu'à ses origines thraces¹⁸⁸.

Or, l'enrichissement « érotisé » des motifs iconographiques, entre les V^e et IV^e siècles a. C., ne suffit pas pour justifier l'évolution de Thamyris sur les vases. Deux remarques en particulier peuvent à cet égard être formulées. Tout d'abord, la présence d'Éros ne comporte jamais la disparition des Muses et donc l'omission de la fonction aédique de Thamyris. Le contexte représenté est toujours performatif, ce qui permet de relativiser l'opinion selon laquelle Éros ne serait qu'un synonyme de beauté, représentation d'un besoin d'évasion. Le lien subtil entre Éros et le domaine musical, de plus en plus représenté sur les vases et traité en littérature, peut en revanche expliquer différemment la présence du dieu à côté de Thamyris, de cet anti-Hésiode. Ainsi, sur une hydrie à figures rouges datée de la seconde moitié du V^e siècle a. C., Thamyris, portant une guirlande, joue près d'un sanctuaire devant les Muses (peut-être à Thespies ?). Celles-ci portent toutes des lyres à l'exception

¹⁸⁵ SARTI 2010-2011, p. 222. Cimon semble avoir inspiré les peintures de Polygnote dans la Leschè des Cnides à Delphes, avec Thamyris, et la mise en scène du *Thamyras* de Sophocle : voir WILSON 2009, p. 60-70. Sur la *Nekya* de Polygnote, voir MANOLEDAKIS 2003. De la même période date le *pinax* dédié par Sophocle dans le *Stoa Poikile* à Athènes après la victoire remportée avec le *Thamyras* (cf. Athénée, *Deipnosophistes* I 20 et *Vita Sophoclis*, 24) : HAUSER 1905, p. 35-36 ; CILLO 1993, p. 210-211 et NERCESSIAN 1994, p. 903, n. 17.

¹⁸⁶ SARTI 2010-2011, p. 223-225.

¹⁸⁷ SARTI 2010-2011, p. 224. Voir BURN 1987, p. 51 sur le choix de Thamyris par le peintre de Meidias et par son entourage.

¹⁸⁸ SARTI 2010-2011, p. 224, suivant [Apollodore], *Bibliothèque* I 3, 3 et GIULIANO 1958. C'est le tragédien Asclépiade (*FGrH* 12F 10) qui rappelle la beauté physique de l'aède avant le pseudo-Apollodore. Voir, à ce sujet, MENICHETTI 2007, p. 118 et MERIANI 2007, p. 62.

d'une seule qui tient un *tumpanon*. Tous sont en présence de deux Érotés de taille moyenne, qui occupent latéralement les côtés gauche et droit de la scène comme pour l'encadrer. Le visage de l'Éros à gauche, debout, regarde vers la Muse à côté de lui, non nommée ; devant l'aède, à ses pieds, trois petits *xoana* (représentation du chœur divin, très probablement) sont déposés sur une base basse (**Fig. 32a-c, Cat. 90**). Thamyris est couronné et paré, il semble chanter avec les Muses : la compétition entre eux est ouverte et rien, à l'exception du contexte agreste, ne laisse présager l'évasion. Loin d'être un symbole de simple amusement, Éros semble intervenir sur la base d'une double implication non seulement dans le domaine des Muses, mais aussi aux vicissitudes biographiques de Thamyris : s'il est ailleurs représenté avec la muse Eratô, sa mère d'après certaines sources, Mousaios aussi, son fils, s'accompagne des Érotés¹⁸⁹.

Il convient de rappeler qu'Éros influence la biographie de Thamyris, faisant de lui le premier pédéraste. Une source littéraire, beaucoup plus tardive que notre hydrie, en témoigne. Suivant la *Bibliothèque* du pseudo-Apollodore, en effet, l'aède éprouve de l'*erôs* pour Hyacinthe (ἴσχει ἔρωτα), devenant ainsi « le premier qui commence à aimer les hommes » (πρῶτος ἀρξάμενος ἐρῶν ἀρρένων)¹⁹⁰. À la lumière de la compétition avec les Muses, qu'Apollodore narre par la suite, le thème rhapsodique de l'*arkhein aeidein*, du « commencer à chanter », est ici élaboré en clé érotique : aède aveugle et privé de ses instruments, Thamyris est le premier qui commence non pas à chanter, mais à aimer les hommes en compétition avec Apollon. C'est à cause de la passion du dieu, éromène d'Hyacinthe (Ἰάκινθον μὲν ὕστερον Ἀπόλλων ἐρώμενον ὄντα), que la compétition entre Thamyris et les Muses éclate, prenant les formes d'une *eris* autour de l'art des Muses (περὶ

¹⁸⁹ Thamyris apparaît avec des Érotés et les Muses sur une lécythe athénienne à figures rouges, 450-400 a. C., de Ruvo, Musée Jatta, n°36050, BAPD 220508. Nous rappelons que Thamyris est représenté avec la muse Eratô sur une lécythe à figures rouges (425-375 a. C.), maintenant à Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, n°BS462, BAPD 3754. Le lien entre Thamyris et Eratô est expliqué en littérature. En effet, Eustathe de Thessalonique, *Commentaire à l'Iliade* III 107 relate que non seulement Euterpe, parmi les Muses, fut mère : ainsi, Thamyris est le fils d'Eratô (Ἐρατοῦς Θάμυρις). Une scholie à Hésiode, *Travaux* 166 développe le lien maternel entre Eratô et Thamyris en disant que « Thamyris était fils d'Eratô (Ἐρατοῦς δὲ Θάμυρις), puisqu'il a été le premier à rédiger des vers érotiques (ὡς πρῶτος ἐρωτικὰ συνταξάμενος) ». Les Érotés apparaissent aussi avec Mousaios (*melopoios*, cité avec Thamyris par Strabon, *Géographies* X 3.17 et fils de Thamyris d'après *Souda*, s. v. Μουσαῖος) et les Muses, en présence d'Aphrodite, sur une pélikè à figures rouges, 450-400 a. C., maintenant à New York, Metropolitan Museum, n°37.11.23, BAPD 220499.

¹⁹⁰ [Apollodore], *Bibliothèque* I 16. Cf. scholie à l'*Iliade* II 595 : Ὅς ἔσχευ ἀίσχρον ἔρωτα, πρῶτος ἀρξάμενος ἐρῶν ἀρρένων. Pour la *Souda*, s. v. Θάμυρις ἢ Θαμύρας, Thamyris fut « le premier qui tomba amoureux d'un jeune au nom d'Hyménée (πρῶτος ἡράσθη παιδὸς Ὑμεναίου τοῦνομα), fils de Calliope et de Magnétos ».

μουσικῆς ἤρισε) lancée par le poète lui-même, excellant par son *kallos* et dans la citharodie (κάλλει διενεγκῶν καὶ κιθαρῳδία). Ainsi, cette compétition recrée les tensions anciennes entre *erôs* et *éris*, dans la mesure où c'est bien Éros (ou l'*erôs*), éprouvé par Thamyris et ressenti par Apollon qui fait éclater l'*eris peri mousikês* entre l'aède et les Muses. C'est ainsi que le commencement du chant, typique de la rhapsodie et présent également dans le poème d'Hésiode, laisse la place au commencement de l'*erôs* et de l'*erân*. Les sources tardives, sur la base probablement de versions précédentes, attestent donc d'une proximité entre Éros et Thamyris déjà élaborée par les peintres, qui préfèrent placer le dieu à côté soit de l'aède (fils d'Eratô, selon les commentateurs tardifs), soit de son fils Mousaios, lors de leurs performances et en présence des Muses. À la lumière des données ici convoquées, nous sommes ainsi en mesure de verser au dossier concernant Éros dans le domaine musical les images relatives à l'aède thrace. Exploitant sous un angle différent l'impact d'Éros sur le chant, inspiré ou bien nié, elles configurent l'Éros de bonnes et de mauvaises Muses.

Après avoir montré la manière novatrice dont les peintres traitent l'influence d'Éros sur la musique et le chant, il reste à comprendre maintenant comment les sources littéraires prolongent, indépendamment de modèles poétiques positifs ou négatifs (Hésiode et Thamyris), les connivences entre Éros et les Muses. D'après Karoglou, les représentations d'Éros *mousikos* constituent une innovation des milieux artisanaux, puisque « no mention of Eros playing music survives in the literary sources »¹⁹¹. Suivant cette logique, l'Éros des Muses impliqué dans le domaine musical constituerait un motif inédit et sans parallèle en littérature. En réalité, nous avons déjà montré que le dieu pouvait être associé tant aux chants qu'aux instruments de musique : le *kosmos* consacré sous sa direction chez Euripide se compose non pas de parures, mais de chants nuptiaux ; en même temps, la corde de son arc est polysémique dans la mesure où les mélodies et les vibrations la caractérisent¹⁹². En outre, un riche dossier atteste, à partir d'Euripide, de l'existence d'un lien étroit entre Éros et les Muses, ces déesses auxquelles, au III^e siècle a. C., Euthyclès consacre encore un *kosmos epôn* à l'instar d'Hésiode, fils de Dios, qui leur dédia jadis des « hymnes très beaux » (καλ<λ>ίστοις ὕμνοις 8-9)¹⁹³. Pour l'instant, laissons de côté Euripide pour nous

¹⁹¹ KAROGLOU 2016, p. 99.

¹⁹² Voir le Chapitre II, p. 193-196 au sujet de son arc vibrant.

¹⁹³ Roesch *IThesp* 274 (= IG VII 4240, SEG 27:71) : « Euthyclès, fils d'Amphikritos, a offert aux Muses une parure de vers (Μούσαις ἀνέθηκε | κοσμήσ[α]ς] ἔπεσιν, 2) pour que la grâce (χάρις) soit pérenne, la descendance de sa famille (γένεος τὸ τέλος, 3) et sa réputation (οὔνομα) soient sauvegardées ». Voir PEEK 1977 (avec la première notice dans JAMOT 1891), HURST 1996 et VENERI 1996. Nous soulignons

concentrer sur Platon qui, dans le *Banquet*, explique la filiation entre Éros et les Muses, rattachées au ciel et à la profusion d'hymnes. En particulier, l'ouranien est issu d'Uranie et l'autre, le pandème, de Polymnie¹⁹⁴ :

« S'il faut céder dans le discours, ce doit être aux *hommes ordonnancés* (τοῖς μὲν κοσμίους τῶν ἀνθρώπων), et pour être encore plus ordonnancés (ὡς ἂν κοσμιώτεροι γίγνουντο), quand on n'a pas encore les mêmes qualités. L'Éros de ces hommes-là doit être sauvegardé, c'est le bel Éros, l'Éros céleste, celui de la Muse Uranie (οὗτός ἐστιν ὁ καλός, ὁ οὐράνιος, ὁ τῆς Οὐρανίας μούσης Ἔρωσ). L'autre est celui de Polymnie, l'Éros pandème (ὁ δὲ Πολυμνίας ὁ πάνδημος) [...]».

Si la dualité d'Éros dépend d'un lien direct avec les Muses, les rapports génétiques mis en avant par Platon renversent de manière éclatante le modèle hésiodique : ce n'est pas Éros qui engendre l'union entre Zeus et Mnémosyne, mais ce sont les Muses qui engendrent Éros, différemment rattaché au beau et à la beauté en raison de ses dualités¹⁹⁵. C'est en particulier l'Éros *ouranios* qui est *kalos*, proche de l'individu *kosmios* ou ayant l'ambition de devenir *kosmiôteros*. Dans la *République*, Platon abandonne cette caractérisation double pour affirmer l'existence d'un seul et même Éros, de l'« Éros droit » issu de « l'aimer, avec tempérance et de manière inspirée, ce qui relève de l'ordre et de la beauté »¹⁹⁶.

ὁ ὀρθὸς Ἔρωσ πέφυκε κοσμίου τε καὶ καλοῦ σωφρόνως τε καὶ μουσικῶς ἐρᾶν ;

Mais l'Éros droit ne pousse-t-il pas du fait d'aimer l'ordre et le beau, selon tempérance et inspiration ?

Dans cette interrogation, tirée d'une section entièrement consacrée à la *mousikê*, Platon concentre tous les éléments définissant le domaine ainsi que les modes d'intervention cosmétiques d'Éros : la notion d'ordre ou d'ornement (*κοσμίου*), qui s'accompagne de la beauté (*καλοῦ*) et qui est mise en relation avec la mesure (*σωφρόνως*) et l'inspiration du chant

que le *kosmos* est présent, dans cette inscription, à deux niveaux : au niveau énonciatif (à cause du *κοσμῆσ[ας]* ἔπεισιν du dédicant) et au niveau graphique (une couronne est gravée entre l'oracle et les derniers vers relatifs à Hésiode). Concernant la mention d'Hésiode fils de Dios, une allusion serait faite à une filiation légendaire de Ζεὺς Ἐλικώνιος selon PEEK 1977, p. 175. Nous signalons que la fortune épigraphique d'Hésiode est très étendue : d'importantes remarques sont faites, à ce propos, par GARULLI 2012, p. 227-232, 322-324 et par CHRISTIAN 2015, p. 324-326.

¹⁹⁴ Platon, *Banquet* 187e.

¹⁹⁵ Sur les dualités d'Éros et sur leurs liens avec la beauté, voir le Chapitre III, p. 205-208.

¹⁹⁶ Platon, *République* 403a.

(μουσικῶς). Si dans les chapitres précédents nous nous sommes attachés à comprendre les liens entre Éros et les deux premiers éléments évoqués par Platon – l’ordre et le beau, objets directs d’ἔρᾶν –, il convient maintenant de nous attarder sur le troisième – μουσικῶς, adverbe d’ἔρᾶν –, pour poursuivre notre réflexion sur l’Éros des Muses, agent responsable de l’inspiration. Or, le rapprochement syntactique μουσικῶς ἔρᾶν à la fin de la question est remarquable, en raison avant tout de l’adverbe μουσικῶς, attesté seulement ici dans le dialogue et qualifiant l’action désignée par le verbe principal. En dépit de sa clarté syntactique, la formule n’est pas univoque d’un point de vue sémantique. Son ambiguïté en justifie les traductions multiples en milieu anglophone : « cultured love » ou « musically falling in love » pour A. Peponi ; « intensily desires in a harmonious way » d’après L. Prauscello, qui retient dans son interprétation tant l’intensité du désir énoncé par ἔρᾶν que ses répercussions harmoniques¹⁹⁷. En plus de ces traductions, il est possible d’en proposer une autre, alternative et plus littérale, capable de sauvegarder les nuances musicales et harmoniques soulignées par Peponi et Prauscello, confirmées par les acceptions de *mousikê* et *mousikos* dans le dialogue : « aimer d’une manière inspirée, avec l’art des Muses »¹⁹⁸. D’ailleurs, la notion d’inspiration évoquée par μουσικῶς connote, à bien des égards, Éros et les verbes qui lui sont rattachés : à la forme moyenne-passive, comme nous l’avons vu, ἔρᾶν désigne traditionnellement l’union de Zeus avec Mnémosyne¹⁹⁹.

Ainsi, le lien entre Éros et la Muse connaît différentes élaborations dans le premier quart du IV^e siècle a. C. C’est Platon, débiteur d’Euripide comme on le verra, qui jette les bases pour un traitement plus élaboré d’Éros en lien avec les Muses, tout d’abord à travers l’attribution de la poésie d’amour à Eratô, puis à travers la relation établie par Erixymaque entre les deux types d’Éros et les muses Uranie et Polymnie²⁰⁰. L’Éros *orthos*, quant à lui, confirme les connivences entre l’ἔρᾶν et la *mousikê* : unis, les deux convergent vers ce qui relève de l’ordre et du beau.

¹⁹⁷ WATERFIELD 1993 et PEPONI 2012, p. 151 avec les traductions des commentateurs cités. Cf. PRAUSCELLO 2014, p. 45.

¹⁹⁸ La *mousikê* est évoquée comme une activité complémentaire à l’activité guerrière (*hoplitikê* : Platon, *République* 333d) et à la gymnastique (*gumnastikê* : *ibid.* 76e, 410c). Sur la *mousikê* et les Muses de Platon, voir MURRAY 2002. Sur la *mousikê* et les sophistes chez Platon, GLADHILL 2014.

¹⁹⁹ Voir le Chapitre I, p. 66.

²⁰⁰ Platon, *Phèdre* 259d (pour l’attribution de la poésie d’amour à Eratô) et *Banquet* 187d (pour l’Éros double et les Muses).

Comme le remarque G. Argoud, l'intérêt pour l'Hélicon se manifeste surtout à l'époque hellénistique : « c'est l'époque où l'on pratique le plus la poésie ; c'est l'époque où les poètes alexandrins cultivent le culte des Muses »²⁰¹. Pour cette raison, probablement, l'Éros des Muses connaît de nouvelles réélaborations à la même période²⁰². Dans une épigramme en particulier, le rapport entre Éros et les Muses est réélaboré de manière ludique à travers les thèmes traditionnels de l'emprise, du vol et du partage, renvoyant par leur lexique (notamment pour le verbe *λαγχάνω*) à Hésiode. Les Piérides s'emparent ainsi des pommes d'Éros rapportées directement de l'Hélicon : « Clio m'en a pris un cinquième (*λάβε*), et Euterpe un douzième ; Thalie en a pris en sorte un huitième (*λάχε*) [...] »²⁰³. Le lien entre Éros et les Muses est traité également par les lexicographes en clé étymologique en relation avec les origines obscures de *Μοῦσα*²⁰⁴. Les auteurs anciens en donnent des explications différentes : pour eux, le mot dériverait de la même famille que la violence (suivant Eschyle), le désir et la recherche (suivant Platon), l'aspiration et l'ambition (suivant Hésychios)²⁰⁵. Prenant au fil du temps les nuances de désir, d'aspiration, de mémoire, d'union ainsi que d'enchantement, *Μοῦσα* devient alors un synonyme d'*ἔρωσ*, comme Hésychios lui-même le confirme lorsqu'il glose *μοῦσαι* par *ἐρωτικαὶ ᾠδαί*, « chants érotiques »²⁰⁶. Dès lors, les Muses donnent non seulement la mémoire, mais aussi l'*erôs*, conservant dans les traces linguistiques leurs liens avec la mère (Mnémosyne) et la puissance qui en a permis, aux

²⁰¹ ARGOUD 1996, p. 42.

²⁰² Ainsi, chez Bion, au III^e siècle a. C., les Muses ne craignent pas l'Éros cruel, mais le chérissent, marchant main dans la main avec lui : Bion, fragment 9 Gow. Voir FANTUZZI 1980-1982, p. 183-186.

²⁰³ *Anthologie grecque* XIV 3, 5-6. Ce sont toujours les Piérides qui, avec Éros et Aphrodite, reviennent dans l'épithaphe tardive de Sappho, « Muse mortelle » (*Θνατὰν Μοῦσαν*) dans *Anthologie grecque* VII 14, 2-3. Les exemples sont multiples. Éros et les Muses reviennent ensemble aussi dans *Anthologie grecque* VII 416, 419, 421, et XII 168. Même sans les théonymes, l'association entre les Muses et Éros se poursuit jusqu'à l'époque impériale. Ainsi, Élien présente son ami Posthume comme un Romain « éduqué à la culture grecque » car « l'*erôs* de l'érudition (*ὁ φιλόλογος ἔρωσ*) le poussa vers la Grèce et, là-bas, il fut initié aux arts des Muses (*ἐξεμουσώθη τὰ Ἑλλήνων*) » : Élien, fragment 317. Nous rappelons que l'être *φιλόμουσος* et *ἐρωτικός* qualifie le bon souverain dans les éloges d'époque hellénistique : ainsi en est-il pour Hipparque dans [Aristote], *Constitution des Athéniens* 18.1, pour Ptolémée dans Théocrite, *Idylle* XIV 61 et pour Archélaos dans Élien, *Histoires diverses* II 21.

²⁰⁴ La piste linguistique communément acceptée fait remonter le nom à la racine indo-européenne **men-*, de laquelle sont issus *μανθάνειν*, *μαίνεσθαι* et *μιμνήσκειν*, « apprendre, être fou/inspiré, (se) souvenir ». Voir CHANTRAINE 1968, s. v. *μοῦσα*. On a donné comme premier sens de Muse « Errerung », « Freude », « excitation, joie », « Sinnenden » (celles qui sentent) et « Begeisterung » (déeses de l'enthousiasme), « mouvement de l'esprit » : voir ASSAËL 2000 puis SEMENZATO 2017, p. 7-8 pour une discussion mise à jour des étymologies.

²⁰⁵ Eschyle, *Choéphores* 441, 445. Voir FICK 1914, p. 82, à propos de l'étymologie de Platon, *Cratyle* 406a sur la base, probablement, de Théognis 769-772. CHANTRAINE 1968, s. v. *μοῦσα* rejette l'hypothèse de FICK 1914. Cf. Hésychios, s. v. *μώμεθα* avec FRISK 1960-1972, s. v. *μοῦσα*.

²⁰⁶ Hésychios, s. v. *μοῦσαι*.

origines, la naissance (Éros). Toutes les données mobilisées jusqu'ici nuancent et développent les imbrications, aussi anciennes qu'Hésiode, entre Éros et les Muses sous l'angle de la mise en image, de la réflexion philosophique, du jeu et de l'étymologie. Quoique partielles et distribuées dans le temps, elles sont précieuses pour aborder le dernier thème du chapitre, corollaire de notre analyse, à savoir les stimulations d'Éros dans un champ historiquement rattaché à l'action des Muses et à la notion d'inspiration, celui du talent.

3. Les élans d'Éros : le poète sans Muses et le talent d'autrefois

Prenant les Muses comme le résultat d'une construction culturelle concernant l'inspiration et le processus poétique, C. Semenzato affirme que « d'un point de vue purement objectif, mis à part dans les textes et l'iconographe, les Muses n'existent pas »²⁰⁷. En particulier, elles seraient des puissances qui interviennent dans le monde du langage « comme une sorte de tremplin dans le processus de création »²⁰⁸. Si les Muses sont des inventions métaphoriques, aussi souples et multiples que les formes d'inspiration possibles, Éros ne fait pas exception : rattaché aux origines et aux perceptions des Muses, intervenant dans leur réseau comme une puissance nécessaire à l'inspiration, le dieu parvient à agir dans le champ du talent.

Nous définissons aujourd'hui le talent comme une aptitude, une capacité particulière et une habileté naturelle ou acquise²⁰⁹. Pour comprendre la nature de ce que nous appelons talent pour les Grecs, son vocabulaire et le lien avec Éros, nous proposons de partir d'Euripide et de la définition antithétique qu'il en donne. Le tragédien met en exergue, le premier, l'action d'Éros sur l'individu « loin des Muses »²¹⁰ :

<p>ποιητὴν δ' ἄρα Ἔρωσ διδάσκει, κὰν ἄμουσος ᾗ τὸ πρίν.</p>	<p>Éros apprend le poète, même s'il est auparavant dépourvu des Muses.</p>
---	--

²⁰⁷ SEMENZATO 2017, p. 1.

²⁰⁸ *Ibid.* Nous citons l'ouvrage le plus récent en matière d'inspiration. On rappelle, néanmoins, les remarques capitales de DODDS 1951, p. 82 ; HAVELOCK 1963, p. 156 ; KIRK 1970, p. 10 et, plus récemment, de MURRAY 2006.

²⁰⁹ ELIE 2000, p. 238 le définit comme une disposition naturelle à établir un accord libre, ou non mécanique, entre l'imagination et l'entendement.

²¹⁰ Euripide, fragment 663 Nauck.

Dans ce fragment de la tragédie *Sthénébée*, mise en scène entre 455 et 422 a. C., Euripide célèbre Éros comme un précepteur de la poésie même pour celui qui est ignorant des Muses. Ces vers, dont la place est incertaine à l'intérieur de la tragédie, est une sentence attribuée à la nourrice qui s'adresse soit au chœur soit à Bellérophon²¹¹. Renversée en clé comique chez Aristophane, la sentence est faite sienne par le chœur des *Guêpes*, mises en scène en 422 a. C., *terminus ante quem* pour dater la tragédie. Le chœur s'adresse au public en tant que *didaskalos*, investi donc du même rôle qu'Éros :

« Si quelqu'un de vous, spectateurs, regardant ma conformation, s'étonne de me voir une taille de guêpe et se demande ce que signifie notre poinçon (ἡπίνοια τῆς ἐγκεντρίδος), *facilement je le lui apprendrai, fût-il 'loin des Muses' jusqu'ici* (ῥαδίως ἐγὼ διδάξω καὶν ἄμουσος ἢ τὸ πρίν) »²¹².

Dans la parabase de la comédie, le chœur explique la raison de son ἐγκεντρίς, mot obscur que nous traduisons par « poinçon » mais dont le sens est plus complexe²¹³. Il propose d'éduquer le public à ce sujet : dans ce but, Aristophane cite de manière parodique Euripide pour faire du coryphée une espèce d'Éros et du public un individu « loin des Muses ». L'élaboration d'Aristophane annonce la fortune large bénéficiée par le fragment d'Euripide, cité non seulement par le comédien mais aussi, du III^e et au II^e siècle a. C., par Théocrite au sujet des Érotés et par Aristide en référence à Dionysos, qui « rend choreute (ποιεῖ χορευτὴν) même celui qui auparavant était loin des Muses »²¹⁴. Cité par Platon dans les *Banquet* et repris par Plutarque, le fragment devient un proverbe, tant il est connu et cité en dehors du corpus tragique : Éros entre ainsi dans le langage commun des proverbes (*paroimia*), connu par ses qualités éducatives et par le fait d'agir même là où les Muses n'interviennent pas²¹⁵. Dans l'un des passages les plus riches d'informations sur le langage de

²¹¹ ZÜHLKE 1961 et WEBSTER 1967, p. 83. Sur la *Sthénébée*, ses fragments et sa chronologie, voir COLLARD *et al.* 1995, p. 79-97.

²¹² Aristophane, *Guêpes* 1071-1074.

²¹³ LSJ *s. v.* ἐγκεντρίς traduit le mot par « sting » ; BAILLY *s. v.* par « aiguillon, éperon ». MACDOWELL 1971 *ad loc.* traduit par « stings » comme un synonyme de κέντρα au vers 1073 de la comédie.

²¹⁴ *Hypothèse* à Théocrite, *Idylle* XI, p. 240 Wendel : οἱ γὰρ Ἔρωτες πολλοὺς ποιητὰς ἐδίδαξαν τοὺς πρὶν ἄμουσους ; Aristide, *Discours* XI, p. 333, 7 Keil : (Διόνυσος) ποιεῖ χορευτὴν 'καὶν... πρίν'.

²¹⁵ Arsenius, *Apophthegmata* 11, 77b. Cf. Platon, *Banquet* 196e et Plutarque, *Erôtikos* 762b. Dans le *Banquet*, en particulier, Éros est lui-même défini comme créateur, bon par rapport à tout genre de création en matière musicale (πᾶσαν ποίησιν τὴν κατὰ μουσικὴν), dans l'ensemble (ἐν κεφαλαίῳ). Les liens entre les deux dialogues (le *Banquet* et l'*Erôtikos*) ont souvent été éclairés dans le cadre de la présente thèse : voir le Chapitre II, p. 136, n. 88.

l'inspiration, tiré du traité *Sur les oracles de la Pythie*, composé dans les dernières années de vie de l'auteur (vraisemblablement en 117 a. C.), Plutarque cite le fragment d'Euripide pour argumenter l'incidence d'Éros sur le terrain nécessaire pour que l'inspiration ait lieu, et donc sur ce que nous appelons « talent »²¹⁶ :

<p>ὁ δ' Εὐριπίδης εἰπὼν ὡς</p> <p>Ἔρωσ ποιητὴν διδάσκει, κὰν ἄμουσος ἦ τὸ πρίν'</p> <p>ἐνενόησεν, ὅτι ποιητικὴν καὶ μουσικὴν Ἔρωσ δύναμιν οὐκ ἐντίθησιν, ἐνυπάρχουσιν δὲ κινεῖ καὶ ἀναθερμαίνει λανθάνουσιν καὶ ἀργοῦσιν. ἢ μηδένα νῦν ἐρᾶν, ὃ ξένη, λέγωμεν, ἀλλὰ φροῦδον οἴχεσθαι τὸν ἔρωτα, ὅτι μέτροις οὐδεὶς οὐδ' ὠδαῖς ῥίμφα παιδείους' ὡς Πίνδαρος ἔφη</p> <p>τοξεύει μελι- γῆρας ὕμνους;</p> <p>ἀλλ' ἄτοπον· Ἔρωτες γὰρ ἔτι πολλοὶ τῶν ἀνθρώπων ἐπιστρέφονται, ψυχαῖς <δ'> ὀμιλοῦντες οὐκ εὐφυῶς οὐδ' ἐτοίμως πρὸς μουσικὴν ἐχούσαις ἀναυλοὶ μὲν καὶ ἄλυροι λάλοει δ' οὐδὲν ἤττον εἰσι καὶ διάπυροι τῶν παλαιῶν· [...]</p>	<p>Quand Euripide affirme qu'</p> <p>Éros apprend le poète, même s'il est auparavant dépourvu des Muses</p> <p>il n'a pas voulu dire qu'Éros <i>introduit dans une âme le talent poétique et musical</i> mais que, lorsque ce talent s'y trouve caché et inactif, il <i>l'excite et le reanime</i>. Sinon il nous faudrait dire, cher hôte, qu'aujourd'hui il n'y a plus personne qui aime, et qu'Éros a disparu sans retour, puisque l'on ne compose plus de poésies ni de chants, et que l'on ne sait plus, comme dit Pindare,</p> <p>lancer d'un trait vif en l'honneur des jeunes gens les hymnes doux comme le miel.</p> <p>Ce serait absurde. Car l'homme continue à être agité par plusieurs Éros, mais ceux-ci, <i>tombant en des âmes dépourvues de dispositions naturelles pour la musique, n'éveillent ni le son de la flûte, ni celui de la lyre</i>, bien qu'ils soient tous aussi loquaces et ardents que ceux d'autrefois ».</p>
--	---

Dans une version légèrement modifiée par rapport à celle originelle²¹⁷, Plutarque élabore l'image d'Éros *didaskalos* en fonction du type d'action que le dieu exerce sur le talent,

²¹⁶ Plutarque, *Sur les oracles de la Pythie* 405e-406a. Pour un encadrement général du traité, voir FLACELIÈRE 2007 [1937], p. 1-80.

²¹⁷ Le théonyme Ἔρωσ est transposé avant l'objet direct (ποιητὴν), avec l'omission de δ'ἄρα, enclitique en élision suivie d'une particule assertive (ce qui suggère, chez Euripide, une continuité entre le contenu du fragment et ce qui précède). Nous avons rencontré δ'ἄρα dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* 42 et 53 : pour une discussion de sa valeur, voir le Chapitre II, p. 118-119, 128. Nous signalons que le fragment

poétique et musical, ici nommé *ποιητική και μουσική δύναμις*²¹⁸. Éros ne se charge pas d'instiller (de « mettre à l'intérieur » littéralement, *οὐκ ἐντίθησιν*), mais de mouvoir et de réchauffer (*κινεῖ και ἀναθερμαίνει*) la *dunamis*, là où elle est cachée ou en état léthargique (*λανθάνουσιν και ἀργοῦσιν*). La présence d'une *dunamis* cachée justifie l'existence d'hommes agités par l'élan érotique, habités par plusieurs Érotes (*Ἔρωτες πολλοί*) et, pour autant, « sans *aulos* et sans lyres » (*ἄναυλοι μὲν και ἄλυροι*). Cette description autorise à formuler quelques remarques utiles sur le lexique de l'incitation. Définissant la nature mobile et dynamique de l'action d'Éros, les verbes employés par Plutarque s'opposent à un modèle statique de l'inspiration désigné ici par *ἐντίθημι*. D'abord, ce verbe renvoie à des connotations métaphoriques ayant trait à la stimulation des émotions : c'est inculquer un esprit valeureux (*φρένας ἐσθλᾶς*), la lâcheté (*ἀθυμίαν*) ou la crainte (*φόβον*) dans l'âme de quelqu'un²¹⁹. Utilisé depuis Théognis pour l'arrangement des agrès et de tous les équipements sur le navire, chez Homère pour le vin rouge, *ἐντίθημι* désigne la mise en main, la cession et l'octroi de quelque chose de concret²²⁰. S'appliquant au *kosmos*, *ἐντίθημι* indique également l'action de disposer un appareil ornemental (sur le tombeau notamment, *κόσμον τάφω*)²²¹. Ainsi, « inculquer, déposer, introduire » sont les actions qu'Éros n'accomplit pas dans le domaine de l'inspiration, puisqu'elles appartiennent à un modèle plus statique que Plutarque n'attribue pas au dieu. Le choix de *dunamis* est à cet égard significatif dans la mesure où il met en exergue le type d'action du dieu, qui « met en mouvement, remue, agite » et « réchauffe, attise, avive » la puissance se trouvant dans une condition d'apparente invisibilité ou d'inactivité. En particulier, ce sont la chaleur et les flèches qui caractérisent

manque, au contraire, de l'enclitique en élision δὲ dans l'*Erôtikos* (762b) et présente un changement à l'intérieur du premier vers, selon la correction de Cobet (*μουσικὴν δ' ἄρα*), dans le *Banquet* de Platon (196e). Une version plus fidèle à l'originale se trouve dans Plutarque, *Propos de table* 622c, *ποιητὴν δ' ἄρα Ἔρωσ διδάσκει | κἂν ἄμουσος ἦ τὸ πρίν*. Sur cette dernière occurrence, voir *infra*, p. 321-322.

²¹⁸ Sur Éros et les maîtres chez Plutarque, voir le Chapitre III, p. 207-208.

²¹⁹ *Odyssée* XI 102 (*ὁ τοι κότον ἐνθετο θυμῷ | χωόμενος*) ; Théognis, 429-430 (*ἦ φρένας ἐσθλᾶς | ἐνθέμεν*) ; Platon, *Lois* 800c (*ἐνθεῖναι ἀθυμίαν*) ; Xénophon, *Anabase* 7.4.1 (*ἐνθεῖναι φόβον*). En comédie, il désigne l'action d'attribuer ou de mettre une affirmation dans la bouche de quelqu'un, notamment d'un naïf : Aristophane, *Cavaliers* 717. Dans la prose la plus tardive, c'est le fait d'accorder de l'harmonie aux cordes d'un instrument : Plotin, *Ennéades* IV 7.8 (*ἐνθεῖναι ταῖς χορδαῖς τὴν ἁρμονίαν*).

²²⁰ *Odyssée* III 154 (*κτῆματά τ' ἐντιθέμεσθα*) et V 165-166 (*ἐγὼ σῖτον και ὕδωρ και οἶνον ἐρυθρόν | ἐνθήσω*). Cf. aussi Xénophon, *Anabase* 1.4.7 et *Économique* 20.28. Pour la mise en main, la cession et l'octroi de quelque chose, cf. *e. g.* *Iliade* XXI 123 (*σε μήτηρ ἐνθεμένη λεχέεσσι*) ; Hésiode, *Théogonie* 174 (*ἐνέθηκε δὲ χερσὶν ἄρπην*) ; Euripide, *Hécube* 376 (*ἐντιθέναὶ ἀχένα ζυγῶ*).

²²¹ Euripide, *Iphigénie en Tauride* 632 (pour le *kosmos*) ; Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* III 1320 (*σάκος ἐνθετο νότῳ*). Cette dernière acception est enregistrée en premier lieu par Pape avec les traductions de « hineinlegen, -setzen, -stellen » : voir PAPE *s. v.* *ἐντίθημι*. Cf. déjà *Iliade* XXIV 646 pour les manteaux (*χλαίνας*).

l'inspiration et la figure d'Éros, mises en relation avec le feu et l'archer : rattaché à l'un des attributs d'Éros les plus répandus dans la littérature hellénistique et post-hellénistique (θερμός), le verbe ἀναθερμαίνω en particulier énonce le lien entre Éros et le chaud, ce dernier étant également mobilisé dans les scholies à Hésiode en référence au feu²²².

Ces remarques lexicales s'avèrent d'autant plus éclairantes si l'on contextualise le passage à l'intérieur du dialogue. En effet, cette caractérisation d'Éros dans le domaine de l'inspiration, se basant sur un fragment d'Euripide et sur une image plus tardive (certainement hellénistique) du dieu, se situe à l'intérieur d'une digression portant sur le talent des Pythies « d'autrefois, des temps anciens » (περὶ τῶν παλαιῶν). Cet excursus se construit sur un vocabulaire qui élargit notre connaissance du talent comme phénomène cognitif partiellement inspiré par Éros dans l'Antiquité (ou du moins, à l'époque de Plutarque). Il mérite donc d'être considéré plus en détail²²³ :

<p>τί οὖν φήσομεν περὶ τῶν παλαιῶν ; οὐχ ἔν τὰ πλείονα, οἶμαι. πρῶτον μὲν γάρ, ὥσπερ εἴρηται, τὰ πλείστα κάκεῖναι καταλογάδην ἀπεφθέγγοντο. δεύτερον δὲ καὶ σωματῶν ἤνεγκε κράσεις καὶ φύσεις ὁ χρόνος ἐκεῖνος εὖρουσι <u>τι καὶ φορὸν ἐχούσας πρὸς ποίησιν, αἷς εὐθύς ἐπεγίγνοντο προθυμίαι καὶ ὄραμαί καὶ παρασκευαί ψυχῆς ἐτοιμότητα ποιούσαι μικρᾶς ἔξωθεν ἀρχῆς καὶ παρατροπῆς τοῦ φανταστικοῦ δεομένην [...]</u></p>	<p>Cela étant, que dirons-nous au sujet des Pythies d'autrefois ? On dispose ici, à mon avis, de plus d'une réponse. Tout d'abord, comme je l'ai déjà fait observer, celles-là aussi s'exprimaient le plus souvent en prose. En second lieu, les hommes de cette époque avaient <i>un tempérament naturellement doué d'une heureuse propension à la poésie ; leurs âmes étaient vite prises d'ardeurs, d'élan, d'inspirations</i>, et il se produisait en eux une <i>disposition</i> qui n'avait besoin pour naître que d'une <i>légère impulsion venue de l'extérieur</i> et d'un <i>petit sursaut de l'imagination [...]</i>.</p>
--	---

²²² Les flèches en particulier sont évoquées par le verbe τοξεύειν en référence aux hymnes dans la citation de Pindare, *Isthmique* II 3 faite par Plutarque dans le passage en question. Éros est θερμός chez Théocrite (*Idylle* VII 56), dans les épigrammes (*Anthologie grecque* V 160, 4 et 259, 8 ; XII 126, 2), chez Oppien (*Halieutiques* I 501) et Nonnos (*Dionysiaques* III 106). Le verbe ἀναθερμαίνω, en revanche, est utilisé notamment dans les domaines de la médecine et de la physiologie, entre autres, pour les symptômes de fièvre : cf. e. g. [Hippocrate], *Épidémies* 1.2 ; Aristote, *Histoire des Animaux* 569b11. Voir LSJ et DGE s. v. ἀναθερμαίνω. Nous rappelons, également, qu'Éros réchauffe le cœur dans un fragment d'Alcman (fragment 59a PMG), cité par Chaméléon, fragment 25 Wehrli avec un verbe différent : Ἔρωσ με δαῦτε Κύπριδος ἔκατι | γλυκὺς κατείβων καρδίαν λαίνει, « melt the hearth » d'après LSJ, s. v. λαίνω.

²²³ Plutarque, *Sur les oracles de la Pythie* 405e. Nous suivons le texte de SCHRÖDER 1990, dont nous proposons une traduction personnelle.

D'après L. Kim, Plutarque invente ici l'archaïsme des oracles pythiques à travers un vocabulaire renvoyant à l'extravagance poétique²²⁴. Dans le but de cerner ce qui caractérise les Pythies d'autrefois en lien avec les actions d'Éros, notre lecture se démarque nettement de celle-ci. Nous remarquons d'abord que ces Pythies privilégiaient la prose comme moyen de profération (*καταλογάδην ἀπεφθέγγοντο*), une critique d'origine platonicienne à l'oralité et à la poésie hexamétrique est peut-être présente dans cette première affirmation²²⁵. Deuxièmement, les hommes de cette époque-là – Plutarque fait référence de manière indéterminée à « ce temps-là » (*ὁ χρόνος ἐκεῖνος*) – avaient un tempérament naturellement doué d'une propension pour la *poiësis*. En particulier, les Pythies du passé, comme leurs contemporains, avaient *τι καὶ φορὸν πρὸς ποιήσιν*. Or, *φορός* est un adjectif relativement tardif, utilisé dans la littérature d'époque impériale plus ou moins contemporaine de Plutarque pour désigner soit la capacité d'adresser quelque chose dans la bonne direction – il revient notamment au vent et au souffle humain ayant une trajectoire²²⁶ – soit, en sens métaphorique, le fait d'avoir une inclination pour la bonne constitution physique ou pour le style de vie vertueux²²⁷. Chez Hippocrate, puis chez Théophraste, c'est finalement une condition de fertilité extrême, propre à la terre et à la femme²²⁸. Depuis ses premières occurrences, *φορός* qualifie donc la trajectoire du vent et du souffle humain, l'inclination naturelle des hommes au bonheur et à la bonne santé, ainsi que la tendance à la fertilité des femmes et de la terre. Devenant un adjectif substantivé pour indiquer l'inclination « qui porte en avant, qui pousse » vers la création (*πρὸς ποιήσιν*), *φορός* désigne chez Plutarque le talent de « ce temps-là », rattaché à des contextes particuliers où

« sous les coups du vin (*ἐν οἴνῳ*) ou d'une émotion (*καὶ πάθει*), sous l'influence soudaine d'un sentiment de douleur ou de joie (*οἴκτου <τέ> τινος ὑπορρυέντος ἢ χαρᾶς προσπεσούσης*), chacun se laissait aller, au milieu de ses amis, à la voix chantée et suivant le mètre (*εἰς ἐνωδὸν <καὶ ἔμμετρον>*)

²²⁴ KIM 2017.

²²⁵ Nous remarquons que *καταλογάδην* s'applique au langage de la conversation en prose (près des verbes *συγγράφειν* et *διηγείσθαι*) chez Platon, *Banquet* 177b et *Lysis* 204d. Chez Aristide, *Dialogues sacrés* XLVIII, 8 l'adverbe revient pour les oracles et les prophéties sur tout genre de questions (*προρρήσεις ἀπάσας καὶ χρησμωνδίας περὶ παντοδαπῶν πραγμάτων*), en prose et en opposition à ceux et celles en vers (*δὲ ἐν μέτροις*).

²²⁶ E. g. Polybe, *Histoires* I 60.6, XXI 15.8 ; Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique* XIV 55 ; Strabon, *Géographies* VI 3.5.

²²⁷ Strabon, *Géographies* VI 1.12.

²²⁸ [Hippocrate], *Sur la femme* 1.40; Théophraste, *Causes des plantes* III 20.3.

γῆρυν, littéralement « à la voix musicale du chant et du mètre »)²²⁹ ; [en ces temps-là], les mètres et les chants érotiques (ἐρωτικῶν μέτρων καὶ ἄσμάτων) remplissaient les banquets (τὰ συμπόσια) et formaient la matière des livres (τὰ βιβλία γραμμάτων) »²³⁰.

À l'intérieur du dialogue, dans la section où l'on mentionne Éros et lorsque l'on explique le talent poétique des Pythies, Plutarque précise davantage la valeur du *τι φορὸν*. Il le place dans un contexte précis connoté d'abord par le vin, par l'émotion et la réjouissance, ensuite par la voix musicale. C'est le contexte où voient le jour les poèmes érotiques (ἐρωτικῶν ἄσμάτων) remplissant les banquets (τὰ συμπόσια). Si l'*oinos* et le *pathos* renvoient directement à la *lisis* du corps et aux anxiétés de l'âme, l'*enôdon gêrus* évoque le moment où la voix donne forme aux chants, quand les *melê* des vers s'articulent en même temps que les *melê* du corps se délient. Sans nécessairement affirmer un lien de dépendance entre les poètes mélïques et Plutarque, nous pouvons entrevoir ici une élaboration différente, basée sur un vocabulaire plus technique, de l'Éros des banquets, auquel sont consacrés les mètres et les chants : c'est un Éros non plus *lusimelês* ou *amêchanos*, mais un Éros qui, éduquant (*didaskēi*) l'homme « loin des Muses », agit sur un talent doté de noms et d'adjectifs, plus manifeste, moins technique que naturel.

À propos du vocabulaire, en effet, Plutarque décrit l'inclination d'autrefois en des termes de plus en plus spécifiques. Après avoir mentionné le *τι φορὸν πρὸς ποιήσιν*, il précise ce qui ressort de cette inclination : ensuite, « s'engendrèrent immédiatement dans ces hommes les ardeurs, les élans et les inspirations de l'âme », littéralement, les incitations (*προθυμῖαι*), les assauts (*ὄρμαί*) et les préparations (*παρασκευαί*). Autant de conditions se produisent ou surgissent (*ἐπεγίγνοντο*) soudainement, immédiatement – *εὐθύς* – en ces gens naturellement inspirés. Les trois substantifs utilisés – *προθυμῖαι*, *ὄρμαί* et *παρασκευαί* – relèvent du vocabulaire de l'emprise sensorielle exercée par Éros. Revenant pour désigner l'ἔρως en tant qu'émotion, en oscillation avec *ἐπιθυμία*, le mot *προθυμία* est une espèce de promptitude, de force de volonté et de désir d'action²³¹. Quant à *ὄρμή*, un

²²⁹ Traduite par KIM 2017 p. 90 par « into metered and melodious song ». La *γῆρυς* est littéralement la « voix » dans *Iliade* IV 437 et aussi, dans la même lignée homérique, pour Apollonios de Rhodes, *Argonautiques* IV 731. Pour LSJ, s. v. *γῆρυς* (*γᾶρυς* en dorique chez Bacchylide, *Dithyrambe* V 15 et Sophocle, *Ichneutai* 65), le mot devient une métaphore « of the voice of passion ».

²³⁰ Plutarque, *Sur les oracles de la Pythie* 405e.

²³¹ Pour les passages où *προθυμία* apparaît comme une forme de désir, voir Hérodote, *Enquêtes* I 124 et VI 65 ; Euripide, *Hippolyte* 1329 et *Ion* 1385 ; Lucien, *Hermotime* 74 ; Hésychios, s. v. *ἔρωτι* (expliqué par *προθυμία*). Éros est rattaché à l'*ἐπιθυμία* dans Platon, *Banquet* 200a ; il est *ἐπιθυμία*, entre autres, chez

extrait des *Érotés* du pseudo-Lucien montre le type d'assaut ou d'élan exercé par la beauté rattachée à Éros : la beauté des jeunes excite (ἐγείρει) les élans les plus impétueux des passions (ὄξυτάτας παθῶν ὀρμᾶς)²³². Or, dans notre extrait, ὀρμή est l'impulsion ardente qui mène à l'assaut et à l'attaque : c'est traditionnellement le premier élan des combattants et des bêtes sauvages ou bien l'instinct des chevaux et le mouvement violent du javelot ou du feu ; enfin, c'est l'élan du bouillonnement des humeurs²³³. On ne peut exclure que l'ὀρμή mentionnée par Plutarque puisse avoir des nuances traditionnelles, certes, mais aussi stoïciennes : d'après Chrysippe, en effet, tout être humain naît avec des attractions et des propulsions vers ce qui s'adapte le mieux à sa constitution naturelle²³⁴. La παρασκευή, quant à elle, se situe à un autre niveau par rapport à la προθυμία et à l'ὀρμή. Dans ses acceptions les plus répandues, elle se rattache au pouvoir et au charisme naturel, à la prédisposition innée, notamment dans l'hendiadys δύναμις καὶ παρασκευή, « puissance et préparation technique »²³⁵. Si la προθυμία et l'ὀρμή ont trait à l'aspect irrationnel ou à l'instinct de l'individu préposés à la création et à la musique – ailleurs, elles connotent également Éros et ses effets en tant qu'émotion –, la παρασκευή est plutôt la préparation relevant d'une technique²³⁶. Ainsi, la προθυμία, l'ὀρμή et la παρασκευή, les impulsions et les ressources

Chrysippe, fragment 397 *SVF apud* Andronicos, *Sur les passions* IV.1. En outre, il est ἐπιθυμία dans Plutarque, *Antoine* 6.3 ; dans l'*Etymologicum Gudianum*, s. v. Ἐρωτῶ et dans les traités astrologiques de l'époque impériale (*Astrologica*, I p. 168 l. 32), dans une scholie à Oppien, *Halieutiques* IV 403 et, enfin, dans *Souda*, s. v. ἐπιθυμία (cf. *Souda*, s. v. Κάνυιος ἔρωτος). Éros émeut, ἐπιθυμῆ, dans *Anthologie grecque* V 224, 1. Par ailleurs, Himéros est expliqué dans la scholie à Hésiode, *Théogonie* 201 en relation à la vision et à l'émotion : Ἴμερος δὲ τὸ μετὰ τὴν ὄρασιν ἐπιθυμῆν.

²³² Lucien, *Érotés* 24.3.

²³³ L'ὀρμή est l'élan des combattants dans *Illiade* IV 466 et IX 355 ; *Odyssée* II 403 ; Hérodote, *Enquêtes* I 11 ; Sophocle, *Antigone* 135 et Platon, *Politique* 272d. L'ὀρμή concerne les bêtes sauvages dans *Illiade* V 118 et l'instinct des chevaux chez Théognis, 186 ; c'est l'élan du javelot dans [Hésiode], *Bouclier* 365 ; du feu dans *Illiade* XI 157 ; de la marche rapide dans Euripide, *Électre* 112. Cf. *Hymne homérique à Aphrodite* 2 et Hésiode, *Théogonie* 191 pour Aphrodite qui fait surgir (ῶρσε, ὠρυστο) les animaux. Cf. Euripide, *Hippolyte* 1274-1275 pour Éros associé à ἐφορμάω. Tous deux (*erôs* et *hormê*) sont désormais synonymes dans la scholie à *Illiade* XVI 208 ([...] καὶ τὴν ὀρμὴν ἔρωτα κέκληκε).

²³⁴ L'ὀρμή constitue un point de débat délicat entre les doctrines péripatéticienne et stoïcienne, Chrysippe ne voyant pas des ruptures entre ὀρμή (aptitude naturelle) et λόγος (maturation rationnelle) de l'individu : Diogène Laërce, *Vies des philosophes* 7. Cf. aussi la définition de l'ὀρμή dans Plutarque, *Sur les contradictions des Stoïciens* 11.1037f. Sur le lien entre la doctrine stoïcienne et Plutarque dans les dialogues pythiques, voir BABUT 1993.

²³⁵ Thucydide, *Guerre du Péloponnèse* I 1 ; Arrien, *Manuel d'Épictète* I 2.30 et IV 8.42. Cf. Plotin, *Ennéades* IV 6.3. Elle concerne l'équipement et l'armement militaires chez Platon, *République* 495a et Xénophon, *Cyropédie* 8.3.14.

²³⁶ En ce sens, la παρασκευή est la section préparatoire d'un discours dans les théories rhétoriques tardives : e. g. Denys d'Halicarnasse, *Sur Isée* 15. En tant que telle, elle s'oppose à l'αὐτοσχεδίως, à l'improvisation ou à l'art de l'autodidacte.

rendent les hommes d'autrefois particulièrement inspirés, leur disposition étant telle qu'une petite sollicitation de l'extérieur (μικρᾶς ἔξωθεν ἀρχῆς) unie à un sursaut de l'imagination (παρατροπῆς τοῦ φανταστικοῦ), leur étaient suffisants. De ce dernier syntagme, le φανταστικόν retient l'attention : il relève de la φαντασία que V. Platt interprète comme le mot de l'imagination perceptive et esthétique, définissant la capacité d'imaginer ou de faire imaginer « sous l'effet conjoint de l'enthousiasme et de l'émotion »²³⁷. Ici, le φανταστικόν s'accompagne du substantif de l'écartement, παρατροπή, dérivant du verbe qui signifie « détourner quelqu'un ou quelque chose », du droit chemin vers l'erreur²³⁸. Ainsi, par le détournement de la faculté d'imagination, à cause d'une perception particulière et d'une stimulation mineure, Plutarque explique les effets auxquels étaient sujets les hommes anciens et, donc, les Pythies d'autrefois.

Le résultat de ce talent, fait d'élan particulièrement puissants et de stimulations minimes, est « la voix mélodieuse mesurée, suivant le mètre du chant ». En effet, Plutarque dit que « chacun se laissait aller, au milieu de ses amis, à l'improvisation poétique (εἰς ἐνωδὸν <καὶ ἔμμετρον> γῆρυν) » : ainsi R. Flacelière, qui établit un texte différent du nôtre, traduit l'expression εἰς ἐνωδὸν γῆρυν²³⁹. En réalité, le grec dit littéralement autre chose, à savoir qu'« on glissait vers la voix mélodieuse et mesurée du chant ». Le verbe utilisé est ὀλισθαίνω (à l'aoriste, forme passive, ὀλισθανεν), présent dans l'épopée seulement une fois et s'affirmant notamment à partir de l'époque hellénistique²⁴⁰. La douceur propre au glissement, énoncée par ὀλισθαίνω, rappelle celle du vin et du chant, d'Éros et d'Hypnos qui délient dans le cadre du banquet. De fait, le renvoi à un tel contexte suit immédiatement car, après une section plus théorique, Plutarque fait explicitement allusion aux mètres et aux odes

²³⁷ PLATT 2009, p. 150 parle d'« imagination or intuitive insight ». Sur la φαντασία stoïcienne, dominante dans la Seconde Sophistique, voir IOPPOLO 1990.

²³⁸ Euripide, *Ion* 1230 et aussi chez Plutarque, *Moralia* 1106b. Cf. Jamblique, *Mystères* 3.25. Il signifie aussi « avoir l'esprit égaré » et « faire une digression » en rhétorique ; « altérer un mot » en linguistique : cf. Plutarque, *Moralia* 376a ; Lucien, *Éloge de Démosthène* 6 ; *Souda*, s. v. χρεῶν ; Longin, *Sur le sublime* 13.3.

²³⁹ FLACELIÈRE 2007 [1937] *ad loc.* imprime ἐνωδὸν ὀλιστανὺς γῆρυν au lieu d'ἐνωδὸν <καὶ ἔμμετρον> γῆρυν (cette dernière est la version préférée par les autres éditeurs). Cette formule recèle des significations plus larges : ὀλιστανὺς désigne à l'origine le commerce intime des rapports érotiques et, par-là, l'action conjointe des guerriers du premier rang (*Iliade* XIV 216 et XVII 228 ; c'est bien le titre de Théocrite, *Idylle* VII). Ainsi, si l'on accepte la version maladroite des manuscrits, le commerce intime de la belle voix en chant pourrait prédire, de manière métaphorique, la citation du fragment d'Euripide et donc l'intervention d'Éros dans le domaine du chant inspiré.

²⁴⁰ Le verbe revient seulement dans *Iliade* XXIII 774. Pour son affirmation en littérature, voir LSJ, s. v. ὀλισθαίνω.

érotiques (ἐρωτικῶν μέτρων καὶ ἀσμάτων) remplissant les festins (τὰ συμπόσια). Non par hasard, c'est précisément avec la citation du fragment d'Euripide concernant l'Éros et le poète auparavant *amousois*, que se termine la section du traité.

Or, la suite du discours, que nous résumons, est tout aussi éclairante et riche d'informations. Si Éros est le dieu que Plutarque, à travers Euripide, mentionne dans son éloge de l'inspiration ancienne, c'est Apollon qui intervient plus loin avec des tâches similaires, déterminant l'évolution du talent dans le champ musical. De fait, Plutarque affirme qu'à l'inclination naturelle se sont graduellement ajoutés le chant et la lyre (διὰ λύρας καὶ ᾠδῆς). C'est grâce à leurs techniques que l'on adresse les apostrophes et les exhortations, que l'on prononce des apologies et que l'on consacre les hymnes : « c'est aussi en mètres et en vers (ἐν μέτροις [...] καὶ μέλεσιν) que ces chants et ces discours étaient composés, grâce à un *talent naturel* (ou à une *belle croissance*, à une *heureuse disposition*, δι' εὐφυΐαν) ou à une habitude acquise (διὰ συνήθειαν) ». Dans ce cadre, Apollon n'a pas refusé à la divination l'*ornement* et la *grâce* (μαντικῇ κόσμου καὶ χάριτος ἐφθόνει). Au contraire, il a favorisé la muse de la divination, proposant un type d'assistance différent, c'est-à-dire suscitant et recherchant les *dispositions naturelles à la poésie* (ἐγείρων τὰς ποιητικὰς καὶ ἀσπαζόμενος φύσεις)²⁴¹.

Nous pouvons d'abord constater une complémentarité entre les deux emprises exercées par Éros et Apollon : si le premier agit sur les âmes déjà incitées et munies de προθυμία, d'ὄρμη et de παρασκευή, les sollicitant et les attisant, le second éveille et recherche les natures talentueuses, vouées à la poésie. Ainsi, Apollon nourrit les imaginations (φαντασίας ἐνεδίδου) tandis qu'Éros se limite à les stimuler, là où les talents sont invisibles ou inactifs. Ainsi, les dieux représentent-ils deux manières différentes de susciter ou de faire apparaître le talent, non plus *dunamis* mais *euphuia* et *phusis*²⁴². En second lieu, force est de souligner le lien avec le *kosmos* mis en avant par Plutarque : la complémentarité entre Éros et Apollon se définit également en fonction de ce critère. Dans le champ de la divination, où

²⁴¹ Plutarque, *Sur les oracles de la Pythie* 406b-c.

²⁴² Nous soulignons que le lien entre *erôs* et *euphuia* est mis en avant par Plutarque dans *Alcibiade* 6.1. L'*erôs* de Socrate pour Alcibiade est un grand témoignage (μέγα μαρτύριον ἦν) de la bonne propension du jeune à la vertu (τῆς πρὸς ἀρετὴν εὐφυΐας τοῦ παιδός), ce qui est expliqué par la suite : « Il en voyait briller les traits dans sa grande beauté ; et craignant pour lui ses richesses, sa naissance, cette foule de citoyens, d'étrangers et d'alliés qui cherchaient à se l'attacher par leurs flatteries et leurs complaisances [...]. Car Alcibiade était de tous les hommes celui que la fortune (ἡ τύχη) avait le plus environné et muni de ce qu'on appelle ses faveurs [...] ».

l'on conjugue la technique de la lyre et du chant à l'*euphuia*, Apollon éveille et recherche les natures poétiques (*phuseis poiêtikai*), conférant à la Muse prophétique « l'ornement et la réjouissance », le *kosmos* et la *charis*. En effet, Plutarque précise que l'éveil et la recherche du talent par Apollon signifient accorder du *kosmos* et de la *kharis* à la divination. L'ornement et la grâce (ou réjouissance) correspondent donc, dans le champ de la divination, à une composition issue d'une bonne nature, d'une heureuse croissance (εὐφυΐα) et d'une habitude acquise (συνήθεια). Pareillement, dans un extrait tiré d'un autre traité, les *Propos de table*, Éros rehausse la qualité du chant des jeunes, « qui ornent grandement les éloges de cadences lyriques, de mètres et de chants, comme pour embellir d'or les statues (ἐγκώμια [...] ἐπικοσμοῦσιν αὐτὰ μέλεσι καὶ μέτροις καὶ ᾠδαῖς, ὥσπερ εἰκόνας χρυσοῦ καλλωπίζοντες) »²⁴³. En guise de conclusion, c'est ainsi que Plutarque développe et précise davantage la proposition de Platon dans le *Banquet*, au moment où les sphères d'Éros et d'Apollon se définissent par rapport à la divination sur la base de leurs actions respectives²⁴⁴.

Or, le passage où Éros mène les jeunes à orner leurs compositions fait partie du neuvième *problêma* des *Propos de table*, dont le sujet est présenté à travers le même fragment d'Euripide examiné plus haut. C'est le sens du fragment, cité cette fois dans sa version originale et sans modification, qui est soumis à l'interrogation collective dans le cadre du banquet²⁴⁵ :

<p>πῶς εἴρηται τὸ ποιητὴν δ' ἄρα Ἔρωι διδάσκει κὰν ἄμουσος ᾗ τὸ πρίν.</p>	<p>Comment a-t-on pu dire : « Éros apprend le poète même s'il est auparavant dépourvu des Muses ».</p>
---	--

Après avoir annoncé le thème du débat, Plutarque informe qu'un certain Sosius avait discuté la nature d'Éros, telle qu'énoncée dans le fragment d'Euripide, à la lumière de Sappho. La *zêtesis* de Sosius ne nous est pas parvenue ; de même, nous ne connaissons pas le

²⁴³ Plutarque, *Propos de table* 622c à propos de l'action d'Éros sur les jeunes : « Et voilà pourquoi ceux qui, parmi les beaux gens, écrivent des *enkômia*, les ornent grandement de cadences lyriques, de mètres et de chants, comme pour embellir d'or les statues (διὸ καὶ γράφοντες ἐγκώμια τῶν καλῶν ἐπικοσμοῦσιν αὐτὰ μέλεσι καὶ μέτροις καὶ ᾠδαῖς, ὥσπερ εἰκόνας χρυσοῦ καλλωπίζοντες), afin qu'ils soient écoutés plus volontiers par un grand nombre de personnes et qu'ils se conservent mieux dans leur mémoire ».

²⁴⁴ Platon, *Banquet* 196e : « C'est certain que le tir à l'arc, la médecine et la divination (τοξικὴν γε μὴν καὶ ἰατρικὴν καὶ μαντικὴν) sont des trouvailles qu'Apollon doit à une émotion et à Éros qui le menaient (Ἀπόλλων ἀνηῦρεν ἐπιθυμίας καὶ Ἔρωτος ἡγεμονεύσαντος) ».

²⁴⁵ Plutarque, *Propos de table* 622c.

fragment de Sappho analysé par cet auteur inconnu²⁴⁶. Toutefois, l'association entre Éros et les Muses est abordée à travers un autre auteur mentionné par Plutarque : Philoxène de Cythère. Poète dithyrambique mort en 380 a. C., il est l'auteur de *Κύκλωψ ἢ Γαλατεία*, pièce portant sur le Cyclope qui cherche à « guérir son Éros par les Muses aux beaux accents » (*Μούσαις εὐφώνοις ἰᾶσθαι τὸν Ἔρωτα*)²⁴⁷. Ainsi, Euripide (auteur du fragment objet de la discussion), Sosius (ami inconnu et poète romain contemporain de Plutarque) et Philoxène (poète dithyrambique du IV^e siècle a. C.), sont mentionnés au début d'une discussion consacrée à Éros et à son inspiration. Plus particulièrement, Plutarque associe leurs noms en relatant ce que Platon écrit à ce même sujet²⁴⁸ :

<p>ἐλέχθη μὲν οὖν, ὅτι <u>πρὸς πάντα τόλμαν</u> ὁ Ἔρωσ καὶ <u>καινοτομίαν</u> συγχωρῆσαι δεινός ἐστιν, ὥσπερ καὶ Πλάτων <u>ἵτην</u> αὐτὸν καὶ <u>παντὸς ἐπιχειρητῆν</u> ὠνόμασε : καὶ γὰρ λάλον ποιεῖ τὸν σιωπηλὸν καὶ θεραπευτικὸν τὸν αἰσχυντηλόν, ἐπιμελῆ δὲ καὶ φιλόπονον τὸν ἀμελῆ καὶ ῥάθυμον. [...] ἐλέχθη δὲ καὶ ὅτι <u>τῷ μεθύειν τὸ ἐρεῖν ὁμοίον ἐστι</u> : <u>ποιεῖ γὰρ θερμούς καὶ ἰλαροὺς καὶ διακεχυμένους</u>. γενόμενοι δὲ τοιοῦτοι <u>πρὸς τὰς ἐπωδούς καὶ ἐμμέτρους μάλιστα φωνὰς ἐκφέρονται</u>.</p>	<p>On prétendit qu'Éros est capable de favoriser l'<i>audace</i> et l'<i>initiative</i> dans tous les domaines, en vertu de quoi Platon l'appela "<i>celui qui va de l'avant</i>" et "<i>le pionnier</i>" ; il rend, en effet, bavard le taciturne, empressé le timide, diligent et laborieux celui qui est négligent et paresseux. [...] On prétendit aussi qu'aimer était semblable à l'être ivre ; cela rend <i>échauffés, inspire la gaieté et provoque le relâchement</i>, et, une fois entré dans cet état, <i>on est très facilement porté à s'exprimer en chants et en vers</i>.</p>
---	--

Éros est capable de favoriser l'audace (*τόλμαν*) et l'initiative (*καινοτομίαν*) dans tous les domaines. Pour cette raison, il porte les attributs de « celui qui va de l'avant » (*ἵτην*) et « entrepreneur, pionnier de toute action » (*παντὸς ἐπιχειρητῆν*)²⁴⁹. En tant qu'*ἵτης* et *ἐπιχειρητής*, Éros peut donc, suivant l'argumentation de Plutarque sur la base d'Euripide, agir même sur l'individu « non inspiré, sans la/les Muse(s) ». Les attributs d'Éros méritent

²⁴⁶ Probablement, il s'agit de Sosius Senecius, ami romain de Plutarque, cité à trois reprises dans les *Propos de table* dans la formule *παρὰ Σοσσίῳ* : cf. Plutarque, *Propos de table* 612e, 635e, 645d. Voir *RE*, s. v. « Plutarchos », col. 688-689 et « Sossius », col. 1180-1193. Cf. aussi l'entrée « Sosius Senecio, Quintus » dans l'*Oxford Classical Dictionary* (troisième édition, 2003), p. 1427.

²⁴⁷ Philoxène, fragment 427 PMG. Cf. Plutarque, *Erôtikos* 762f.

²⁴⁸ Plutarque, *Propos de table* 622c (suite).

²⁴⁹ Platon, *Banquet* 203d et *Timée* 69d. Les idées développées dans ces lignes sont exprimées également dans Plutarque, *Erôtikos* 760e-d-, 762b-c (cf. encore Platon, *Banquet* 179a). On trouve un éloge similaire, avec une exagération rhétorique, chez Maxime de Tyr, *Dissertations* XX 2.

d'être éclairés. Le premier, ἕτης, est un substantif rare que l'on trouve, chez Platon, seulement dans le *Banquet* au sujet d'Éros et dans le *Protagoras* pour qualifier les courageux ou les hardis (θαρραλέους), ceux qui, en d'autres termes, procèdent vers ce dont les autres craignent d'approcher (ἐφ' ἃ οἱ πολλοὶ φοβοῦνται ἰέναι)²⁵⁰. À l'époque classique, chez les auteurs plus ou moins contemporains de Platon, ἕτης est utilisé avec la même nuance, bien que la variante la plus courante et répandue soit ἰταμός²⁵¹. Les premiers sens enregistrés dans les dictionnaires ne sont pas positifs : ἰταμός désigne, pour LSJ, une témérité similaire à l'imprudence, sans réflexion, « headlong, hasty, eager », propre à l'âme et au style chez Plutarque²⁵². L'autre attribut, ἐπιχειρητής, revient dans le *Timée* de Platon pour désigner l'élan de l'*erôs* qui, dans sa manifestation, s'accompagne d'une perception sans raison (αἰσθήσει δὲ ἀλόγῳ), tellement fort que l'on arrive à tout désirer (παντὸς)²⁵³. Bien que différentes traductions aient été proposées pour ἐπιχειρητής uni à παντὸς, aucune ne souligne les nuances de courage démesuré que le syntagme ἐπιχειρητής παντὸς partage avec d'autres formes similaires²⁵⁴. Une nuance positive est toutefois à retenir avec LSJ qui traduit le substantif par « enterprising person », antonyme d'ἄτολμος²⁵⁵. Quoi qu'il en soit, il est intéressant de constater que, si chez Platon ἐπιχειρητής caractérise l'*erôs* en lien avec une « perception sans logique », chez Plutarque le même substantif connote un Éros capable de rendre « bavard le taciturne, empressé le timide, diligent et laborieux celui qui est négligent et paresseux ». Ainsi, la propension et l'audace sont les traits qui expliquent, par la médiation de Platon, le sens du fragment d'Euripide, ainsi que la place d'Éros dans le domaine poétique. La nature dynamique du dieu, cohérente avec la représentation proposée dans *Les oracles de la Pythie*, est dès lors confirmée dans l'explication donnée à la *zêtesis* de Sosius, où la chaleur

²⁵⁰ Platon, *Protagoras* 349e.

²⁵¹ Encore, ἕτης préserve ces sens dans Aristophane, *Nuées* 445.

²⁵² LSJ *s. v.* ἰταμός. E. g. Plutarque, *Romulus* 7. Cette acception est gardée par les auteurs plus tardifs : cf. Lucien, *Fugitivus* 19 et Élien, *Histoire des animaux* XVII 12.

²⁵³ Platon, *Timée* 69d4-5.

²⁵⁴ Telles que πανοῦργος « capable de tout », πᾶν τολᾶν, « tout oser » et πᾶν ποιεῖν ὥστε « tout faire pour, au point de ». Voir KARFIK 2005, p. 209 avec toutes les traductions proposées pour ἐπιχειρητής : « all venturing lust » par S. Zeyl, « all-daring lust » par R. Bury, « capable of everything » par F. Karfik.

²⁵⁵ LSJ, *s. v.* ἐπιχειρητής. Elle est confirmée par l'usage du mot chez Thucydide, *Guerre du Péloponnèse* VIII 96.5, qui oppose le côté vigoureux et entreprenant de la Grèce (ἐπιχειρητής), à savoir les Athéniens, à celui des Spartiates « sans-courage » (ἄτολμοι). Ainsi, chez Thucydide, le courage désigné par ἐπιχειρητής fait des Athéniens un paradigme positif de *tolma*, propre également aux Syracusains. L'oraison de Périclès élucide le sens ἐπιχειρητής attribué aux Athéniens : ceux-ci sont dits particulièrement admirés, car ils sont capables de soumettre la terre et la mer à leur τόλμα. Les hommes d'autrefois ont ainsi fait d'Athènes une grande puissance, en osant (τολμῶντες) : *ibid.* II 42. 4 et 43.1.

(évoquée précédemment en rapport avec le verbe *anathermainô*) revient pour définir l'état où se trouvent les gens inspirés à la fois par le vin et par Éros : l'expression en chants et en mètres – plus particulièrement, la profération (φωνὰς ἐκφέρονται) qui se fonde sur les chants, les enchantements (πρὸς τὰς ἐπωδούς) et les strophes métriques (καὶ ἐμμέτρους)²⁵⁶ – est associée, une fois de plus, au relâchement des corps qui deviennent plus chauds (θερμούςς), enjoués (ἰλαρούς) et fondus, réduits à un état de liquéfaction (διακεχυμένους) par le vin.

Enfin, l'explication donnée par Plutarque au fragment d'Euripide sur la base de Platon s'insère dans une réflexion plus large sur les origines, les manifestations et les évolutions de ce que nous appellerions le talent ancien. En même temps, tous les passages étudiés développent la représentation d'Éros telle que brièvement esquissée par Euripide, mais aussi par Plutarque dans l'un de ses fragments²⁵⁷. À travers un vocabulaire plus récent, l'auteur énonce différemment, sur la base probablement des théories stoïciennes, les douceurs et les relâchements du banquet liés au vin, au chant et à l'inclination poétique. Ainsi, les actions d'Éros – qui stimule, réveille, rechauffe par opposition à Apollon, qui confère du *kosmos* à la poésie divinatoire – éclairent et enrichissent le vocabulaire du talent, conçu chez Plutarque comme une *dunamis* (cachée ou latente) et, surtout, comme une inclination propre au vent et au souffle, menant à des élans particulièrement véhéments. Elles déterminent des sursauts ou des déroutements du *phantastikon*, à savoir le principe d'imagination rattaché à la vue et à la vision. En même temps, la mise en branle et la chaleur d'Éros s'insèrent dans une digression portant sur les *phuseis* d'autrefois, vouées naturellement à la *poiêsis* et à la *gêrus* (voix musicale en vers, ou « chants improvisés » selon la traduction plus libre de Flacelière). Le contexte évoqué est celui des *sumposia* où, sous l'effet du vin et de l'émotion (*oinos*, *pathos*), on glissait doucement (*ôlisthanen*) vers les chants, ou mieux, vers les mètres et les odes érotiques. Bien que « la nature d'un phénomène d'inspiration [soit] généralement

²⁵⁶ Les *epôdoi* sont tant les chants magiques, ou les enchantements (Euripide, *Hippolyte* 1038 ; Platon, *Phèdre* 78a et *Lois* 903b), que les épodes (sections lyriques chantées après la strophe et l'antistrophe : scholie métrique à Pindare, *Olympique* IV), ou bien le refrain en strophes saphiques (Denys d'Halicarnasse, *Sur la composition* 19) et les strophes métriques très courtes (Héphéstion, *Sur les poèmes* 7.2). Pour l'ensemble de ces significations chez Platon, modèle de Plutarque, voir PELOSI 2004.

²⁵⁷ Plutarque, fragment 136 Sandbach (= Stobée, *Anthologie* 4.20.68). Les connivences entre le dieu et les séductions de la performance, sous la forme de *kharis* et de *terpsis*, et du charme rusé des mots, y sont repropoées : « Ainsi, aussi l'Éros a quelque chose de non étranger à la grâce et à la muse (ἔχει τι χάριεν καὶ οὐκ ἄμουσον), mais plein de séductions et de plaisir (ἀλλ'αἰμύλον καὶ ἐπιτερπέες) ». Pour le sens d'αἰμύλος, « séduisant et insinuant » à la fois, voir LSJ s. v. αἰμύλος, « wheedling, wily » : Hésiode, *Travaux* 347 ; Pindare, *Néméenne* VIII 33 ; Eschyle, *Prométhée* 208 et Aristophane, *Cavaliers* 687.

réputé pour être indéfinissable »²⁵⁸, le vocabulaire utilisé par Plutarque et par ses sources pour définir Éros dans le domaine de la *poiësis* a permis, sous un angle différent, de cerner quelques-unes des définitions anciennes du talent, en lien avec l'inspiration du chant. Mouvoir et réchauffer le talent dans le cas d'Éros, le nourrir et le rechercher dans le cas d'Apollon signifie conférer du *kosmos* et de la *kharis* à la muse de la divination. Ainsi, Plutarque fait d'Apollon, le dieu enlevé par Éros *amêkhanos*, et d'Éros, la première puissance engendrée par le chant *kata kosmon* d'Hermès, les divinités cosmètes d'un talent qui porte plusieurs noms : ceux de *dunamis*, d'*euphuia*, de *ti phoron*. En même temps, le cadre dans lequel se manifeste ce talent est le même qui, selon la tradition, accueille le déliement du corps et du chant, ainsi que les épiphanies d'Hypnos et d'Éros. Évoquant, *mutatis mutandis*, la *lusi* des unités corporelles et mélodiques, le déliement anatomique, la diffusion de la chaleur et l'expression en vers sont ainsi considérés comme des phénomènes concomitants. Certes, nous aurions pu justifier le rapport entre Éros et les Muses de manière indirecte et sur la base des occurrences traditionnelles d'ἑμερόεντα pour le chœur, le chant et les Charites²⁵⁹. Cependant, dans cette dernière partie du chapitre, nous avons préféré suivre de très près les associations entre le nom de la Muse et le réseau d'Éros, en privilégiant les rapports du dieu avec la propulsion et l'inclination – typiques de son pouvoir sensoriel – et avec la « bonne/belle croissance », le talent. Ainsi, avons-nous retracé l'élaboration d'une série d'images qui, sous le signe linguistique, confirment l'hypothèse des lexicographes tardifs et des linguistes modernes, selon laquelle μοῦσα dériverait, entre autres, de la racine du désir et de l'aspiration.

Conclusion

Plutarque raconte que les épheores de Sparte punissent Terpanдре, probable alter-ego d'Hermès dans l'*Hymne homérique*, pour avoir modifié sa lyre et menacé la simplicité des mélodies (τὰ ἀπλούστερα τῶν μελῶν) par l'ajout d'une corde pleine de *poikilia* sonore²⁶⁰. Les Muses deviennent ainsi riches en nuances : déjà sur le vase François (570 a. C.), comme

²⁵⁸ ASSAËL 2000, p. 8.

²⁵⁹ *Iliade* XVIII 603 (pour le chœur) ; *Odyssée* I 421 (pour le chant) et XVIII 194 (pour les Charites). Cf. Euripide, *Bacchantes* 410-415.

²⁶⁰ [Plutarque], *Constitution spartiate* 238c : μέλημα ὅτι μίαν μόνην χορδὴν ἐνέτεινε περισσοτέραν τοῦ ποικίλου τῆς φωνῆς χάριν. Pour les différentes manifestations de ποικιλία dans la « Nouvelle Musique », voir CSAPO 2004, p. 235-45, et pour les instruments à cordes et les citharodies dans la musique nouvelle, WILSON 2004, p. 285.

le remarque C. Semenzato, les déesses sont ornées d'un péplos bariolé²⁶¹. Or, s'il est vrai que la *poikilia* est aussi un assemblage de puissances à l'intérieur d'un artefact, Éros ἀμήχανος, « sans remède, inextricable et impossible » est alors celle que la lyre d'Hermès, premier citharède, déclenche²⁶². Dieu qui met en mouvement et attise la *dunamis* poétique et musicale, en effet, Éros surgit comme la première puissance irréversible engendrée par la lyre d'Hermès chez Apollon. En parallèle, les adjectifs apparentés énoncent, à travers la même racine du théonyme, le plaisir produit par les performances rhapsodique et chorale, prédisant les liens avec les Muses qui sont élaborés ensuite par les auteurs et les peintres. Ainsi, Éros élit non seulement les parures et les beautés comme ses domaines privilégiés mais aussi les chants, les mélodies et les sonorités, conçus linguistiquement comme des entités complémentaires au corps et à ses composantes. Dans ce cadre, Éros est une puissance engendrée par la lyre, mais surtout par un chant *kata kosmon*, analogue (au niveau formulaire) au *kosmos* sonore des déesses. En tant que puissance issue du *kosmos* mélodique, Éros peut déterminer les désordres corporels conduisant aux ordres performatifs : dans le cadre du banquet, le dialogue entre *akosmia* et *kosmos*, entre les perceptions et les chants est, pour ainsi dire, inversement proportionnel. Déliant les membres et les mètres, c'est Éros qui harmonise, même chez Plutarque, les deux côtés de ce microcosme.

Ce chapitre est aussi l'aboutissement d'une réflexion entamée au début de cette thèse sur les sensorialités d'Éros et sur les liens qu'il instaure avec l'ordre par le biais des Muses. Celles-ci sont engendrées grâce à l'Éros qui unit Mnémosyne et Zeus : les auteurs anciens, postérieurs à Hésiode, sont peut-être conscients de ce lien génétique si l'on considère que Platon fait d'Éros (double) le fils d'Uranie et Polymnie, et que Maxime de Tyr, sophiste épigone du Platonisme moyen, considère Éros (désormais en minuscule et au pluriel) comme le sujet du chant que les Muses enseignent à Hésiode²⁶³. Quoi qu'il en soit, conscients ou non du lien hésiodique entre Éros et les Muses, les auteurs et les peintres confirment, à leur guise, les configurations érotiques des Muses et les configurations musicales d'Éros. Notre dieu est alors rattaché aux mots scandés, aux rythmes, aux chants et aux mélodies à travers des élaborations que nous avons pu cerner grâce à l'étude de l'épithète *lusimelês*. Le dieu

²⁶¹ SEMENZATO 2017, p. 6-7.

²⁶² La *poikilia* est présente, d'ailleurs, dans l'un des attributs d'Hermès dans l'*Hymne homérique* en son honneur, ποικιλομήτα : *Hymne homérique à Hermès* 155.

²⁶³ Maxime de Tyr, *Dissertation* XVIII 9 : Ἡσιόδῳ δὲ ἀείδουσιν αἱ Μοῦσαι τί ἄλλο ἢ γυναικῶν ἔρωτας καὶ ἀνδρῶν καὶ ποταμῶν ἔρωτας καὶ βασιλέων καὶ φυτῶν.

intervient même sur la poésie épique, comme en témoignent *a contrario* les images concernant Thamyris, aède mais aussi citharède, contre-modèle d'Hésiode et rattaché dans sa biographie à Éros. Quand Thamyris est absent, les peintres mettent en image une autre déclinaison particulière d'Éros : la Muse est toujours assise ; Éros, debout, lit avec elle ou bien suit la mélodie qu'elle effectue – ce motif est attesté également dans la sculpture et sur les gemmes. Ainsi, avons-nous examiné les configurations littéraires d'Éros dans le monde des Muses, sur les individus « loin des Muses » et sur ceux pourvus de *dunamis* et d'*euphuia*. Portant l'attribut d'*αἰμύλος* chez Sophocle, juxtaposé par Plutarque à deux autres qualités (*τι χάριεν* et *οὐκ ἄμουσον*), Éros relève de la *kharis* et, en tant que tel, il n'est pas loin des Muses²⁶⁴. Puissance dynamique et complémentaire à Apollon, c'est par rapport à ses qualités éducatives que l'on énonce en littérature ce que nous appelons « talent », un phénomène moins cognitif que sensoriel. De fait, ce sont les élans et les propulsions caractérisant l'esthétique et les beautés d'Éros, les manières dont il agit et se manifeste, qui connotent principalement la « bonne croissance » de l'inspiré et des poètes d'autrefois.

²⁶⁴ Littéralement, « séduisant » et parfois « rusé » : Sophocle, fragment 816 Radt (cf. Photios, *Lexicon* s. v. *αἰμύλος*). Cf. Plutarque, fragment 136 Sandbach. Voir *supra*, p. 324, n. 257.

Conclusion générale

S'il est vrai, comme M. West l'affirme, que « nous regardons [Éros], sa figure ailée et comprenons », alors que comprendre et retenir à l'issue de notre analyse¹? La figure d'Éros a permis, au fil de notre cheminement, de réévaluer et de rendre visibles les nombreuses facettes, les valeurs et les connotations de son *kosmos*, fait de noms et de sensorialités, d'ordre et de parures, de beauté et d'inspirations. Plus particulièrement, il nous est permis de considérer les excellences perceptives, les désarticulations oscillant entre l'ordre et le désordre, les ajustements et les emprises esthétiques comme des composantes essentielles de l'action d'Éros. En choisissant comme fil conducteur pour notre recherche le *kosmos*, étudié de manière plus ciblée dans le cadre du Chapitre II, et en nous attachant à étudier les liens d'Éros avec cette notion protéiforme, nous avons mis en lumière plusieurs aspects de ce dieu qui sont sous-estimés ou considérés souvent de manière isolée. Éros est au pluriel comme son *kosmos* : non seulement il est la racine perceptive de l'engendrement des Muses et la puissance des sensorialités émergentes dans l'ordre souverain ; et par ailleurs est-il aussi le dieu rattaché à l'ordre, aux parures et à leurs ajustements, ainsi que le porteur d'une excellence esthétique particulière et, comme l'histoire de ses épithètes le démontre, à certains égards exclusive.

Loin de proposer une étude globale de l'Éros grec, nous avons préféré établir une connexion entre la philologie et l'histoire religieuse, accordant de l'importance à l'onomastique comme un biais d'analyse privilégié pour aborder, entre autres, les dimensions de l'ordre et des ornements en Grèce ancienne, vues à travers le dieu qui leur est plus fréquemment rattaché. Les quatre chapitres qui composent notre étude ont ainsi éclairé les configurations cosmétiques d'Éros, ce dieu apparu relativement tard dans les images et, pourtant, presque omniprésent à Athènes dans les gymnases et les maisons, dans les espaces publics et au théâtre entre 520 et 425 a. C. Si souvent Éros n'a bénéficié d'intérêt que dans sa relation naturelle à Aphrodite, saisi comme puissance cosmique et dieu préposé à l'amour,

¹ WEST 1966 *ad* Hésiode, *Théogonie* 120. Cf. Chapitre I, p. 49 et 102.

au désir et à la sexualité, nous pouvons maintenant regarder sous un angle différent son traitement accru par les auteurs et les peintres. De plus, nous pouvons affirmer que ce traitement a coïncidé avec plusieurs élaborations, littéraires et figuratives à la fois, de l'ordre et des ornements, du beau et de ses appréhensions, du corps et de ses extensions métaphoriques comme les chants et les mélodies.

S'il est vrai que nous sommes « à l'aube de l'Hésiodisme » et que les poèmes hésiodiques ne cessent de susciter de nouvelles lectures – notamment sous l'angle de la justice (*dikê*), de la vérité (*alêtheia*) et du pouvoir (*kratos*)² – la *Théogonie* nous a offert une représentation inédite d'Éros au prisme des perceptions et de l'ordre souverain. Dans ce poème, où le *kosmos* est le signifiant de l'ornement, Éros émerge à travers une dialectique entre épithètes et perceptions, et donc entre attribution onomastique et affirmation de l'ordre. Dans le partage, qui s'avère la tâche royale par excellence de Zeus, Éros agit de manière insolite puisque, quoiqu'il soit dépourvu de généalogies et d'honneurs, sa résistance aux fragmentations du pouvoir procure à l'ordre de Zeus la racine des sens et de l'inspiration. L'Éros d'Hésiode n'est donc pas exclu du royaume de Zeus, bien qu'il lui soit antérieur. Au contraire, il est une puissance dont la venue à l'être est connotée par rapport au passé : par le fait d'évoquer les sensorialités primordiales, il a dorénavant sa place en tant que puissance « ancienne ». Éros est alors pré-olympien en même temps qu'il représente la préhistoire d'une esthétique : de ce point de vue, l'antériorité à tout partage et à toute généalogie devient une métaphore pour exprimer le rapport du dieu avec l'ordre et non une interprétation historique des cultes attestés, à l'époque d'Hésiode, en l'honneur d'Éros. Au contraire, l'association d'Éros avec les beautés et le déliement, le regard des Charites et les Muses s'effectue dans un système où l'urgence des perceptions, pour la naissance des dieux et pour leurs manifestations, est particulièrement accrue.

C'est précisément sur ces bases que nous avons ensuite analysé en trois temps le *kosmos* comme le domaine d'intervention privilégié d'Éros (dans le Chapitre II) et *kallistos* et *lusimelês* comme les épithètes qui, depuis Hésiode, en ont désigné les traits esthétiques et les fonctions cosmétiques (dans les Chapitres III et IV). Bien que chaque chapitre aurait pu faire l'objet d'une étude isolée et unique, nous avons néanmoins souhaité rassembler, dans un même travail, les figures et les attributs d'Éros cosmète, afin de déceler plusieurs

² STOCKING 2017, p. 417.

représentation du dieu peu étudiées systématiquement selon les axes sélectionnés pour notre étude. Voilà pourquoi nous avons souvent privilégié la dimension diachronique pour cette étude, fondée sur un corpus documentaire hétérogène (ce qui est particulièrement visible dans les Chapitres II, III et IV). Deux raisons justifient notre démarche. En premier lieu, elle nous a conduits à saisir sur la longue durée des points communs entre l'Éros des origines et l'Éros des époques ultérieures, tout en étant attentifs aux ruptures de cette évolution. D'autre part, puisqu'Éros n'est pas un dieu particulièrement visible dans les réalités culturelles des Grecs, une analyse fondée sur la confrontation plus serrée des textes (et parfois des images) d'époques différentes nous a semblé la plus pertinente pour pallier une telle lacune documentaire. Ainsi, les images d'Éros dans la *Théogonie* se sont avérées essentielles pour atteindre les objectifs définis dans l'Introduction. Or, s'il est vrai que la naissance constitue un motif déterminant pour cerner les spécificités et les prérogatives des dieux dans ce poème, comme dans les hymnes anciens, nous n'aurions eu aucune chance de comprendre Éros : dépourvu de descendance, il apparaît chez Hésiode sans processus reproductif³. D'autres éléments ont alors été privilégiés dans le cadre de notre analyse, à savoir les formules et les épithètes *kallistos* et *lusimelês*, qui qualifient Éros en même temps qu'elles désignent, chez et après Hésiode, des concepts-clés du langage esthétique ayant trait à la perception, à la manifestation du beau et à la physiologie du corps. Puisque les épithètes révèlent les élaborations d'Éros et reflètent des innovations apportées dans le champ du sensible, religion et esthétique se croisent : l'onomastique dépend alors de la perception, de la même manière que la perception détermine l'évolution des épithètes⁴. Essentielles pour broser un nouveau tableau d'Éros, les dénominations hésiodiques – point de départ pour une réflexion plus large et transversale sur les noms d'Éros – ont défini, dans chaque texte et à chaque moment, des aspects différents du dieu. En même temps, elles ont permis, avec leurs glissements sémantiques, de suivre sur la longue durée l'évolution d'un langage esthétique rattaché à l'ordre, aux perceptions et à la beauté, ayant connu un développement significatif aux mêmes siècles (V^e, IV^e et III^e siècles a. C.) qui ont vu la présence croissante d'Éros dans l'iconographie et en littérature. De ce fait, étudier Éros et ses épithètes a signifié porter un

³ Concernant le thème de la naissance, cf. par exemple les analyses de DETIENNE 1998 [1986], p. 19-39, de BARBIERI 2002 et FELSON 2013 sur la naissance d'Apollon ; PIRONTI 2007, p. 21-41 pour Aphrodite ; JAILLARD 2007, p. 52-57 pour Hermès.

⁴ Sur le cadre méthodologique concernant l'analyse des épithètes et des attributs onomastiques, voir le Chapitre I, p. 32-35.

regard différent sur le langage esthétique et les sensorialités mobilisées *ex arkhês* pour narrer les origines des dieux. En outre, cela a permis d'expliquer différemment la multiplication du dieu sur les vases et dans les textes, souvent abordée par les spécialistes selon le critère de l'innovation artistique.

Signe de l'ordre, du parent et de la mise en beauté, Éros préside aux ornements, à leur ajustement ainsi qu'à leur dissolution, aux beautés et à leurs effets redoutables, aux unités du corps et du chant sujets à l'ordre musical et au désordre physique. Éros représente tous ces phénomènes apparemment antinomiques, en même temps qu'il préserve les traces d'une continuité ancestrale, dont ses épithètes (*thaumastos*, *presubtatos*, *anikatos* et *amêkhanos* en particulier) révèlent les évolutions. Par ailleurs, cette représentation s'avère cohérente avec les brèves apparitions d'Éros dans l'épopée et les *Hymnes*. Ces textes font de lui une puissance liée à la *poikilia* des parures divines, engendrée par le son retentissant du *kosmos* qui séduit et ensorcèle, menaçant parfois les volontés *kata kosmon* de Zeus. Éros, le même en omicron, à la forme éolienne (Ἔροϛ), qui assiste Aphrodite dans la *Théogonie*, est la puissance qui s'empare de Zeus et d'Anchise devant les figures parées d'Héra et d'Aphrodite. Le même Éros, désormais en oméga (Ἔρωϛ), apparaît en tragédie et sur les vases aux côtés des *numphaî*, dans le cadre des toilettes nuptiales. Ainsi, l'étude des parures et des vêtements en tant que marqueurs matériels, bien visibles et décorés sur les vases, a permis de déceler une configuration particulière du *kosmos*. Représentant une dimension complémentaire à la physiologie du corps, la musique aussi s'intègre à cet ordre de réflexions. À ce propos, la comparaison rapide avec Apollon dans la réflexion de Plutarque sur le talent poétique a montré que la *dunamis* et l'*euphuia*, les élans et les stimulations à l'origine de l'inspiration, changent selon le point de vue que nous adoptons : pour Apollon, protecteur de la divination par excellence, elles sont des bases qu'il faut nourrir et rechercher par la technique des chants et de la lyre, alors que pour Éros elles constituent des qualités potentiellement latentes et cachées, ayant besoin du mouvement et du feu pour apparaître. Alors, nous avons pu constater que la manifestation du talent repose sur les mêmes modalités qui construisent l'esthétique d'Éros, sa manière de se faire sentir. Enfin, elle est différemment décrite selon l'angle divin que l'on choisit d'interroger.

La particularité du rapport d'Éros avec le *kosmos* émerge dans l'examen de deux traits contenus dans ses épithètes : la beauté et le déliement. Loin d'être tout simplement une marque d'attrait sexuel, la beauté a permis de signaler l'existence d'une autre forme

d'excellence, inconnue aux héros majeurs de l'épopée et propre seulement à certains dieux, en particulier à Aphrodite, Artémis et Apollon, quand ils sont rattachés aux espaces d'Éros. Issue de deux racines complémentaires selon D. Konstan (*kall-* et *kal-*), la beauté exprime l'ambiguïté de l'épithète d'Éros, qui révèle les traits de cette excellence fondée sur une puissance esthétique particulière, capable de se manifester et de s'exprimer à travers les perceptions rattachées à certaines déclinaisons politiques et du pouvoir (e. g. la tyrannie). Le déliement, quant à lui, suggère la place exceptionnelle d'Éros dans les dynamiques corporelles et musicales. À ce sujet, le dernier chapitre a corroboré la lecture de la *Théogonie* proposée au début de cette thèse : de puissance réglant l'union entre Zeus et Mnémosyne, Éros devient « sans remèdes » dans le quatrième *Hymne homérique*, où il est issu de la lyre d'Hermès et de son chant *kata kosmon*. À l'instar des couronnes, les membres du corps et les unités du chant font également l'objet du déliement comme le suggère l'épithète *lusimelès*, qui énonce les rapprochements, sémantiques et métaphoriques à la fois, entre le corps et le chant poétique : boire Éros dans le cadre du banquet signifie donc subir les effets inversement proportionnels de la *lusis*. De manière analogue, les liens entre Thamyris et la sphère érotique constituent un angle intéressant pour étudier les rapports d'Éros avec le chant, l'inspiration (non seulement positive, mais aussi négative) et les Muses. La présence de Thamyris à Thespies et l'intervention d'Éros dans la punition de l'aède sur les vases ont mis en évidence l'ambiguïté de l'inspiration à laquelle le dieu est rattaché. C'est donc sous le signe de l'ambivalence qu'Éros agit dans la sphère des déliements physiques et mélodiques, tout en rendant poète même l'individu *amousoi*.

Arranger une parure ou un vêtement, l'ajuster et le dramatiser, chanter des hyménées, jouer d'un instrument durant et après la *kosmêsis*, exceller à travers les différentes manifestations de la beauté caractérisent donc Éros et ses manières d'agir. Celles-ci permettent d'interpréter *a posteriori* la présence d'Éros sur l'Olympe et l'absence d'hymnes en son honneur pour toute l'époque archaïque : *muthoplokos* ou « tresseur de fables » pour Sappho, Éros est un dieu qui donne forme aux récits en se posant à l'arrière-plan de la narration⁵. Quatrième puissance à apparaître chez Hésiode, Éros n'a nul besoin de voir ses *timai* confirmées dans les politiques divines telles que chantées dans les *Hymnes homériques*. Au contraire, il préexiste à toute forme de pouvoir et, avec la génération d'Éris, il indique

⁵ Prenant pour acquise une succession narrative envisagée par STRAUSS CLAY 2005 [2003], notamment dans son Introduction.

l'apparition des sens engendrant la violence et le conflit, la lutte pour le pouvoir et l'élan vers son partage. Bien évidemment, cette image ancestrale subit, au fil du temps, des évolutions, des ruptures ainsi que des contaminations que nous avons cherchées à mettre en lumière. Puisque c'est à travers le vocabulaire de l'ordre et de la beauté que les Grecs expliquent la présence des dieux, leur épiphanie et leurs interventions, ces évolutions éclairent également d'autres aspects concernant la manifestation divine. Si les « vêtements, protection, parure, armes, outils » sont des prolongements permettant, tant aux hommes qu'aux dieux, d'affirmer leur présence et d'intensifier les effets de leurs actions, Éros agit sur tous ces dispositifs pour permettre aux uns et aux autres d'apparaître, voire de se rapprocher⁶. C'est pour cette raison qu'étudier Éros signifie aussi redéfinir le concept de perception et réfléchir au dialogue entre dieux et hommes en Grèce ancienne.

Dès lors, notre hypothèse finale propose d'associer la longue vie de ce dieu – longue, comme en témoignent les nombreux passages de Nonnos cités dans le cadre de cette thèse – à une nouvelle conception de l'ordre et des ornements, des physiologies réglant l'équilibre du corps et l'émission du chant. Cette hypothèse reste certainement à vérifier à travers une étude plus approfondie du dossier iconographique ici réuni, tout en analysant par ailleurs le passage d'Éros au Cupidon romain. Pour prolonger ma recherche doctorale, d'autres sources comme les monnaies nécessiteront d'être interrogées et d'autres questions devront être posées : par exemple, comment Éros agit-il dans la sphère du *kosmeîn* par rapport aux autres divinités cosmètes et ailées, en littérature et sur les images ? De même, les parures constituent un dossier riche que nous n'avons pas abordé à la lumière de la matérialité des objets. En ce sens, notre analyse ne concerne qu'une découpe dans le vaste réseau de configurations issues du *kosmos* et des cosmétiques anciennes. Cela est d'autant plus vrai si l'on considère que plusieurs dieux, en groupement ou non et en présence d'Éros, président aux ordres, aux arrangements et aux beautés : entre autres, Hermès et les Charites, les Hôrai et Aphrodite. La synergie d'Éros avec ces figures reste à approfondir davantage. Prolongement possible de notre travail de recherche, l'étude de cet autre pendant de la cosmétique ancienne compléterait le tableau, ainsi brossé, d'Éros, racine perceptive de l'engendrement des Muses, puissance des sensorialités et de l'ordre souverain dans sa forme chantée, dieu des parures et

⁶ VERNANT 2007, p. 1318.

Conclusion générale

de leurs ajustements, mais surtout puissance pleinement intégrée dans un réseau divin aussi multiforme que le *kosmos*.

Annexe 1

Onomastique d'Éros

1. Éros sans « épiclèses » ?

Les sources ne donnent pas beaucoup d'informations au sujet des épithètes culturelles d'Éros¹. Dans les inscriptions, comme dans les papyrus, en effet, les attributs d'Éros dérivent largement, voire exclusivement de la tradition littéraire : à l'exception d'Οὐράνιος sur une inscription attique d'époque romaine, qui pourrait se référer moins à la réalité culturelle qu'à la distinction platonicienne entre Οὐράνια/Οὐράνιος et Πάνδημος au sujet d'Aphrodite et d'Éros, la plupart des épithètes relève du registre poétique². Selon une tendance généralisée mais non systématique, nous constatons également que, lorsqu'Éros apparaît dans les inscriptions, Aphrodite aussi est qualifiée par des épithètes clairement rattachées à la tradition littéraire. Ainsi en est-il, par exemple, dans une inscription funéraire de Thessalonique (II^e siècle p. C.) mentionnant Éros qui « a instillé le désir (ἐπόθησεν) chez Kyrilla par l'intermédiaire d'Aphrodite *Paphia* (διὰ τὴν Παφίην Ἀφροδίτην) » : quoiqu'elle renvoie au lieu de naissance d'Aphrodite (Paphos), l'épithète Παφίη semblerait fonctionner moins comme une épiclèse toponymique que comme un attribut traditionnel lié en littérature à Paphos³. Bien qu'une base littéraire ou traditionnelle soit décelable pour les dénominations

¹ Pour les différentes typologies d'épiclèses, voir LEBRETON 2013, p. 8-12 et BRULÉ – LEBRETON 2007, p. 218-226. Une première catégorisation des épiclèses en « fonctionnelles », « topographiques », « toponymiques » et « historiques » est proposée par BELAYCHE – PROST 2005, p. 211.

² IG II² 5017 : Ἐρωτος Οὐρανίου. Il faut lire cette épiclèse en lien avec celle homonyme d'Aphrodite. En qualité d'*Ourania*, la déesse bénéficie à Athènes d'un culte lié au mariage et à la procréation (cf. Pausanias, *Périégèse* I 14.7) : voir PIRENNE-DELFORGE 1994, p. 15-25, en particulier p. 23, et PIRENNE-DELFORGE 2005, p. 282, qui reconnaît à l'Aphrodite *Ourania* le rôle de « grande déesse nuptiale de l'Athènes classique ». En effet, cette affirmation est confirmée par une inscription datée du IV^e siècle a. C. (SEG 41:182), gravée sur un tronc et établissant l'offrande d'une drachme à la déesse, en vue de rites préliminaires au mariage. Pour le titre cultuel d'*Ourania*, presque exclusif d'Aphrodite, voir PIRENNE-DELFORGE 2005 et PIRONTI 2007, 105-108, avec les reconstructions topographiques d'OSANNA 1988-1989.

³ IG X 2I 299. Voir KANATOULIS 1974, p. 12. Voir PIRENNE-DELFORGE 1994, p. 271-272 pour le culte d'Aphrodite *Paphia* à Chypre, et p. 358 pour les cultes non-chypriotes de *Paphia*. *Paphia*, en relation à

épigraphiques d'Éros, les catégories des épithètes culturelles et poétiques nécessitent pour autant d'être nuancées dans la mesure où les multiples configurations onomastiques examinées dans cette thèse ont révélé les limites intrinsèques aux notions d'« épithète » et d'« épiclèse » ainsi conçues : c'est en particulier l'ambiguïté inhérente au dernier terme, issue de la polysémie du mot grec *epiklêsis* – *Anrufung*, « invocation » et *Beiname*, « surnom » à la fois – qui fragilise l'utilisation figée de l'épithète culturelle (par distinction de l'épithète poétique) et de l'épiclèse elle-même. Reprenant la théorie de la séquence onomastique et sans appliquer une distinction tranchante entre « poétique » et « culturel », nous proposons de désigner les éléments composant ces séquences, dans les sources non littéraires, comme des attributs onomastiques : renvoyant à ce qui appartient en propre à quelqu'un, qu'il s'agisse d'une qualité, d'une compétence, d'un objet et d'une fonction, l'attribut participe à la représentation ou visualisation du dieu comme une véritable icône⁴. S'appuyant sur l'essai de typologie proposé par S. Lebreton et T. Galoppin pour les épithètes divines grecques⁵, nous répartissons en deux macro-catégories les attributs d'Éros (fonctionnels et proches de l'usage littéraire) attestés dans les inscriptions et les papyrus documentaires.

- Attributs « iconographiques » ou « plastiques »⁶. Il s'agit d'une catégorie d'attributs réservée fréquemment à Éros et à ses statues votives. En particulier, ils désignent une ou plusieurs qualités d'Éros issues de la tradition poétique et reproduites par l'artisan. Nous en trouvons un exemple dans une inscription attique du III^e siècle a. C., provenant de l'*agora* d'Athènes, qui mentionne deux statues d'Éros et d'Aphrodite comme dédicace offerte par Heracléon à Athéna, le premier étant qualifié de *πτερόεντα* et la seconde, sans théonyme, d'*Ἀφρογενῆ Κυθήρειαν*⁷. C'est en choisissant « Éros *pteroeis* » et « *Aphrogenês Kuthereia* » qu'Héracléon rend ses hommages à la déesse poliade, se basant sur trois attributs (*pteroeis*, *Aphrogenês* et *Kuthereia*) qui explicitent l'aspect ailé d'Éros et certains détails (le lieu et l'origine) relatifs à la naissance d'Aphrodite. Une complémentarité est établie entre code

Aphrodite, apparaît dans Aristophane, *Lysistrata* 556 et, probablement, sur les vases attiques, vers la fin du V^e siècle a. C., d'après HERMARY *et al.* 1986, p. 409.

⁴ Sur le pouvoir de visualisation de l'attribut onomastique, voir BONNET *et al.* 2018b, p. 585.

⁵ Lebreton et Galoppin dans BONNET *et al.* 2018a, p. 7-12 et 19-25 respectivement.

⁶ Pour cette catégorie d'épithètes, voir PIOLOT 2005 au sujet d'Artémis *Φωσφόρος*, vue par Pausanias à Messène (*Périégèse* IV 31.10). Cf. BONNET *et al.* 2018a, p. 9 et, aussi, PIRENNE-DELFORGE 1994, p. 450-451 pour le cas analogue d'Aphrodite *ὄπλισμένη* et du *xoanon ὄπλισμένον* à Corinthe, à Sparte et à Cythère (sur la base de Pausanias, *Périégèse* II 5.1 ; III 15, 10 ; III 23, 1).

⁷ *Hesperia* 10 (1941) 63, 19.

poétique et code artisanal puisque les propriétés physiques de chaque statue (ailée pour Éros, posée sur un coquillage pour Aphrodite) simulent concrètement des attributs poétiques rattachés aux dieux⁸. Si le lapicide attribue à Aphrodite des dénominations qui la connotent dans le récit théogonique, s'agissant d'Éros, en revanche, il opte pour une image plus récente et fidèle aux représentations proposées dans les épigrammes⁹. Cette logique de nomination revient, quelques siècles plus tard, dans une inscription d'Aphrodisie d'époque romaine, où est mentionnée la consécration par Artémidore Pedisas, alors stratège, d'une statue d'Hermès, d'Aphrodite « plaquée d'or » (ἐπίχρυσος), de deux Érotés « porteurs de torche » (λαμπαδηφόροι) et d'un Éros « resplendissant en marbre » (μαρμάρινος)¹⁰. Une fois de plus, les qualificatifs choisis précisent la nature matérielle des statues en même temps qu'ils renvoient à des qualités ou attributs, tels que la lampe et l'éclat, reconnus normalement aux dieux dans la tradition littéraire¹¹.

- **Attributs « performatifs » ou « magiques »**. Ils reviennent dans les papyrus et contribuent à l'évocation d'Éros dans le cadre du rituel. Assortis de mots apparemment indéchiffrables (*voces magicae*)¹², ces attributs sont munis d'une puissance d'action que leur

⁸ L'appellatif *Aphrogenês* peut, comme en iconographie, comporter la reproduction d'Aphrodite sur un coquillage : voir LIMC 2.116 ; plus récemment LIMC 2, fig. 1013, 1014, 1016, 1183-1185. Cf. ZUCKER 2012 pour des statuette en terre cuite d'Aphrodite au coquillage.

⁹ Ἀφρογενής apparaît chez Hésiode, *Théogonie* 196 (vers athétisé par West mais conservé par Most), dans l'*Hymne orphique* XI et dans l'*Hymne magique* XXII, 1 (PGM II, p. 260-261 Preisendanz). L'épithète Κυθήρεια, quant à elle, apparaît chez Hésiode, *Théogonie* 933, et bien avant dans *Odyssee* VIII 288 et XVIII 193-194 ; cf. *Hymne homérique à Aphrodite* (V) 6, 175, 287 et *Hymne homérique à Aphrodite* (X) 1. Voir PIRENNE-DELFORGE 1994, p. 224-226 pour une mise au point, en particulier p. 225, n°57, et PIRONTI 2007, 157-159. Les premières occurrences significatives de πτερόεις pour Éros se trouvent dans Moschos, *Epyllion* I 16 et dans *Anthologie grecque* VII 260, 1. Ce dernier passage est particulièrement pertinent, puisque l'épithète surnomme la statue d'Éros, fabriquée par Praxitèle pour Phryné et consacrée à Thespies. Cf., dans cette thèse, le Chapitre III, p. 225-226 et, pour la nature ailée d'Éros, le Chapitre II, p. 192, n. 288, et le Chapitre IV, p. 269-270, n. 27.

¹⁰ « Qui a de l'or dessus », d'où « doré » : peut-on songer à une technique de dorure à la feuille, comme à Délos, pour la valeur pleine du préfixe ? Cf. PRÊTRE 2012, p. 24-25.

¹¹ *Aphrodisias* I 49. Cf. aussi *IK Side 3* (= *SEG* 34:308) de Pamphylie (I^{er} siècle a. C.) : une statue d'Éros est consacrée à Aphrodite (Ἀφρογενοῦς, v.1) par Dionysos Paionos, fils de Polemarque, devenu *epistatês* de sa ville. Dans l'inscription d'Aphrodisie, l'adjectif μαρμάρινος pourrait évoquer l'effet produit par l'*erôs* sur le corps de la victime : les joues de la vierge resplendissent (μαρμαίρουσιν) à cause d'*erôs* (Alciphron, *Lettres* III 31.1). Quant à ἐπίχρυσος et aux épithètes en χρυσ- d'Éros, voir, dans le Chapitre III, p. 251-252. Quant à λαμπαδηφόροι, il s'agit d'une épithète fonctionnelle qui s'adapte à la figure d'Éros « porteur de torche » sur les vases. « Porteur de lampe » (λαμπαδηφόρο[ν]) est aussi Éros au cours d'un sacrifice magique soigneusement décrit dans PGM XII, 14 Preisendanz (voir, dans le Chapitre II, p. 155).

¹² Sur les *voces magicae*, voir CRIPPA 2002, p. 43-61 et ZOGRAFOU 2013, p. 13.

animation orale met en acte, contribuant ainsi à la matérialisation du dieu dans le contexte d'énonciation. Dans un cadre pragmatique, l'attribut, issu de la tradition poétique, change de fonction, assumant des connotations performatives, voire magiques. Le papyrus magique de Leyde, daté du IV^e siècle a. C., est à cet égard éclairant¹³. Portant le titre de *πάρεδρος Ἔρωσ*, « (recette pour avoir) Éros comme parèdre », le papyrus désigne le dieu par un attribut très répandu dans le répertoire magique, où plusieurs charmes sont conservés pour gagner la complicité des dieux *πάρεδροι*¹⁴. Dans le cas d'Éros, on peut toutefois supposer une mise en valeur de cette fonction : avoir Éros comme parèdre signifie devenir *ἐπαφρόδιτος* et donc se placer dans une position supérieure à la divinité dont Éros est traditionnellement « acolyte » (Aphrodite)¹⁵. Puisque le dieu est également représenté avec une torche à la main – il est *λαμπαδηφόρο[ν]* –, nous pouvons constater que les deux catégories de l'attribut poétique et de l'attribut plastique cohabitent dans cette recette magique, toutes deux indiquant le statut et les attributs d'Éros par lesquels le rituel magique s'accomplit sous la bienveillance du dieu évoqué.

2. Éros en majuscule et en minuscule

Les précisions qui suivent visent à approfondir les oscillations entre minuscule et majuscule souvent rencontrées au sujet d'Éros et de son nom, dans le but de proposer un premier cadre méthodologique pour toute contribution visant à aborder la même problématique au sujet des puissances divines.

« Comme les Grecs ne dissocient pas la personnification et la divinisation, le désir amoureux est devenu un dieu »¹⁶. En ces termes, nous pourrions justifier l'oscillation entre majuscule et minuscule qu'affecte la translittération d'Éros dans les textes modernes, dont la

¹³ PGM XII (P. Lugd. Bat. J 384 V), 15-95 ; voir ZOGRAFOU 2013, en particulier p. 101-110 et, dans cette thèse, le Chapitre II, p. 155.

¹⁴ ZOGRAFOU 2013, p. 101 interprète l'épithète comme « assistant » du praticien. Le titre est suivi de *τελετή*, « accomplissement du rituel », *ἀφιέρω[σ]ις* et *κ[α]τασκευή*, « consécration » et « fabrication » d'Éros. La procédure du rituel est indiquée par la lecture inverse de l'intitulé : sur cet ordre et sa traduction, voir EITREM 1942, p. 64 ; OGDEN 2002, p. 256-58 ; ZOGRAFOU 2013, p. 101. En ce qui concerne les divinités parèdres, cf. par exemple PMG I 42-195, où une liste des bienfaits élargis par un *πάρεδρος* est dressée, cf. GORDON 1997, p. 75. Pour Éros, voir le cas parallèle de PMG 4, 1733 et l'analyse de PACHOUMI 2017, p. 48 sur Éros *πάρεδρος* dans les papyrus magiques.

¹⁵ Pour Éros parèdre, voir la scholie à Sophocle, *Antigone* 795, qui explique Himéros comme « Éros de la *numphé*, parèdre, parmi les plus anciennes, des grandes lois (ὁ Ἔρωσ τῆς νύμφης ὅς ἐστι πάρεδρος τῶν μεγάλων θεσμῶν ἐν ἀρχαῖς) ». Éros est plus fréquemment décrit dans sa fonction de *θεράπων* (« servant ») : voir, dans cette thèse, le Chapitre I, p. 101 et le Chapitre II, p. 150-152.

¹⁶ PIRENNE-DELFORGE 1998, p. 11.

dualité émerge déjà dans le *Banquet* de Platon¹⁷. Ces premières formulations fragmentent la sémantique d'ἔρως, variant entre dieu et émotion : si LSJ définissent ἔρως comme « *love of a thing, desire for it* », L. Strauss réclame de façon similaire qu'« Eros, strictly understood, is *love of human beings* [...] », suivant une direction poursuivie également par K. Dover¹⁸. De façon corollaire, les spécialistes ont défini Éros tantôt comme une émotion, tantôt comme une personnification : l'étiquette donnée en iconographie est à cet égard indicative, Éros étant une « pure form of embodied desire »¹⁹. Enfin, la catégorie de « métaphore » s'est dernièrement ajoutée à la triade émotion/personnification/dieu, faisant d'Éros plusieurs choses en un seul moment : « Eros as an entity, as a personification, as a divinity, as a force which assails one from outside, as an opponent in a struggle, as a catalyst of internal conflict between reified or personified forces »²⁰. L'oscillation entre « désir passionné » et « amour » a donc occupé le débat entre les interprètes et les traducteurs de Platon²¹, tandis que les problèmes posés par l'initiale du théonyme ont été, petit à petit, abandonnés. Comme l'analyse de A. Shapiro le laisse imaginer, certains spécialistes refusent de considérer Éros comme une personnification à part entière et privilégient l'opposition entre δαίμων et θεός comme le point de départ de leurs analyses²². Ainsi, pour E. Stafford, δαίμων exprime, chez

¹⁷ Platon, *Banquet* 199e et 200a : « « L'Éros (Ἔρως) est-il ou non l'éros de quelque chose (ἔρως ἐστὶν οὐδενὸς ἢ τινός) ? Éros (Ἔρως) désire-t-il ou non (ἐπιθυμεῖ αὐτοῦ ἢ οὐ) l'objet qu'il désire (ἐκείνου οὗ ἔστιν ἔρως, litt. « dont il est éros ») ? » ».

¹⁸ LSJ s. v. ἔρως et STRAUSS 2001, p. 252. Cf. DOVER 1980, p. 1 : « This word, which can denote any very strong desire (e. g. for victory) and is used also by Homer [...] to denote appetite for food and drink, usually means 'love' in the sense which that word bears in our expressions 'be in love (with...)' ...and 'fall in love (with...)' : [...] ».

¹⁹ LEWIS 2002, p. 143-144. Pour Éros comme abstraction personnifiée, voir PARKER 2017, p. 4, qui définit le dieu comme un désir sexuel faisant partie du groupe des personnifications (avec Phémé et Phobos). Cf. KOVALEVA 2005, p. 135 : « Eros is a well-known deity, the *personification* of love and desire [...] » ; *ibid.*, Éros devient la personnification du désir d'Héphaïstos pour Athéna dans le cadre des Panathénées instituées par Pisistrate (p. 138). Voir aussi STAFFORD 2000, p. 4 qui reconduit Éros, comme Thémis et Hébé, à une forme de personnification des « characters who have some mythological role », puisque « [...] unlike the names of Zeus, Hera and the rest of the Olympians, themis, eros and hebe are used as abstract nouns throughout antiquity ». Cf., enfin, les distinctions de SHAPIRO 1993, p. 14 entre les personnifications d'Éros, d'Aidôs et d'Eleos.

²⁰ CAIRNS 2013, p. 239, 240-241 pour une liste des emplois métaphoriques d'éros. Sur la métaphore des symptômes induits par Éros, voir CALAME 2010, p. 13-38 et, dans les genres les plus tardifs, MAEHLER 1990 et LÉTOUBLON 1993, p. 137-155. Cf., dans la présente thèse, le Chapitre IV, p. 262-263.

²¹ SHEFFIELD 2006, p. 2 ; SCOTT – WELTON 2008, p. 29 et 45 ; BENARDETE 2002. Quant à la distinction entre « passion » et « dieu », pas seulement en référence à Platon, elle est rarement évoquée. Nous en trouvons une dernière allusion dans le dernier commentaire de la *Théogonie*, au moment où l'éditeur s'arrête sur l'épithète λυσιμελής au vers 911 : ici, « [...] per la razionalità moderna si perde il riferimento al dio in favore del sentimento d'amore » d'après RICCIARDELLI 2018, p. 122.

²² Cf. STAFFORD 2013, p. 177 et SHAPIRO 1993, p. 27-28 ; PIRENNE-DELFORGE 1989.

Platon, l'ambiguïté d'Éros, dieu et émotion à la fois, alors que pour T. Gantz il révèle un certain « appeal of allegory »²³. F. Sheffield, L. Strauss et C. Calame, au contraire, croient à la nature divine d'Éros, dans le *Banquet* notamment²⁴. E. Sanders et C. Thumiger, quant à eux, ne proposent pas de solution alternative, précisant seulement qu'« Eros and eros [...] cannot be simplistically isolated one from another »²⁵. Bien qu'ils éclairent les relations multiples entre l'émotion et le dieu et rappellent la convention d'écrire « éros » pour la première et « Éros » pour le second, force est de souligner que la définition d'éros comme émotion est elle-même controversée²⁶. En effet, d'après la plupart des théories philosophiques, ἔρως est moins une émotion proprement dite (παθος) qu'un appétit (ἐπιθυμία) comparable à la soif et à la faim²⁷. Il est un « surgissement émotif » capable d'engendrer le plaisir pour devenir, chez Galène, ἐπιθυμητικόν, à savoir « quelque chose de l'ordre de l'appétit »²⁸.

Or, aucune différence n'étant faite entre majuscule et minuscule dans les sources anciennes, il revient au lecteur moderne d'interpréter Éros comme un dieu, ou bien comme une *epithumia*. Bien que des critères existent pour reconnaître la première forme en majuscule de la seconde en minuscule²⁹, il convient de rappeler que telle distinction n'était pas, pour les Grecs, aussi cruciale que pour nous. Comme le remarque V. Cazzato, ἔρος/ἔρωος désigne le nom abstrait et le théonyme à la fois, dans la mesure où la situation émotionnelle implique nécessairement la représentation mentale (puis matérielle, sous forme d'image) de la puissance divine : « éros comme émotion, expérimentée en tant que force démoniaque,

²³ STAFFORD 2013, p. 177-178 ; GANTZ 1993, p. 3.

²⁴ SHEFFIELD 2006, p. 36-37 ; STRAUSS 2001, p. 185-197 ; CALAME 2010, p. 180-190.

²⁵ SANDERS – THUMIGER 2013, i.

²⁶ SANDERS – THUMIGER 2013, iii.

²⁷ SANDERS – THUMIGER 2013, v constatent à cet égard l'absence de l'éros dans les théories modernes sur l'émotion, comme le remarque déjà FRIJDA 2007, 225-257. Sur la relation entre l'ἐπιθυμία et les πάθη, voir LEIGHTON 1996, p. 223-230 ; KONSTAN 2013, p. 19, en particulier sur la fonction d'ἔρως chez Aristote.

²⁸ KONSTAN 2006 et D'ANGOUR 2013. Cf. Galène, *Sur les doctrines d'Hippocrate et de Platon* 5.7.40. Voir DE LACY 1988 sur la base de Platon, *République* 439d4-8, au sujet de l'ἐπιθυμητικόν comme une composante de l'âme, antonyme du λογιστικόν.

²⁹ Il s'agit d'Éros (dieu) dans les invocations et dans les apostrophes, notamment en présence de marqueurs, tels ἔλαθ' / ἔληθι. Le théonyme est présent dans les syntagmes composés d'un verbe factitif + θεόν (ex. σὲ γὰρ θεὸν ὤρισε, dans *Anthologie grecque* XII 158, 2), ou bien dans un couple *ab*, où *a* est un théonyme. Il s'agit du théonyme dans les formules au schéma suivant : « Éros + apposition (*nomen agentis*) + théonyme d'une autre divinité au génitif » (ex. : ὁ Κύπριδος κυναγός [Timothée comique, fragment 2,1 Kock] ; λάτρεις Κύπριδος Ἔρωος [*Anthologie grecque* IX 325, 4]).

débouche facilement en Éros dieu »³⁰. Tout en partageant cette remarque, une autre solution est à notre avis envisageable qui consiste à prendre ἔρως comme un signifiant où se combinent un concept global (ou général) et des représentations plus spécifiques d'éros/Éros : si le concept global ou général influence, par et grâce à la tradition, l'esprit et l'expérience des Grecs à toute époque historique, les représentations plus spécifiques sont différentes à chaque fois, dans chaque texte et selon les choix des auteurs. C'est donc l'équilibre entre la perspective « globale » et la perspective « locale » qui permet la bonne interprétation du nom. En particulier, c'est l'utilisation « locale » qui permet d'actualiser les représentations traditionnelles d'ἔρως selon les exigences du contexte, tout en jouant sur sa polysémie en tant que dieu ou émotion³¹. Nous pourrions même dire, en termes saussuriens, que le mot ἔρως varie entre *langue* et *parole*³² : la première désigne le langage en tant que phénomène global et omni-compréhensif, tandis que la seconde indique l'acte individuel et singularisé de produire un discours. Saisi et reconnu globalement (dans l'esprit) pour être ensuite utilisé localement (à travers l'élaboration écrite ou orale) selon les buts énonciatifs du moment, ἔρως s'avère donc un mot ambigu en raison de cette dualité linguistique. « Réalisant *in situ* »³³ les différentes représentations d'une puissance liée à la perception, le mot ἔρως introduit l'interlocuteur « dans un champ d'évocations bien développés » et dans une trame complexe d'acceptions, ce qui s'adapte bien non seulement à ἔρως, mais aussi à κόσμος³⁴.

En gardant à l'esprit ces remarques, les choix des traducteurs modernes deviennent ainsi plus clairs : en traduisant ἔρως par « désir » ou « amour », les éditeurs ne font que privilégier la dimension locale du mot (*parole*) au détriment de celle globale et ramifiée (*langue*). Suivant une direction contraire, nous proposons d'entendre ἔρως comme un élément déclencheur qui, dans des contextes différents, donne lieu à une négociation constante entre *langue* et *parole*. Platon le démontre clairement dans le *Banquet* lorsque Socrate, s'interrogeant sur la nature d'Éros, manipule le langage pour parvenir à une meilleure caractérisation de son sujet. Par des syntagmes au génitif (*e. g.* ἔρως οὐδενὸς ἢ

³⁰ CAZZATO 2013, p. 274. Cette ambivalence mène, selon l'auteur, à assimiler souvent Éros avec le jeune aimé (cf. Ibycos, fragment 288 PMG).

³¹ La polysémie est le résultat de la complémentarité entre *langue* et *parole* d'après SANDERS – PIRES 2006, xx.

³² Sur de Saussure, l'opposition entre *langue* et *parole* et l'Antiquité, voir FOREL *et al.* 2015.

³³ Selon la formule de BONIFAZI 2001, p. 18.

³⁴ Par l'acception primaire d'ornement, *kosmos* détermine, comme on l'a vu, toute une série de rapprochements métaphoriques entre les actes d'arranger, d'orner et de chanter. En ces mêmes termes, VAMVOURI RUFFY 2004a explique la *Deixis am Phantasma* chez Eschyle.

τινός), c'est le philosophe qui entame, le premier, une réflexion linguistique sur ἔρως, opérant une négociation entre ce que nous appelons *langue* et *parole* : de fait, Éros est toujours « désir *de* quelque chose », il représente la relation entre l'*erastês* et l'*erômenos* ; c'est un dieu mais aussi une affection de l'esprit. Enfin, Éros est Socrate lui-même.

En conclusion, l'oscillation du théonyme Éros entre majuscule et minuscule s'avère un thème central d'un point de vue éditorial, notamment quand on se réfère à des auteurs qui connaissent tant Platon que ses stratégies narratives. Toutefois, pour bien saisir Éros, il est nécessaire d'accomplir un effort supplémentaire de visualisation auquel Ménandre Rhéteur (II^e siècle de notre ère) nous invite, lorsqu'il affirme que Phèdre, dans son hymne à Éros, rend honneur au dieu en équipant d'ailes (ἀναπτεροποιεῖ) cette « affection de l'âme »³⁵. Pareillement et suivant la piste indiquée par Ménandre, nous avons cherché dans cette thèse à imaginer Éros comme une puissance soumise à un processus graduel de caractérisation, voire d'ornementation : il est un élan et une emprise nue qui, ensuite, s'habille pour devenir, muni d'ailes et parfois de flèches, un dieu ajusteur, couronné et paré. Là aussi, sur le destin d'un nom et de son initiale, intervient le *kosmos*.

³⁵ Ménandre Rhéteur I, 337 = RUSSELL – WILSON 1981, p. 11.

Annexe 2

Dossier iconographique



Fig. 1, Cat. 1



Fig. 2a, Cat. 2



Fig. 2b, Cat. 3



Fig. 3a, Cat. 4



Fig. 3b, Cat. 5



Fig. 3c, Cat. 6



Fig. 3d, Cat. 7



Fig. 3e, Cat. 8



Fig. 3f, Cat. 9



Fig. 4a, Cat. 10



Fig. 4b, Cat. 11



Fig. 4c, Cat. 12



Fig. 5a, Cat. 13



Fig. 5b, Cat. 14



Fig. 5c, Cat. 15



Fig. 5d, Cat. 16



Fig. 6 a-b, Cat. 17

Fig. 6c, Cat. 18



Fig. 6d, Cat. 19



Fig. 7a, Cat. 20



Fig. 7b, Cat. 21



Fig. 8a-b, Cat. 22



Fig. 8c, Cat. 23



Fig. 9a, Cat. 24



Fig. 9b, Cat. 25



Fig. 9c, Cat. 26



Fig. 9d, Cat. 27



Fig. 10, Cat. 28



Fig. 11a, Cat. 29



Fig. 11b, Cat. 30



Fig. 11c, Cat. 31



Fig. 11d, Cat. 32



Fig. 12a, Cat. 33



Fig. 12b, Cat. 34



Fig. 12c, Cat. 35



Fig. 12d, Cat. 36



Fig. 12e, Cat. 37



Fig. 13a, Cat. 38



Fig. 13b, Cat. 39



Fig. 13c, Cat. 40



Fig. 13d, Cat. 41



Fig. 13e-f, Cat. 42





Fig. 13g-h, Cat. 43



Fig. 14a-c, Cat. 44



Fig. 15a, Cat. 45



Fig. 15b, Cat. 46



Fig. 16, Cat. 47



Fig. 17a, Cat. 48



Fig. 17b, Cat. 49



Fig. 17c, Cat. 50

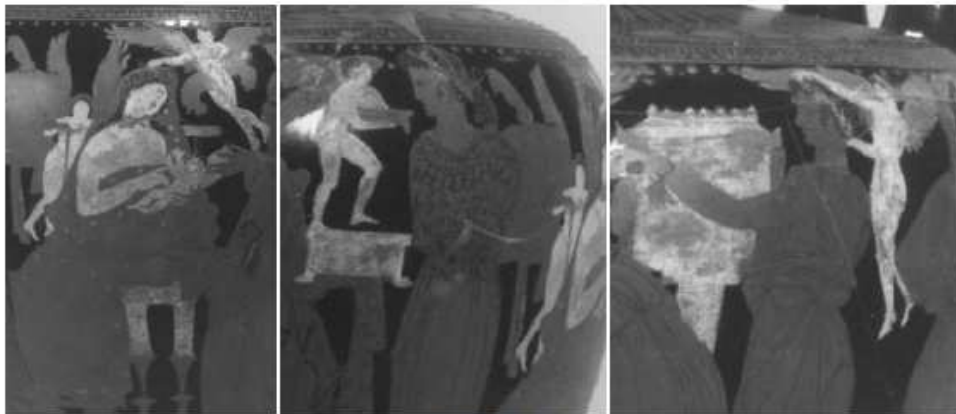


Fig. 18a, Cat. 51



Fig. 18b, Cat. 52



Fig. 19a-b, Cat. 53



Fig. 19c-e, Cat. 54



Fig. 19f, Cat. 55



Fig. 20a, Cat. 56



Fig. 20b, Cat. 57



Fig. 20c, Cat. 58



Fig. 21a, Cat. 59



Fig. 21b, Cat. 60



Fig. 21c, Cat. 61



Fig. 21d, Cat. 62



Fig. 21e, Cat. 63

Annexe 2 – Dossier iconographique



Fig. 22a, Cat. 64



Fig. 22b-c, Cat. 65, 66



Fig. 22d, Cat. 67



Fig. 23a, Cat. 68



Fig. 23b, Cat. 69



Fig. 25a, Cat. 70



Fig. 25b-c, Cat. 71



Fig. 25d-e, Cat. 72



Fig. 25g, Cat. 74



Fig. 25h, Cat. 75



Fig. 26a, Cat. 76



Fig. 26b, Cat. 77



Fig. 26c, Cat. 78



Fig. 26d, Cat. 79

Annexe 2 – Dossier iconographique



Fig. 27a-b, Cat. 79



Fig. 27c-d, Cat. 80



Fig. 27e, Cat. 81



Fig. 27f, Cat. 82



Fig. 27g, Cat. 83



Fig. 28, Cat. 84



Fig. 29, Cat. 85



Fig. 30a, Cat. 86



Fig. 30b, Cat. 87



Fig. 30c, Cat. 88



Fig. 31a-b, Cat. 89

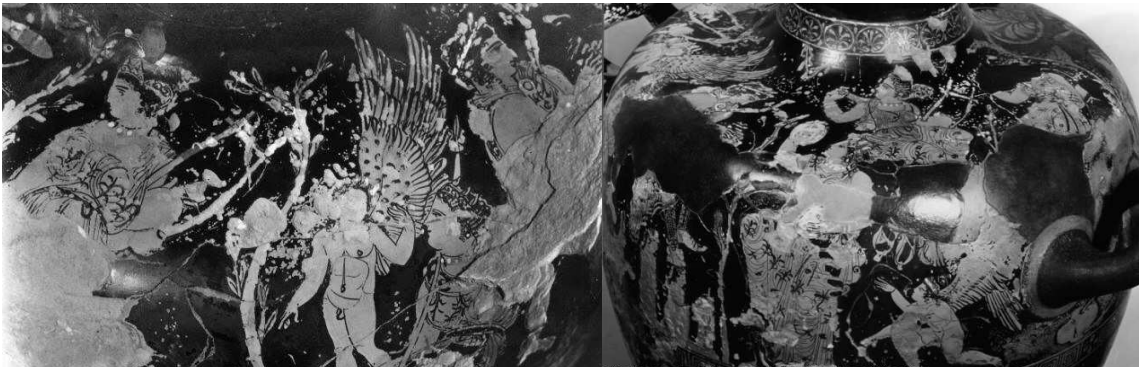


Figura 32a-c, Cat. 90



Fig. 33, Cat. 91

– Catalogue des images

Fig. 1, Cat. 1 : Loutrophore athénienne à figures rouges, 310-290 a. C., Peintre du British Museum F339, Londres, British Museum, n°1846,0717.1.

Fig. 2a, Cat. 2 : Paire de boucles d'oreilles à larges disques décorés, grandes pendeloques pyramidales, entourées de deux statuette d'Éros à larges ailes portant des phiales ; fin IV^e - début III^e a. C., collection privée, Paris. © Julien Cresp & Galerie La Reine Margot.

Fig. 2b, Cat. 3 : Miroir daté de 460 a. C., en style classique, avec une cariatide qui sert de soutien humain. Des Érotés ailés arrangent sa figure, une sirène étant placée en haut du disque. Baltimore, The Walters Art Museum, n°56.769.

Fig. 3a, Cat. 4 : Coupe athénienne à figures rouges, 450 a. C., Varsovie, Musée national, n°147299, BAPD 14486. Sujet : Éros avec une boîte, sur un fond de coupe.

Fig. 3b, Cat. 5 : Lécythe athénien à figures rouges, 450 a. C., Giessen, Justus-Liebig-Universität, n° KIII47. Sujet : Éros apporte une guirlande.

Fig. 3c, Cat. 6 : Lécythe athénien à figures rouges, 450 a. C., retrouvé à Nola (Italie), maintenant à Berlin, Antikensammlung, n° F2440, BAPD 215936. Sujet : Éros accroupi.

Fig. 3d, Cat. 7 : Lékanis athénienne à figures rouges, 400 a. C., Ferrara, Museo nazionale di Spina, n°2003, BAPD 230821. Sujet : Éros accroupi avec un miroir.

Fig. 3e, Cat. 8 : Lécythe athénien à figures rouges, 450 a. C., Bonn, Akademisches Kunstmuseum, n°2056, BAPD 12288. Sujet : Éros qui porte un coffre, avec un motif floral.

Fig. 3f, Cat. 9 : Astragale athénien à figures rouges, 500 a. C., de Syriskos, maintenant à Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, n°866, BAPD 202749. Sujet : Éros et Niké dans le *kosmos*.

Fig. 4a, Cat. 10 : Lécythe athénien à figures rouges, 425 a. C., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum, n°ZV2778, BAPD 230204. Sujet : Éros pare une femme assise sur une palmette.

Fig. 4b, Cat. 11 : Lécythe athénien à figures rouges, 425 a. C., Varsovie, Musée National, n°142417, BAPD 14112. Sujet : Éros offre le collier à une femme, la palmette occupant l'espace entre eux.

Fig. 4c, Cat. 12 : Lébès apulien à figures rouges, 350-325 a. C., National Museum of Scotland, n°A.1881.44.23. Voir TRENDALL – CAMBITOGLU 1982, p. 607, pl. 223. Sujet : Éros paré et le *kosmos* figuratif.

Fig. 5a, Cat. 13 : Hydrie athénienne à figures rouges, 525 a. C., Madrid, Museo Arqueologico Nacional, n°11117 + L160, BAPD 201985. Sujet : Éros porte une bandelette.

Fig. 5b, Cat. 14 : Lécythe athénien à figures rouges, Londres, British Museum (sans numéro d'inventaire), BAPD 16422. Sujet : Éros apporte une boîte (A) et une femme l'ouvre (B).

Fig. 5c, Cat. 15 : Coupe athénienne à figures rouges, 425 a. C., Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, n°K1947.8.7, BAPD 44383. Sujet : Éros offre un collier à une femme sans bijoux.

Fig. 5d, Cat. 16 : Skyphos athénien à figures rouges, 500 a. C., Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, n°PC79, BAPD 44287. Sujet : Éros sans rien (A) ; Niké porte une bandelette (B).

Fig. 6 a-b, Cat. 17 : Lécythe athénien à figures rouges (400-300 a. C.), maintenant à Kassel, Staatliche Museen Kassel, Antikensammlung : T357, BAPD 1200 (Fig. 23a) ; oinochoé apulienne (340-320 a. C.), maintenant à la National Gallery of Victoria, Melbourne Felton Bequest, 1979, D28-1979 (Fig. 23b). Sujet : Éros arrange la tête.

Fig. 6c, Cat. 18 : Pélikè athénienne à figures rouges, 400 a. C, Moscou, Pushkin State Museum of Fine Arts, n°II1B203, BAPD 9008359. Sujet : Éros avec le miroir.

Fig. 6d, Cat. 19 : Cratère apulien à volutes, 450 a. C., Trieste, Museo Civico, n°S382, BAPD 9006774. Sujet : Éros et le *kosmos* de la tête.

Fig. 7a, Cat. 20 : Lécythe athénien à figures rouges, 425 a. C., Vienne, Kunsthistorisches Museum, n°1441, BAPD 21368. Sujet : Éros avec un écrin ; femme assise et parée.

Fig. 7b, Cat. 21 : Épinétron attique à figures rouges, groupe de Chalki (nécropole de Pontamo, tombe 7), 400-390 a. C., Musée archéologique de Rhodes, n°13886. Sujet : Éros lors de la *kosmêsis*.

Fig. 8a-b, Cat. 22 : Loutrophore attique (de Sounion) à figures rouges, 450 a. C., Berlin, Antikensammlung, n°F2373, BAPD 220570. Sujet : Éros et le collier de la mariée.

Fig. 8c, Cat. 23 : Vase athénien à figure humaine, 425 a. C., Oxford, Ashmolean Museum, n°G277, BAPD 218693. Sujet : *kosmos* à l'intérieur du vase et sur la protomé de la femme.

Fig. 9a, Cat. 24 : Pyxide à figures rouges, 400-300 a. C., Musée national d'Athènes, 1630, BAPD 431. Sujet : Éros dans les différentes étapes de la *kosmêsis*. Voir CROUWEL 1992, pl. 28.3 et OAKLEY – SINOS 1993, p. 95. Cf. SUTTON 1997-1998, p. 27.

Fig. 9b, Cat. 25 : Cratère athénien à figures rouges, 420 a. C., Mainz, Johannes Gutenberg Universität, n°179, BAPD 43216. Sujet : Éros apporte des habits aux ménades.

Fig. 9c, Cat. 26 : Cratère athénien à figures rouges, 400 a. C., Peintre de Méléagre, maintenant à Boulogne, Museo Civico Archeologico, n°329, BAPD 217938. Sujet : Éros apporte des couronnes ou des bandeaux aux ménades.

Fig. 9d, Cat. 27 : Coupe athénienne à figures rouges, Peintre de Méléagre, 425 a. C., Sant'Agata de' Goti, Mustilli, n°87, BAPD 217973. Sujet : Éros apporte le collier à une Néréide sur un cheval marin. Voir CURTI 2001, pl. 66.

Fig. 10, Cat. 28 : Coupe attique à figures rouges, datée de 440 a. C., maintenant à Berlin, Antikensammlung, n°F 2536, BAPD 217284. Sujet : Éros dans le jugement de Pâris. Voir GHERCHANOC 2016, p. 63.

Fig. 11a, Cat. 29 : Loutrophore athénienne à figures rouges, Marathon, Peintre de Meidias, 450-400 a. C., Musée de Marathon, n°K329, BAPD 9029841. Sujet : couronne suspendue, sans Éros.

Fig. 11b, Cat. 30 : Loutrophore athénien à figures rouges, 425 a. C., Buffalo (NY), Museum of Science, C23262, BAPD 20337. Sujet : bandeau suspendu, sans Éros. Voir OAKLEY – SINOS 1993, p. 122.

Fig. 11c, Cat. 31 : Lébès de mariage, Peintre de Darius, 340 a. C., Fordham Museum of Greek, Etruscan, and Roman Art, n°7.035. Sujet : Éros et les parures arrangées avant le mariage.

Fig. 11d, Cat. 32 : Fragment athénien à figures rouges, Musée national de Sarajevo (n°403), BAPD 9273 (Fig. 22a) ; loutrophore athénien à figures rouges, Berlin, Pergamonmuseum, F2372 ; Antikensammlung F2372 (Fig. 22b) ; skyphos athénien à figures rouges, New York (NY), Metropolitan Museum, n°11.212, BAPD 43260 (Fig. 22c). Sujet : Éros dispose la couronne en la soulevant. Voir, sur la deuxième image, OAKLEY – SINOS 1993, p. 90 ; MARCONI 2004a, fig. 8.10 ; PELLEGRINI 2009, pl. 27a.

Fig. 12a, Cat. 33 : Bague en or, 400-350 a. C., de provenance inconnue, maintenant à Malibu, The Paul Getty Museum, n°81.AN.76.74. Gravée sur la lunette de cette bague, Niké est assise dans une pose décontractée, le bras droit appuyé sur la chaise et la main gauche posée sur la cuisse. Elle porte un chiton avec une ceinture, un himation enroulé autour de ses jambes et une boucle d'oreille. Niké baisse légèrement la tête vers Éros, qui la couronne. Voir BOARDMAN 1970, p. 230-231.

Fig. 12b, Cat. 34 : Fragment de loutrophore attique, Peintre de la phiale, 430 a. C., à Boston, Museum of Fine Arts 10.223. Sujet : Éros dans les *anakalupteria* (?). Voir VÉRILHAC – VIAL 1998, pl. 1A, avec OAKLEY – SINOS 1993, p. 83, fig. 60-61. Voir l'interprétation du dévoilement sur ce vase par DESCHODT 2011.

Fig. 12c, Cat. 35 : Loutrophore attique à figures rouges, 450-400 a. C., Boston, Museum of Fine Arts, n°03.802, BAPD : 15815. Sujet : des Érotés parent une femme mariée d'un collier et d'une couronne, devant son *kurios*. Voir LEE 2015, p. 210.

Fig. 12d, Cat. 36 : Fragment de loutrophore athénien à figures rouges, 450-400 a. C., Oxford, Ashmolean Museum, n°1966.888, BAPD 34. Sujet : Éros entre l'épouse et l'époux avec des loutrophores.

Fig. 12e, Cat. 37 : Fragment de loutrophore athénien à figures rouges, 425 a. C., Tampa (Florida), Museum of Art, n°86.78, BAPD 25156. Sujet : Éros porte une guirlande à l'époux.

Fig. 13a, Cat. 38 : Pyxide attique à figures rouges, Peintre d'Heimarmene, 450-400 a. C., University of Pennsylvania Museum, Philadelphia, n°MS5462, BAPD 15295. Sujet : Éros et Hyménée lors du mariage d'Héraclès et Hébé.

Fig. 13b, Cat. 39 : Cratère athénien à figures rouges, 400 a. C., Vienne, Kunsthistorisches Museum, n° 1063. BAPD 566. Sujet : Éros apporte un collier à Dionysos, lors de son mariage avec Ariane.

Fig. 13c, Cat. 40 : Cratère athénien à figures rouges, 400 a. C., Athènes, Musée national, n°N1104, BAPD 218153. Sujet : Éros apporte un collier à Dionysos, avec Ariane.

Fig. 13d, Cat. 41 : Cratère athénien à figures rouges, retrouvé à Camarina (Sicile), attribué au Peintre de Cadmos, maintenant à Syracuse, Museo Archeologico Regionale « Paolo Orsi », n°17427, BAPD 215692. Sujet : Éros pare Ariane, pendant qu'Athéna couronne Thésée. Sur cette scène, voir LISSARRAGUE 2013 a, p. 163, fig. 136, et ISLER-KERENYI 2014, p. 120 fig. 66.

Fig. 13e-f, Cat. 42 : Cratère athénien à figures rouges, 475 a. C., de Polygnote, retrouvé à Spina (Italie), maintenant à Ferrara, Museo Nazionale di Spina, n°2893, BAPD 213495. Sujet : Éros pare Thétis et Aphrodite Pelée. Sur cette scène, voir OAKLEY – SINOS 1993, p. 91 et BUNDRICK 2005, p. 149.

Fig. 13g-h, Cat. 43 : Épinétron athénien à figures rouges, 450 a. C., Peintre d'Érétrie, Athènes, Musée national, n° CC1528, BAPD 216971. Sujet : Éros avec Aphrodite dans la toilette nuptiale d'Harmonie. Voir BUNDRICK 2005, p. 193-194.

Fig. 14a-c, Cat. 44 : Éros ajuste la sandale en contexte nuptial sur un lécythe athénien à figures rouges, du Peintre de Meidias, 450 a. C., à Boston, Museum of Fine Arts, 95.1402, BAPD 220627 (Figure 14a : LEE 2015, p. 141). Éros ajuste la sandale à une femme générique sur le fond d'une coupe attique à figures rouges, 425 a. C., maintenant à Oxford, Ashmolean Museum, n°G278 + V552, BAPD 23021 (Figure 14b). C'est à une *numphê*, ou bien à Aphrodite ou à Hélène, qu'Éros ajuste la sandale sur un lécythe athénien à figures rouges, 425 a. C., Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum, n°86.AE.259, BAPD 29168 (Fig. 14c).

Fig. 15a, Cat. 45 : Lékanis attique à figures rouges, Cume, 400 a. C., Gotha, Schlossmuseum, n°AK276, BAPD 8000. Sujet : Éros apporte des vêtements dans un contexte apparemment nuptial.

Fig. 15b, Cat. 46 : Lébès athénien à figures rouges, 400 a. C., Athènes, Musée national, 12526 + N1094, BAPD 230927. Sujet : Éros apporte les vêtements à une femme déjà parée de bijoux.

Fig. 16, Cat. 47 : Cratère athénien à figures rouges, 475 a. C., Oxford, Ashmolean Museum, n°G275, BAPD 275165. Sujet : Éros et la naissance de Pandore. Voir BÉRARD 1987, p. 56, fig. 2.

Fig. 17a, Cat. 48 : Loutrophore à figures rouges, 450-400 avant notre ère, Musée national d'Athènes 16279, BAPD 214895. Sujet : Éros joue de l'*aulos* entre l'épouse et l'époux. Voir BUNDRICK 2005, p. 187 et TSINGARIDA 2009, p. 302.

Fig. 17b, Cat. 49 : Loutrophore attique à figures rouges, 450 a. C., Athènes, Musée national, n°1453, BAPD 214899. Sujet : Éros lors de la procession nuptiale. Voir BUNDRICK 2005, p. 185.

Fig. 17c, Cat. 50 : Pyxide attique à figures rouges, 450 a. C., Wurzburg, Universität, Martin von Wagner Museum, n°541, BAPD 215006. Sujet : Éros pare une femme en présence d'une autre qui joue de la harpe. Voir OAKLEY – SINOS 1993, p. 65 et BUNDRICK 2005, p. 189.

Fig. 18a, Cat. 51 : Lébès athénien à figures rouges, Peintre de Marsyas, 400 a. C., Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage, n°15592 + P1906.175, BAPD 230419. Sujet : Éros pare l'épouse et ses servantes.

Fig. 18b, Cat. 52 : Hydrie athénienne à figures rouges, 475 a. C., Genova, Museo Civico di Archeologia Ligure, n°71 + 1155, BAPD 211143. Sujet : Éros et la naissance d'Aphrodite (?). Voir ROSENZWEIG 2004, fig. 57 et TORELLI 2012, p. 412.

Fig. 19a-b, Cat. 53 : Lékanis athénienne à figures rouges, en style Kerch, 400 a. C., Saint Pétersbourg, Musée de l'Hermitage, ST1983, BAPD 230842. Sujet : Éros et le héros lors de la *kosmêsis*.

Fig. 19c-e, Cat. 54 : Lébès athénien à figures rouges, Peintre de Meidias, 450 a. C., Athènes, Musée national, n°CC1233, BAPD 220566 (Fig. 19c : Éros sur la main de la *numphê*). Pélikè athénienne à figures rouges, 400 a. C., Londres, British Museum, n°E435, BAPD 16378 (Fig. 19d : Éros accroupi sur le bras d'Ariane) ; coupe athénienne à figures rouges, 450 a. C., retrouvée à Nola (Italie), maintenant à Berlin, Antikensammlung, n°F2536, BAPD 217284 (Fig. 19e : Éros tient un collier, accroupi sur la main d'Aphrodite, devant Hermès, dans une scène du jugement de Pâris. Cf. **Fig. 3c, Cat. 6** ; **Fig. 3d, Cat. 7**).

Fig. 19f, Cat. 55 : Lécythe athénien à figures rouges, 450 a. C., Malibu, Paul Getty Museum, n°91.AE.10, BAPD 220524. Sujet : Érotos menant le char ; une femme mariée (ou plutôt Héra ou Aphrodite ?) est assise, embrassée par son époux. Voir COHEN 2006, p. 133-134.

Fig. 20a, Cat. 56 : Lécythe aryballisque attique à figures rouges, 400-300, Musée national d'Athènes, n°1093, BAPD 30225. Sujet : Éros, *kosmêsis* et une statuette. Voir KALTSAS – SHAPIRO 2008, p. 215, n°93.

Fig. 20b, Cat. 57 : Lécythe aryballisque attique à figures rouges, 425-375, Musée national d'Athènes, CC1950, BAPD 9228. Sujet : Éros, *kosmêsis* et une statuette. Voir LIMC 1984, vol. I, s. v. Aphrodite, n°45.

Fig. 20c, Cat. 58 : Lécythe attique à figures rouges, 400-300 (?), Musée de Picardie (Amiens), Agorah 85599. Sujet : Éros, *kosmêsis* et une statuette.

Fig. 21a, Cat. 59 : Fragment de lébès athénien à figures rouges, Peintre de Meidias, 425 a. C., Athènes, Musée Benaki, n°35420, BAPD 9029967. Éros est représenté avec la tête d'une femme qui apporte une *plemochoé* (fragment de coupe athénienne, maintenant à Sarajevo, National Museum, n°400, BAPD 9262). Éros porte l'alabastre, un autre vase à parfums, sur un *kalathos* athénien à figures rouges, 425 a. C., Berkeley (CA), Phoebe Apperson Hearst Museum of Anthropology, n°8.3342, BAPD 9088.

Fig. 21b, Cat. 60 : Cratère athénien à figures rouges, 400 a. C., Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, Archaeologische Institute, n°S101350, BAPD 11610. Sujet : Éros et un *thumiatêrion*.

Fig. 21c, Cat. 61 : Lécythe athénien à figures rouges, 400 a. C., Bruxelles, Musées Royaux, n° A12, BAPD 12104. Sujet : Éros porte une phiale, un *thumiatêrion* se trouve entre lui et une femme.

Fig. 21d, Cat. 62 : Hydrie athénienne à figures rouges, 400 a. C., Londres, marché Ede, BAPD 12691. Sujet : Éros vole vers Dionysos au *thumiatêrion*, avec une ménade derrière lui.

Fig. 21e, Cat. 63 : Coupe athénienne à figures rouges, 400 a. C., San Francisco (CA), Legion of Honour, n°1626, BAPD 218009. Sujet : Éros porte un aryballe à une femme.

Fig. 22a, Cat. 64 : Hydrie athénienne à figures rouges, 450-400 a. C., Athènes, Musée Benaki, n°29753, BAPD 9029244. Sujet : Éros donne un bandeau à une femme.

Fig. 22b-c, Cat. 65, 66 : Lécythe athénien à figures rouges, 475 a. C., Edinburgh, National Museum of Scotland, n°1956.467, BAPD 44488 (1ère figure) ; pélikè athénienne à figures rouges, 450 a. C., Varsovie, Musée archéologique, n°5161, BAPD 215013. Sujet : Éros avec une guirlande en direction de l'autel.

Fig. 22d, Cat. 67 : Coupe athénienne à figures rouges, 475 a. C., New York (NY), Metropolitan Museum, n°57.12.21, BAPD 212175. Sujet : Éros porte une guirlande en direction d'une statue hérmaïque. Voir PELLEGRINI 2009, pl. 31.

Fig. 23a, Cat. 68 : Cratère athénien à figures rouges, Peintre de Méléagre, 400 a. C., Athènes, Musée national, n°N1128, BAPD 217927. Sujet : Éros pare, dans un contexte de luxe (*truphê*) oriental. Voir, sur les vêtements orientaux de la scène, GIUDICE – PANVINI 2007, p. 94-95, fig. 1-2.

Fig. 23b, Cat. 69 : Coupe athénienne à figures rouges, Vulci, 525 a. C., Munich, Antikensammlungen, n°J1020, BAPD 200840. Sujet : Éros porte une couronne dans un contexte guerrier.

Fig. 25a, Cat. 70 : Cratère à volutes, du peintre des Enfers, Naples Stg. 709. Sujet : Éros couronne Orphée aux Enfers.

Fig. 25b-c, Cat. 71 : Lécythe athénien à figures rouges, 475 a. C., New York, Metropolitan Museum, n°35.11.5, BAPD 209194. Sujet : couronnement des stèles.

Fig. 25d-e, Cat. 72 : Dessin par Beazley d'une scène représentée sur un lécythe athénien à figures rouges, 450 a. C., à Vienne, Kunsthistorisches Museum, n°144, BAPD 217607 (Fig. 26d). Une femme apporte la couronne sur une lécythe à fond blanc, 450 a. C., maintenant à Frankfurt, Liebieghaus, n°535A, BAPD 217759 (Fig. 25e).

Fig. 25f, Cat. 73 : Fragment de loutrophore à figures rouges, 450 a. C., Athènes, Musée national, n°CC1477, BAPD 215190. Sujet : lamentations funèbres, des guerriers sont près des stèles.

Fig. 25g, Cat. 74 : Lécythe athénien à figures rouges, 475 a. C., Boston (MA), Museum of Fine Arts, n°1970.428, BAPD 2752. Sujet : les aryballes et les vases autour de la stèle.

Fig. 25h, Cat. 75 : Lécythe athénien au fond blanc et à figures rouges, 450 a. C., Berlin, Antikensammlung, n°F2457, BAPD 216772. Sujet : ornement de la stèle et *kosmos* végétal.

Fig. 26a, Cat. 76 : Pélikè athénienne à figures rouges, 450 a. C., Mainz, Romisch-Germanisches Zentralmuseum, n°12452, BAPD 1773. Sujet : Éros, stèle et jeune homme (*eidôlon* du défunt ?).

Fig. 26b, Cat. 77 : Skyphos lucanien à figures rouges, non daté, Varsovie, Musée national, n°198505, BAPD 1012505. Sujet : Éros et une stèle nue.

Fig. 26c, Cat. 78 : Pélikè athénienne à figures rouges, 450 a. C., München, Antikensammlungen, n° 2348, BAPD 12527. Sujet : Éros amène un bandeau vers la stèle nue.

Fig. 27a-b, Cat. 79 : Lécythe à fond blanc athénien à figures rouges, 450 a. C., Berlin, Pergamonmuseum, n°F2456, BAPD 16420. Sujet : Thanatos et Hypnos transportent le corps du défunt.

Fig. 27c-d, Cat. 80 : Lécythe athénien à fond blanc et à figures rouges, 500 a. C., Athènes, Musée national, n°17924, BAPD 209255. Sujet : Thanatos et Hypnos transportent le défunt. Sur l'imaginaire de la mort sur cette lécythe, voir GIUDICE 2015, p. 36 et SPIVEY 2018, p. 156.

Fig. 27e, Cat. 81 : Lécythe athénien à fond blanc, 450 a. C., Londres, British Museum, n°D58, BAPD 216353. Sujet : détail de Thanatos.

Fig. 27f, Cat. 82 : Lécythe athénien à figures rouges, 475 a. C., Munich, Antikensammlungen, n°6248, BAPD 214319. Sujet : Hermès en contexte funéraire. Voir OAKLEY 2004, p. 142, fig. 104-105.

Fig. 27g, Cat. 83 : Lécythe athénien à figures rouges, 475 a. C., à Agrigente, Giudice, n°90, BAPD 208319 : Niké et une stèle. Cf. lécythe athénien à figures rouges, retrouvé à Pisticci (Italie), 475 a. C., Tarente, Museo Archeologico Nazionale (sans numéro d'inventaire), BAPD 207903.

Fig. 28, Cat. 84 : Cratère athénien à figures rouges, provenant de Rufo, aujourd'hui au Musée Archéologique national de Naples (H3240+81673), BAPD 217500. Sujet : préparation scénique, Éros et Tragédie. Voir, parmi les contributions les plus récentes sur le vase, BUNDRICK 2005, p. 177 ; ANGIOLILLO – GIUMAN 2007, p. 181 ; TAPLIN – WYLES 2010 ; LISSARRAGUE 2013a, p. 30 ; CSAPO *et al.* 2014, p. 302-304 ; HEDREEN 2016, p. 239 ; HEINEMANN 2016, p. 240-241.

Fig. 29, Cat. 85 : Cratère à figures rouges, Tanagra, 420-410, Musée national d'Athènes, n°1388, BAPD 220526. Sujet : Éros et le char. Voir KALTSAS – SHAPIRO 2008, p. 328-329.

Fig. 30a, Cat. 86 : Relief sur des plaquettes en or de Corinthe (650 a. C.), Berlin, Staatliche Museum, n°GI 332.336. Sujet : Ariane couronne Thésée tuant le Minotaure.

Fig. 30b, Cat. 87 : Coupe athénienne à figures noires, 575-525 a. C., Munich, Antikensammlungen, n°2243, BAPD 310552. Sujet : Thésée tue le Minotaure en présence de plusieurs personnages, y compris Athéna. Ariane tient une couronne. Voir REBILLARD 1992, p. 501-540 ; SERVADEI 2005, p. 103, fig. 41 et MATRICON-THOMAS 2014, p. 186-193.

Fig. 30c, Cat. 88 : Amphore à figures noires, 550-530 a. C., New York, Rhode Island School of Design Museum, n°RISD 25.083, BAPD 4808. Sujet : Thésée tue le Minotaure ; Ariane tient une couronne, bien visible.

Fig. 31a-b, Cat. 89 : Fresques, « le travail de l'or » et « la préparation des parfums », I^{er} siècle p. C., maisons de Vettii, Pompéi.

Fig. 32a-c, Cat. 90 : Hydrie athénienne à figures rouges, 450-400 a. C., New York, Metropolitan Museum, n°16.52, BAPD 220550. Sujet : Thamyris assis avec une lyre, entouré de Muses, portant des lyres et un *tumpanon*, en présence d'Éros. Voir la dernière publication de l'image dans TSIAFAKIS 1998, p. 351-352, fig. 29-30.

Fig. 33, Cat. 91 : Statue en terre cuite, de production attique (380-360 a. C.), avec Éros et une Muse (ou Aphrodite ?). Voir FAEDO 1992, table IIIb et BESQUES MOLLARD 1954, p. 115C 199 inv. 4866, table 83.

BIBLIOGRAPHIE

De tous les textes anciens, on propose une traduction personnelle, établie à la lumière de choix éditoriaux éclairés dans les notes infra-paginales. Les éditions sur lesquelles la traduction s'appuiera proviennent de la *Collection des Universités de France*, des éditions *Loeb* ou *Teubner*. À l'intérieur de chaque chapitre, la référence à la bibliographie secondaire se fait en forme abrégée. Pour ces références dans leur intégralité, on renvoie à la bibliographie ci-jointe.

TABLE DES ABRÉVIATIONS

Add² = J. D. BEAZLEY, T. H. CARPENTER, TH. MANNACK, M. MENDONÇA, L. BURN, *Beazley addenda: additional references to ABV, ARV² & Paralipomena*, Oxford, 1989².

ARV² = J. D. BEAZLEY, *Attic Red-Figured Vase Painters*, Oxford, 1963².

AshM = J. BOARDMAN, M. L. VOLLENWEIDER, *Catalogue of the Engraved Gems of the Ashmolean Museum*, Oxford, 1978.

BAILLY = A. Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Paris, 1950 (réimprimé en 1989).

BAPD = *Beazley Archives Database* : www.beazley.ox.ac.uk/databases/pottery.htm.

Beckby = H. BECKBY, *Anthologia Graeca*, München, 1966-1996.

Bekker = E. BEKKER, *Anecdota Graeca*, 3 vol., Berlin, 1814-1821.

Bernand, *Insc. Métr.* = É. Bernand, *Inscriptions métriques de l'Égypte gréco-romaine. Recherches sur la poésie épigrammatique des Grecs en Égypte*, Paris.

BNP = *Brill's New Pauly Online*.

CAF = Th. KOCK, *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Leipzig, 1820-1901.

CGFR = J. BOARDMAN, *Greek Gems and Finger Rings*, London, 1970.

DAGR = C. DAREMBERG, E. SAGLIO, E. POTTIER, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, 9 vol., Paris, 1963 [1877-1919].

Bibliographie

DENNISTON = J. D. Denniston, *The Greek Particles* [with correction and addenda by], Oxford, 1954 [1950].

Diels-Kranz = H. DIELS, W. KRANZ, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, 1906.

DNP = H. Cancik, H. Schneider, M. Landfester (ed.), *Der Neue Pauly*, Stuttgart, 1999.

GrGr = E. SCHWYZER, *Griechische Grammatik*, I, München, 1939.

IC = M. GUARDUCCI, *Inscriptiones Creticae*, 4 vol., Roma, 1935-1950.

ID = *Inscriptions de Délos*, 1926-1950.

ID n°1-88 : A. PLASSART, *Dédicaces et décrets, périodes de l'amphictyonie ionienne et de l'Amphictyonie attico-délienne*, Paris, 1950.

ID n°89-104.33 : J. COUPRY, *Amphictyonie attico-délienne, actes administratifs*, Paris, 1972.

IG XI 2 n°105-289 : F. DURRBACH, *Tabulae archontum. Tabulae hieropoeorum annorum 314-250*, Berlin, 1912.

ID n°290-371 : F. DURRBACH, *Comptes des hiéropes*, Paris, 1926.

ID n°372-509 : F. DURRBACH, *Comptes des hiéropes. Lois ou règlements, contrats d'entreprise et devis*, Paris, 1929.

IG XI 4 n°510-1349 : P. ROUSSEL, *Decreta, foedera, catalogi, dedications, varia*, Paris, 1914.

ID n°1400-1496 : F. DURRBACH, P. ROUSSEL, *Actes des fonctionnaires athéniens préposés à l'administration des sanctuaires après 166 av. J.-C.*, Paris, 1935.

ID n°1497-2219 : P. ROUSSEL, M. LAUNEY, *Décrets et dédicaces postérieures à 166 av. J.-C.*, Paris, 1937.

ID n°2220-2879 : P. ROUSSEL, M. LAUNEY, *Dédicaces postérieures à 166. Textes divers et fragments postérieures à 166 av. J.-C.*, Paris, 1937.

IE = H. ENGELMANN, R. MERKELBACH, *Die Inschriften von Erythrai und Klazomenai*, Bonn, 1972-1973 (= IK, I-II).

IG = *Inscriptiones Graecae*, Berlin, 1903- .

IG² = *Inscriptiones Graecae, editio minor*, Berlin, 1913- .

IK = *Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien*, Bonn, 1972-.

Jacoby ou FGrH = F. JACOBY, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, 3 vol., Leiden, 1968-1969².

Kassel-Austin = R. KASSEL, C. AUSTIN, *Poetae comici graeci*, Berlin 1983-1989.

Bibliographie

Kern = O. KERN, *Orphicorum Fragmenta*, Dublin-Zürich, 1972³.

LALANDE 1926 = A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris.

LE = *Grand Larousse de la langue française en six volumes* [sous la direction de L. Guilbert, R. Lagane et G. Niobey, avec le concours d'H. Bonnard, L. Casatir, A. Lerond *et al.*], Paris, 1971-1978.

LfgrE = *Lexikon des frü griechischen Epos*, Göttingen, 1955-2010.

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 9 vol., Zurich-Munich-Düsseldorf, 1981-1999.

LSJ = H. G. LIDDELL, R. SCOTT, H. S. JONES, *A Greek-English Lexikon. Revised Supplement*, Oxford, 1996.

Maehler = H. MAEHLER, *Pindarus. Pars II. Fragmenta*, München-Leipzig, 1989.

Merkelbach-West = R. MERKELBACH, M. WEST, *Fragmenta Hesiodica*, Oxford, 1967.

Milet VI = *Inscriptionen von Milet*, Berlin, 1997-.

MONTANARI = F. Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, Torino, 1996.

Page ou PMG = D. L. PAGE, *Poetae Melici Graeci*, Oxford, 1962.

PAPE = W. Pape, *Etymologisches wörterbuch der griechischen sprache*, Berlin, 1807-1854.

Pfeiffer = R. PFEIFFER, *Callimachus*, 2 vol., Oxford, 1949.

Powell = I. U. POWELL, *Collectanea Alexandrina*, Oxford, 1925.

PREISENDANZ ou PGM = K. PREISENDANZ, *Papyri Graecae Magicae*, 2 vol., Leipzig - Berlin, 1924-1931.

RAC = T. Klausel (ed.), *Reallexicon für Antike und Christentum*, 1950-.

Radt = S. RADT, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 1977-1985.

RE = A. F. von PAULY, G. WISSOWA, *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 1894-1978.

ROBERT 1969 = P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris.

SEG = *Supplementum Epigraphicum Graecum*, Amsterdam, 1923-.

SOKOLOWSKI ou LSCG = *Lois sacrées des cités grecques*, Paris, 1969.

ThesCRA = *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2004-2012.

Voigt = E.-M. VOIGT, *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Amsterdam, 1963.

West = M.L. WEST, *Iambi et Elegi Graeci*, Oxford, 1971-1972.

West² = M.L. WEST, *Delectus ex Iambis et Elegis Graecis*, Oxford, 1980.

SOURCES (ÉDITIONS CRITIQUES, TRADUCTIONS, COMMENTAIRES, LEXIQUES, RECUEILS D'INSCRIPTIONS)

Agôn entre Homère et Hésiode

BASSINO 2018 : P. Bassino, *The Certamen Homeri et Hesiodi. A Commentary* [critical edition with commentary by], Berlin-Boston.

Alcée

BURNETT 1983 : A. Burnett, *Three Archaic Poets. Archilocus, Alcaeus, Sappho*, London.

CAMPBELL 1982 : D. A. Campbell, *Greek Lyric, I: Sappho. Alcaeus* [with a translation], London-Cambridge (Mass.).

VOIGT 1971 : E. M. Voigt, *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Amsterdam.

Alexis le Comique

ARNOTT 1996 : W.G. Arnott, *Alexis, Fragments. A Commentary*, Cambridge.

Anacréon

CAMPBELL 1998 : D. A. Campbell, *Greek Lyric. II Anacréon, Anacreontea, Choral Lyric from Olympus to Alcman*, Cambridge (Mass.)-London.

Anaxagoras de Clazomène

CURD 2007 : P. Curd, *Anaxagoras of Clazomenae: Fragments and Testimonia. A Text and Translation with Notes and Essays*, Toronto.

Anaximandre

CONCHE 1991 : M. Conche, *Anaximandre, Fragments et témoignages*, Paris.

Anoubion

OBINK 2006 : D. D. Obink, *Anubio. Carmen astrologicum elegiacum* [recensuit], München.

PINGREE 1976 : D. E. Pingree, *Carmen astrologicum. Interpretationem Arabicam in linguam Anglicam versam una cum Dorothei fragmentis et Graecis et Latinis*, Leipzig.

SCHUBERT 2015 : P. Schubert, *Anoubion. Poème astrologique. Témoignages et fragments* [texte établi, traduit et annoté par], Paris.

Anthologie grecque

AUBRETON – BUFFIÈRE 1980 : R. Aubreton, F. Buffière, *Anthologie grecque, 2^e partie : Anthologie de Planude., XIII* [texte établi & traduit par], Paris.

BECKBY 1966 : H. Beckby, *Anthologia Graeca*, München.

BUFFIÈRE 1970 : F. Buffière, *Anthologie grecque* (tome XII, livres XIII-XV), Paris.

PAGE 1975 : D. L. Page, *Epigrammata Graeca*, Oxford.

PAGE 1981 : D. L. Page, *Further Greek Epigrams*, Cambridge.

PATON – PATON 1926 : W. Paton, R. Paton, *The Greek Anthology*, London-New York.

PONTANI 1978 : F. Pontani, *Antologia Palatina*, vol. I, libri I-VI, Torino.

PONTANI 1981 : F. Pontani, *Antologia Palatina*, vol. IV, libri XII-XVI, Torino.

Apollodore

CARRIÈRE – MASSONIE 1991 : J.-C. Carrière, B. Massonie, *Apollodore. Bibliothèque*, Paris.

SCARPI 1996 : P. Scarpi, *Apollodoro. I miti greci*, Milano.

Apollonios de Rhodes

HUNTER 1989 : R. L. Hunter, *Apollonius of Rhodes. Argonautica, Book III* [edited by], Cambridge.

VIAN – DELAGÉ 1974-1981 : F. Vian, E. Delagé, *Apollonios. Argonautiques*, 3 vol., Paris.

Aratos de Soles

MARTIN 1998 : J. Martin, *Aratos. Phénomènes* [texte établi, traduit et commenté par], Paris.

Archiloque

BURNETT 1983 : A. Burnett, *Three Archaic Poets. Archilocus, Alcaeus, Sappho*, London.

Aristophane

BICKLEY-ROGERS [1924] 1961 : B. Bickley-Rogers, *The Plays of Aristophanes*, London.

CASEVITZ 1978 : M. Casevitz, *Commentaire des Oiseaux d'Aristophane*, Lyon.

DOVER 1993 : K. J. Dover, *Aristophanes. Frogs* [edited with introduction and commentary by], Oxford.

DUNBAR 1995 : N. V. Dunbar, *Birds, Aristophanes* [edited with an introduction and commentary], New York.

MACDOWELL 1971 : D. M. MacDowell, *Aristophanes. Wasps* [edited with introduction and commentary by], Oxford.

TUCKER 1930 : G. Tucker, *The Frogs of Aristophanes* [edited with introduction, commentary, and critical notes by], London.

Aristote

BLOCH – LEANDRI 2011: O. Bloch, A. Leandri, *Aristote. Éthique à Eudème*, Paris.

DUPONT-ROC – LALLOT 1980 : R. Dupont-Roc, J. Lalot, *Aristote. La Poétique*, Paris.

FLEET 2002 : B. Fleet, *Simplicius. On Aristotle, Categories 7-8* [translated by], London.

LAURENTI 1987 : R. Laurenti, *Aristotele. I frammenti dei dialoghi*, Napoli.

ROSS 1924 : W. D. Ross, *Aristotle's Metaphysics* [a revised text with introduction and commentary by W. D. Ross], Oxford.

SOLOMON 1984 : J. Solomon, *Eudemian Ethics*, in J. Barnes (ed.), *The Complete Works of Aristotle*, 2 vol., Princeton.

Athénée

CANFORA 2001 : L. Canfora (ed.), *Ateneo. I Deipnosofisti*, 4 vol., Roma.

DESROUSSEAUX 1956 : A.-M. Desrousseaux, *Athénée. Les Deipnosophistes*, Paris.

Bacchylide

- Éditions

BARDOLLET *et al.* 1993 : L. Bardollet, J. Duchemin, J. Irigoïn, *Bacchylide. Dithyrambe, Épinicies, fragments* [texte traduit et établi par], Paris.

IRIGOÏN *et al.* 1993 : J. Irigoïn, J. Duchemin, L. Bardollet L., *Bacchylide. Dithyrambes, Épinicies, fragments* [texte établi et traduit par], Paris.

MAEHLER 2004 : H. Maehler, *Bacchylides. A Selection*, Cambridge.

- Lexica

GERBER 1984 : D. E. Gerber, *Lexicon in Bacchylidem*, Hildesheim.

Bion

BECKBY 1975 : H. Beckby, *Die griechischen Bukoliker. Theokrit, Moschos, Bion* [Text übers. & Kommentar von], Meisenheim.

Callistrate

MAGNIEN – MAGNIEN 2010 : A. Magnien, M. Magnien, *La description de Callistrate de quelques statues antiques tant de marbre comme de bronze (1602)* [traduit et commenté par B. de Vigenère ; édité par A. Magnien ; avec la collaboration de M. Magnien], Paris.

Chaméléon

WEHRLI 1969 : F. Wehrli, *Phainias von Eresos, Chamaileon, Praxiphanes*, Basel.

Cléarque

TAIFACOS 2008 : I. G. Taifacos, *Ἀρχαία Κυπριακὴ γραμματεία. 6. Φιλοσοφία. Κλέαρχος, Περσαῖος, Δμῶναξ, ἄλλοι Κύπριοι φιλόσοφοι*, Leukosia.

VERRAERT 1828 : J.B. Verraert, *Diatribes de Clearcho Solensi philosopho Peripatetico*, Gandavi.

WEHRLI 1948 : F. Wehrli, *Klearchos. Text und Kommentar*, Basel.

Cycle épique

BERNABE 1996² = A. Bernabé, *Poetarum Epicorum Graecorum : Testimonia et Fragmenta*, vol. 1, Stuttgart/Leipzig.

DAVIES 2015 : M. Davies, *The Theban Epics* (Hellenic Studies Series 69), Washington.

Denys d'Halicarnasse

AUJAC – LEBEL 2003 [1981] : G. Aujac, M. Lebel, *Denys d'Halicarnasse. La composition stylistique (Opuscles rhétoriques, tome III)* [texte traduit et établi par], Paris.

Diogène Laërce

DORANDI 2013 : T. Dorandi, *Diogenes Laertius: Lives of Eminent Philosophers. Cambridge classical texts and commentaries 50*, Cambridge.

Dion de Pruse

COHOON 1939 : J. W. Cohoon, *Dio Chrysostom*, Cambridge-London.

Empédocle

BOLLACK 1965 : J. Bollack, *Empédocle, I : Introduction à l'ancienne physique*, Paris.

GALLAVOTTI 1975 : C. Gallavotti, *Empedocle. Poema fisico e lustrale*, Milano.

Eratosthène de Cyrène

PAMIAS – ZUCKER 2013 : J. Pàmias i Massana, A. Zucker, *Eratosthène de Cyrène. Catastérismes* [édition critique par Jordi Pàmias i Massana ; traduction par Arnaud Zucker ; introduction et notes par Jordi Pàmias i Massana et Arnaud Zucker], Paris.

Eschyle

BOLLACK 1981 : J. Bollack, *Eschyle, Agamemnon. Première partie*, Lille.

CANTARELLA 1981 : R. Cantarella, *Eschilo. Oresteia*, Milano.

DENNISTON – PAGE 1957 : J. D. Denniston, D. Page, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford.

FRAENKEL 1950 : E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon* [edited with a commentary], 3 vol., Oxford.

GARVIE 1969 : A. F. Garvie, *Aeschylus' Suppliques. Play and Trilogy*, Cambridge.

GARVIE 1986 : A. F. Garvie, *Choephoroi* [edited with introduction and commentary by], London.

JOHANSEN – WHITTLE 1980 : H. F. Johansen, E. W. Whittle, *Aeschylus. The Suppliants*, 3 vol., København.

MAZON 1983 : P. Mazon, *Eschyle. Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, Paris.

MEDDA 2017 : E. Medda, *Agamennone / Eschilo* [edizione critica, traduzione e commento a cura di], 3 vol., Roma.

PODLECKI 1989 : A. J. Podlecki, *Aeschylus. Eumenides*, Warminster.

SMYTH 1983² : H. W. Smyth, *Aeschylus. 2, Agamemnon, Libation-bearers, Eumenides, Fragments*, Cambridge (Mass.)-London.

Etymologicum Magnum

GAISFORD 1848 : T. Gaisford, *Etymologicon Magnum*, Oxford.

Eupolis

OLSON 2014 : S. D. Olson, *Fragmenta comica. Kommentierung der Fragmente der griechischen Komödie. 8, 3, Eupolis fr. 326-497* [translation and commentary by], Heidelberg.

Euripide

ALLEN – ITALIE 1954 : J. T. Allen, G. Italie, *A Concordance to Euripides*, Berkeley.

AMIECH – AMIECH 2017 : C. Amiech, L. Amiech L., *Euripide. Iphigénie en Tauride* [texte traduit et établi par], Paris.

BARRETT 1964 : W. S. Barrett, *Euripides. Hippolytos*, Oxford.

COLLARD *et al.* 1995 : C. Collard, M. Cropp, K. H. Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays* (vol. I), Warminster.

COLLARD *et al.* 2004 : C. Collard, M. J. Cropp, J. Gibert, *Euripides. Selected Fragmentary Plays* (vol. II), Oxford.

COLLARD – CROPP 2008 : C. Collard, M. Cropp, *Euripides. Fragments*, London.

CONACHER 1988 : D. J. Conacher, *Euripides. Alcestis*, Warminster.

DIGGLE 1970 : J. Diggle, *Euripides. Phaethon*, Cambridge.

FRIES 2014 : A. Fries, *Rhesus. Pseudo-Euripides* [edited with introduction and commentary], Berlin-Boston.

GRÉGOIRE – PARMENTIER 1925 : H. Grégoire, L. Parmentier, *Euripide. Tragédies. Tome IV, Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Électre*, Paris.

HARTUNG 1844 : I. A. Hartung, *Euripides Restitutus*, II, Hambourg.

JOUAN – VAN LOOY 1998-2003 : F. Jouan, H. Van Looy, *Euripide. Fragments* [texte établi et traduit par], Paris.

KAMBITIS 1972 : J. K. Kambitsis, *Euripide. Antiope* [édition commentée des fragments par], Athènes.

KANNICHT 2004 : R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, vol. II, Göttingen.

KARAMANOU 2006 : I. Karamanou, *Euripides, Danae and Dictys* [introduction, text and commentary by], München.

MÉRIDIÉ 1925 : L. Méridier, *Euripide, Œuvres. I : Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides*, Paris.

MÉRIDIÉ 1927 : L. Méridier, *Euripide, Œuvres. II : Hippolyte, Andromaque, Hécube* [revues et corrigées par François Jouan], Paris.

MÉRIDIÉ 1976 : L. Méridier, *Euripide. I. Cyclope, Alceste, Médée, Héraclides*, Paris.

PARKER 2007 : L. P. E. Parker, *Alcestis. Euripides, with introduction and commentary*, Oxford-New York.

PARMENTIER – GRÉGOIRE 2017³ : L. Parmentier, H. Grégoire, *Euripide, Œuvres. Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Electre* [texte établi par, avec traduction et commentaire de Christine et Luc Amiech], Paris.

- SUSANETTI 2001 : D. Susanetti, *Alceste. Euripide*, Venezia.
 WAY 1964 : A. S. Way, *Euripides. IV, Ion, Hippolytus, Medea, Alceste*, Cambridge (Mass.)-London.
 WEBSTER 1967 : T. B. L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London.
 ZIELINSKI 1925 : Th. Zielinski, *Tragodumenon libri tres*, Krakow.

Eustathe de Thessalonique

- VALK 1971-1987 : M. van der Valk, *Eustathii commentarii ad Homeri Iliadem pertinente ad fidem codicis Laurentiani*, 4 vol., Leiden.

Gorgias

- CANTO 1987 : M. Canto, *Gorgias* [traduction inédite, introduction et notes], Paris.
 DODDS 1959 : E. R. Dodds, *Gorgias [a revised text with introduction and commentary]*, Oxford.

Hésiode

- Éditions, traductions et commentaires

- ARRIGHETTI 1984 : G. Arrighetti, *Esiodo. Teogonia*, Milano.
 ARRIGHETTI 1998 : G. Arrighetti, *Esiodo. Opere*, Torino.
 BRUNET – LECLERC 1999 : *Hésiode, La Théogonie, Les Travaux et les Jours, Le Bouclier, Le Catalogue des femmes (fragments), autres fragments* [traduction de P. Brunet, commentaires de M. C. Leclerc], Paris.
 CALDWELL 1987 : R. S. Caldwell, *Hesiod. Theogony* [translated with introduction, commentary and interpretive essay], Cambridge (Mass.).
 COLONNA 1977 : A. Colonna, *Opere di Esiodo*, Torino.
 DI GREGORIO 1975 : L. Di Gregorio, *Scholia vetera in Hesiodi Theogoniam*, Milano.
 ERCOLANI 2010 : A. Ercolani, *Esiodo. Opere e giorni* [introduzione, traduzione e commento di], Roma.
 FRAZER 1983 : R. M. Frazer, *The Poems of Hesiod* [translated with introduction & commentary], Norman.
 JACOBY 1930 : F. Jacoby, *Hesiodi Theogonia*, Berlin.
 MAZON 1928 : P. Mazon, *Hésiode, Théogonie, Les Travaux et les Jours, Le Bouclier* [texte établi et traduit par], Paris.
 MAZON 2008 : P. Mazon, *Théogonie, Hésiode* [texte établi et traduit par Paul Mazon ; introduction et notes par Gabriella Pironti], Paris.
 MOST 2018 [2006] : G. W. Most, *Hesiod. Theogony. Works and Days. Testimonia*, Cambridge (Mass.).
 RICCIARDELLI 2018 : G. Ricciardelli, *Esiodo. Teogonia* [edizione critica bilingue a cura di], Milano.
 RZACH 1902 : A. Rzach, *Hesiodi Carmina*, Leipzig.
 SOLMSEN 1970 : Fr. Solmsen, *Hesiodi Theogonia, Opera et Dies, Scutum*, Oxford.
 VERDENIUS 1985 : W. J. Verdenius, *A Commentary on Hesiod Works and Days vv. 1-382*, Mnemosyne (Suppl. 86), Leiden.
 WEST 1966 : M. L. West, *Hesiod. Theogony* [edited with prolegomena and commentary], Oxford.

WEST 1978 : M. L. West, *Hesiod. Works and Days* [edited with prolegomena and commentary], Oxford.

WEST 1988 : M. L. West, *Hesiod. Theogony. Works and Days*, Oxford.

- **Lexica et concordances**

MINTON 1976 : W.W. Minton, *Concordance to Hesiodic Corpus*, Leiden.

PAULSON 1890 : J. Paulson, *Index Hesiodicus*, Lund.

Hésychios

LATTE 1953-1966 : K. Latte, *Hesychii Alexandrini Lexicon*, I-II, København.

SCHMIDT 1858-1864 : M. Schmidt, *Hesychii Alexandrini Lexicon*, 4 vol., Iena.

Homère

- **Éditions, traductions et commentaires**

ALLEN 1931 : T.W. Allen, *Homeri Ilias*, Oxford.

BOWIE 2014 : A. M. Bowie, *Odyssey. Books XIII and XIV* [edited by], Cambridge-New York.

BRÜGGER 2017 : C. Brügger, *Homer's Iliad The Basel Commentary. Book 24* [translations by B.W. Millis, S. Strack; critical edition by S. Douglas Olson], Berlin.

CERRI – GIORDANO 2010 : G. Cerri, M. Giordano, *Iliade. Libro I*, Roma.

FERNANDEZ-GALIANO *et al.* 1986 : M. Fernández-Galiano, A. Heubeck, G. A. Privitera, *Odissea, VI: Libri XXI-XXIV* [introduzione, testo, commento e traduzione a cura di], Milano.

GRAZIOSI – HAUBOLD 2010 : B. Graziosi, J. H. Haubold, *Iliad. Book VI* [edited by], Cambridge- New York.

HAINSWORTH 1993 : J. B. Hainsworth, *The Iliad: A Commentary. Books 9-12*, Cambridge.

HAINSWORTH – PRIVITERA 1982 : J. B. Hainsworth, G. A. Privitera, *Odissea, II: Libri V-VIII* [introduzione, testo e commento a cura di J. B. Hainsworth; traduzione di G. A. Privitera], Milano.

HEUBECK - HOEKSTRA 1989 : A. Heubeck, A. Hoekstra, *A Commentary on Homer's Odyssey, II: Books IX-XVI*, Oxford.

HEUBECK *et al.* 1988 : A. Heubeck, S. West, J. B. Hainsworth, *A Commentary on Homer's Odyssey, I: Introduction and Books I-VIII*, Oxford.

JANKO 1992 : R. Janko, *The Iliad. A Commentary*, vol. IV, Cambridge.

KIRK 1985 : G. S. Kirk, *The Iliad. A Commentary, I-II: Books 1-4* [introduction and commentary by], Cambridge.

KIRK 1990 : G. S. Kirk, *The Iliad. A Commentary*, vol. II, Cambridge.

MURRAY – WYATT [1925] 1999 : A. T. Murray, W. F. Wyatt, *Iliad, Homer* [with an English translation by A. T. Murray ; revised by W. F. Wyatt], Cambridge (Mass.)-London.

RICHARDSON 1993 : N. Richardson, *The Iliad. A Commentary*, vol. VI, Cambridge.

RUSSO 1992 : J. Russo, *A Commentary on Homer's Odyssey. Books XVII-XX*, Oxford (édition originale italienne publiée en *id.* [1985], *Omero, Odissea. Libri XVII-XX* [traduction par G. A. Privitera], Milano).

RUSSO *et al.* 1992 : J. Russo, M. Fernández-Galiano, A. Heubeck, *A Commentary on Homer's Odyssey, III: Books XVII-XXIV*, Oxford.

- **Lexica et concordances**

BEKKER 1833 : I. Bekker, *Lexikon Homericum*, Berlin.

- EBELING 1963 [1880-1885] : H. Ebeling, *Lexicon Homericum*, 2 vol., Hildesheim.
KELLY 2007 : A. Kelly, *A Referential Commentary and Lexicon to Homer, Iliad VIII*, Oxford-New York.
PRENDERGAST – MARZULLO 1983 [1962] : G. L. Prendergast, B. Marzullo, *A Complete Concordance to the Iliad of Homer*, Hildesheim.

Scholies à Homère

- DINDORFF 1855 : G. Dindorff, *Scholia graeca in Homeri Odysseam*, 2 vol., Oxford.
ERBSE 1969-1988 : H. Erbse, *Scholia graeca in Homeri Iliadem*, 7 vol., Berlin.
PONTANI 2007-2015 : F. Pontani, *Scholia Graeca in Odysseam*, 3 vol., Roma.

Hymnes homériques

- ALLEN – HALLIDAY – SIKES 1936 : T.W. Allen, W. R. Halliday, E. E. Sikes, *Homeric Hymns*, Oxford.
BERNABÉ 2017 : A. Bernabé, *Himnos homéricos*, Madrid.
CASSOLA 1975 : F. Cassola, *Inni omerici*, Milano.
FAULKNER 2008 : A. Faulkner, *The Homeric Hymn to Aphrodite. Introduction, Text, and Commentary*, Oxford.
HUMBERT 2018 [1936] : J. Humbert, *Hymnes homériques*, Paris.
OLSON 2012 : S. D. Olson, *The Homeric hymn to Aphrodite and Related Texts* [text, translation and commentary by], Berlin-Boston.
RICHARDSON 1974 : N. J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter* [edited and commented by], Oxford.
RICHARDSON 2010 : N. J. Richardson, *Three Homeric Hymns: to Apollo, Hermes, and Aphrodite. Hymns 3, 4, and 5*, Cambridge-New York.
VERGADOS 2013 : A. Vergados, *The Homeric Hymn to Hermes. Introduction, text and commentary*, Berlin-Boston.
WEST 2003 : M. L. West, *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer* [edited and translated], Cambridge (Mass.)-London.

Hymnes orphiques

- RICCIARDELLI 2000 : G. Ricciardelli, *Inni Orfici*, Milano.

Longus

- HENDERSON 2009 : J. Henderson, *Daphnis and Chloe, Longus ; Anthia and Habrocomes, Xenophon of Ephesus*, Cambridge (Mass.)-London

Ménandre le Rhéteur

- RUSSELL – WILSON 1981 : D. A. Russell, N. G. Wilson, *Menander Rhetor* [edited with translation and commentary], Oxford.

Michel Psellos

- DYCK 1986 : A. R. Dyck, *Michel Psellos. The Essays on Euripides and George of Pisidia and on Heliodoros and Achilles Tatius*, Wien.

WESTERINK 1992 : L. G. Westerink, *Michel Psellus, Poemata*, Stuttgart-Leipzig.

Moschos

BECKBY 1975 : H. Beckby, *Die griechischen Bukoliker. Theokrit, Moschos, Bion* [Text übers. & Kommentar von], Meisenheim.

Nonnos de Panopolis

CHUVIN 1976 : P. Chuvin, *Les Dionysiaques, II. Chants III-V* [texte établi et traduit par], Paris.

HOPKINSON 1994 : N. Hopkinson, *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, vol VIII, Paris.

Parménide

CERRI 1999 : G. Cerri, *Parmenide. Poema sulla Natura*, Milano.

REALE – RUGGIU 1991 : G. Reale, L. Ruggiu, *Parmenide, Poema sulla natura. I frammenti e le testimonianze indirette* [presentazione, traduzione con testo greco dei frammenti del poema a fronte e note di G. Reale ; saggio introduttivo e commentario filosofico di L. Ruggiu], Milano.

Pausanias

CASEVITZ 1990-2005 : M. Casevitz *et al.*, *Pausanias. Description de la Grèce*, 6 vol., Paris.

FRAZER 1965 : J.G. Frazer, *Pausanias's Description of Greece*, 6 vol., New York.

MOGGI – OSANNA 2003 : M. Moggi, M. Osanna, *Pausania. Guida della Grecia. Libro VIII. L'Arcadia*, Milano.

MUSTI – BESCHI 1982 : D. Musti, L. Beschi, *Pausania. Guida della Grecia. Libro I. L'Attica*, Milano.

MUSTI – TORELLI 1986 : D. Musti, M. Torelli, *Pausania. Guida della Grecia. Libro II. La Corinzie e l'Argolide*, Milano.

MUSTI – TORELLI 1991 : D. Musti, M. Torelli, *Pausania. Guida della Grecia. Libro III. La Laconia*, Milano.

PAPACHATZIS 1974-1981 : N. D. Papachatzis, *Παυσανίου Ἑλλάδος Περιήγησις*, 5 vol., Athènes.

Philosophes présocratiques

LAKS – MOST 2016 : A. Laks, G. W. Most, *Early Greek philosophy. 4, Western Greek thinkers. 1*, Cambridge (Mass.)-London.

Philostrate

BOUGOT – LISSARRAGUE 1991 : A. Bougot, F. Lissarrague, *Philostrate, La Galerie de tableaux* [traduction par A. Bougot ; revue et annotée par Fr. Lissarrague ; avant-propos de P. Hadot], Paris.

FAIRBANKS 1931 : A. Fairbanks, *Philostratus, Imagines. Callistratus, Descriptiones*, London-New York.

Pindare

- Éditions, traductions et commentaires

- BOWRA 1947 : C. M. Bowra, *Pindari carmina cum fragmentis*, Oxford.
- BUNDY 1962 : E. L. Bundy, *Studia Pindarica, I-II. The Eleventh Olympian Ode. The First Isthmian Ode*, Berkeley.
- DRACHMANN 1903-1927 : A. B. Drachmann, *Scholia vetera in Pindari carmina*, Stuttgart-Leipzig.
- GENTILI 1995 : B. Gentili, *Le Pitiche. Pindaro* [introduzione, testo critico e traduzione di Bruno Gentili; commento di P. Angeli Bernardini, E. Cingano, B. Gentili e P. Giannini], Milano.
- GENTILI 2013 : B. Gentili, *Le Olimpiche. Pindaro* [introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili; commento a cura di C. Catenacci, P. Giannini e L. Lomiento], Milano.
- SOMMER 1848 : E. Sommer, *Pindare. Les Olympiques* [expliqués, traduits et annotés par], Paris.
- VERDENIUS 1987 : W. Verdenius, *Commentaries on Pindar*, Leiden.
- VERDENIUS 1988 : W. J. Verdenius, *Commentaries on Pindar: Olympian Odes 1,10,11; Nemean 11; Isthmian 2*, Leiden.
- **Lexica**
- RUMPEL 1961 : J. Rumpel, *Lexicon Pindaricum*, Hildesheim.
- SLATER 1969 : W. J. Slater, *Lexicon to Pindar*, Berlin.

Platon

- Éditions, traductions et commentaires

- ALLEN 1991 : R. E. Allen, *The dialogues of Plato. 2, The Symposium* [translated with comment by], New Haven.
- ARCIONI 2003 : R. Arcioni, *Il simposio, Platone. Introduzione, testo, traduzione e commento*, Roma.
- BURNET 1910²: J. Burnet, *Platonis opera [recognovit brevisque adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet]*, 2, Oxford.
- CHAMBRY 1932-1934 : E. Chambry, *Platon. Œuvres complètes. La République*, 3 vol., Paris.
- DES PLACES 1951-1956 : E. Des Places, *Platon. Œuvres complètes. Les Lois*, 3 vol., Paris.
- DIANO – SUSANETTI 1992 : C. Diano, D. Susanetti, *Il simposio: con testo fronte / Platone*, Venezia.
- DIÈS 1956 : A. Diès, *Platon. Œuvres complètes. Les lois* [édition et traduction par], Paris.
- DOVER 1980 : K. J. Dover, *Plato. Symposium* [edited by], Cambridge.
- LONGONI – DEL CORNO 1986 : V. Longoni, D. Del Corno, *Sull'amore* [traduzione et note di ; introduzione di], Milano.
- MÉRIDIÈRE 1931 : L. Méridier, *Platon. Oeuvres complètes. V: Ion, Ménexène, Euthydème*, Paris.
- REALE 2001 : G. Reale, *Platone, Simposio*, Milano.
- REALE – BURNET 2001 : G. Reale, J. Burnet, *Simposio, Platone. Traduzione e commento*, Roma.
- ROBIN 1926-1933 : L. Robin, *Platon. Oeuvres complètes. IV: Phédon, Le Banquet, Phèdre*, Paris.
- ROSEN 1968 : S. Rosen, *Plato's Symposium*, New Haven.

- ROWE 1998 : C. Rowe, *Plato. Symposium* [edited with an introduction, translation and commentary by], Warminster.
- STRAUSS 2001 : L. Strauss, *Plato's Symposium* [edited and with a foreword by Seth Benardete], Chicago.
- VICAIRE 1989 : P. Vicaire, *Le Banquet = Platon, Oeuvres complètes*, Tome IV [notice de L. Robin, texte établi et traduit par P. Vicaire, avec le concours de J. Laborderie], Paris.
- WATERFIELD 1993 : R. Waterfield, *Plato. Republic*, Oxford.
- YUNIS 2011 : H. Yunis, *Plato. Phaedrus*, Cambridge-New York.
- ***Lexica et indices***
- AST 1969 : F. Ast, *Lexicon Platonicum sive Vocum Platoniarum Index*, 3 vol., New York.
- BRANDWOOD 1976 : L. Brandwood, *A Word Index to Plato*, Leeds.

Plutarque

- DEFRADAS *et al.* 1985 : J. Defradas, J. Hani, R. Klaerr, *Plutarque. Œuvres morales*, Paris.
- FLACELIÈRE 1952 : R. Flacelière, *Dialogue sur l'amour (Erotikos) de Plutarque*, Paris.
- FLACELIÈRE 2007 [1937] : R. Flacelière, *Plutarque. Sur les oracles de la Pythie*, Paris.
- FUHRMANN 1972-1978 : F. Fuhrmann, *Plutarque. Propos de table*, 2 vol., Paris.
- GOTTELAND – OUDOT 2005 : S. Gotteland, E. Oudot, *Plutarque. Dialogue sur l'amour* [introduction, traduction, notes et bibliographie par], Paris.
- GÖRGEMANNS 2011: H. Görgemanns, *Dialog über die Liebe = Amatorius / Plutarch*, Tübingen.
- LENTANO 1998 : M. Lentano, *Plutarco. Consigli agli sposi*, Bari.
- SCHRÖDER 1990 : S. Schröder, *Plutarchs Schrift De Pythiae Oraculis*, Stuttgart.

Poètes élégiaques

- GENTILI – PRATO 1979-1985 : B. Gentili, C. Prato, *Poetae Elegiaci*, Leipzig.
- HUDSON-WILLIAMS 1926 : T. Hudson-Williams, *Early Greek Elegy. The Elegiac Fragments of Callinus, Archilochus, Mimnermus, Tyrtaeus, Solon, Xenophanes and others* [edited with introduction, text, critical notes and commentary by], Cardiff.

Prières et hymnes antiques

- CHAPOT – LAUROT 2001 : F. Chapot, B. Laurot, *Corpus de prières grecques et romaines* [textes réunis, traduits et commentés par], Turnhout.
- FURLEY – BREMER 2001 : W. D. Furley, J. M. Bremer, *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period*, 2 vol., Tübingen.

Proclus

- SEGONDS 1985 : A.-P. Segonds, *Sur le Premier Alcibiade de Platon. 1 / Proclus* [texte établi et traduit par], Paris.

Progymnasmata

- KENNEDY 2003 : G. A. Kennedy, *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric* [translation with introduction and notes], Leiden-Boston.

Sappho

- BURNETT 1983 : A. Burnett, *Three Archaic Poets. Archilocus, Alcaeus, Sappho*, London.
 CAMPBELL 1982 : D. A. Campbell, *Greek Lyric, I: Sappho. Alcaeus* [with a translation], London-Cambridge (Mass.).
 RAYOR – LARDINOIS 2014 : D. J. Rayor, A. P. M. H. Lardinois, *Sappho. A New Translation of the Complete Works*, Cambridge-New York.
 VOIGT 1971 : E. M. Voigt, *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Amsterdam.

Solon

- NOUSSIA 2010 : M. Noussia, *The Poetic Fragments. Solon the Athenian* [introduction, text and commentary by], Leiden-Boston.

Sophocle

- BOLLACK 1990 : J. Bollack, *L'Œdipe roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations, I: Introduction, texte, traduction*, Lille.
 DI BENEDETTO 1990 : V. Di Benedetto, *Sofocle. Trachinie. Filottete*, Milano.
 EASTERLING 1982 : P. E. Easterling, *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge.
 FINGLASS 2011 : P. J. Finglass, *Sophocles. Ajax* [edited with introduction, translation and commentary], Cambridge.
 KAMERBEEK 1980 : J. C. Kamerbeek, *Sophocles. The plays of Sophocles. Commentaries. Part VI: Philoctetes*, Leiden.
 LLOYD-JONES 1996 : H. Lloyd-Jones, *Sophocles. Fragments* [edited and translated by], Cambridge-London.
 SCHEIN 2013 : S. L. Schein, *Sophocles. Philoctetes*, Cambridge.
 STANFORD 1981 : W. B. Stanford, *Sophocles. Ajax*, Bristol.
 WEBSTER 1982 [1970] : T. B. L. Webster, *Sophocles. Philoctetes*, Cambridge.

Souda

- ADLER 1971 [1928-1938] : A. Sadler, *Suidae Lexicon*, 5 vol., Stuttgart.

Terpandre

- GOSTOLI 1990 : A. Gostoli, *Terpander [veterum testimonia collegit, fragmenta edidit]*, Roma.

Théocrite

- BECKBY 1975 : H. Beckby, *Die griechischen Bukoliker. Theokrit, Moschos, Bion* [Text übers. & Kommentar von], Meisenheim.
 GOW 1988 [1950] : A. S. F. Gow, *Theocritus* [edited with a translation and commentary], 2 vol., Cambridge.
 LEGRAND 1925 : P.-E. Legrand, *Théocrite. Bucolique grecs*, 2 vol., Paris.

Théognis

- FERRARI 1989 : F. Ferrari, *Teognide. Elegie* [introduzione, traduzione e note di], Milano.
 WEST 1989 : M. L. West, *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati, I: Hipponax, Theognidea* [editio altera aucta atque emendata], Oxford.

Thucydide

- BÉTANT 1969 : E. A. Bétant, *Lexicon Thucydideum*, Hildesheim.
DOVER *et al.* 1970 : J. K. Dover, A. W. Gomme, A. Andrewes, *A Historical Commentary on Thucydides, IV: Book V, 25-VII*, Oxford.
HORNBLOWER 1991-2008 : S. Hornblower, *A Commentary on Thucydides*, 3 vol., Oxford.
ROMILLY 1953-1972 : J. de Romilly, *Thucydide. La Guerre du Péloponnèse*, 6 vol., Paris.

Timothée de Milet

- HORDERN 2002 : J. H. Hordern, *The Fragments of Timotheus of Miletus*, Oxford.

DICTIONNAIRES, LEXIQUES ET MANUELS

- BEEKES 2010 : R. S. P. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek* [with the assistance of Lucien Van Beek], Leiden-Boston (Mass.).
BIZOS 1947 : M. I. Bizos, *Syntaxe grecque*, Paris.
BOISACQ 1916 : E. Boisacq, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Étudiée dans ses rapports avec les autres langues indo-européennes*, Paris-Heidelberg.
CASSIN 2004 : B. Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris.
CHANTRAINE 1968 : P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots*, Paris.
CHEMAMA – VANDERMERSCH 2005 [1995] : R. Chemama, B. Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris.
CUNLIFFE 1963 : R. J. Cunliffe, *A Lexicon of the Homeric Dialect*, Norman.
FOULQUIÉ – SAINT-JEAN 1962 = P. Foulquié, R. Saint-Jean, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris.
FRISK 1954 : H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg.
FRISK 1960-1972 = H. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, I-II, Heidelberg.
LAPLANCHE – PONTALIS 2004 : J. Laplanche, J.- B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris.
VAN WINDEKENS 1986 : A. J. van Windekens, *Dictionnaire étymologique complémentaire de la langue grecque*, Leuven.

ÉTUDES

- ADAMS 2006 : S. Adams, Compte-rendu de TRILLING 2003 et de BRETT 2005, *Journal of Design History* 19, p. 88-90.
ADKINS 1972 : A. W. H. Adkins, « Truth, ΚΟΣΜΟΣ and APETH in the Homeric Poems », *The Classical Quarterly* 22, p. 5-18.
ADORJÁNI 2006 : Z. Adorjáni, « Die Fragmente des *Phaethon*-Dramas von Euripides im Spiegel von Goethes Rekonstruktion », *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 46/3, p. 277-309.

- ADORJÁNI 2014 : Z. Adorjáni, « Goethe und der *Phaethon* des Euripides », *Wiener Studien. Zeitschrift für Klassische Philologie, Patristik und Lateinische Tradition* 127, p. 47-70.
- AGOSTI 2005 : G. Agosti, « L'etopea nella poesia tardo antica », in E. Amato, J. Schamp (ed.), *ἩΘΟΠΟΙΙΑ. La représentation des caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*, Salerno, p. 34-60.
- AHEARNE-KROLL 2013 : S. P. Ahearne-Kroll, « The afterlife of a dream and the ritual system of the Epidaurian Asklepieion », *Archiv für Religionsgeschichte* 15, p. 35-51.
- AMENDOLA 2016 : D. Amendola, « Lo σφαιρικὸς λόγος del Περὶ τῆς Νεστορίδος di Asclepiade di Mirlea (F 4 Pagani): problemi testuali e interpretativi », in F. Guidetti, A. Santoni (ed.), *Poesia delle stelle. Fra antichità e medioevo*, Pisa, p. 51-85.
- ANDERSON 1982 : G. Anderson, *Eros Sophistes. Ancient Novelists at Play*, Chico (California).
- ANGIER 1964 : C. B. Angier, « Verbal patterns in Hesiod's *Theogony* », *Harvard Studies in Classical Philology* 68, p. 329-344.
- ANGIOLILLO – GIUMAN 2007 : S. Angiolillo, M. Giuman (ed.), *Imago. Studi di iconografia antica*, Cagliari.
- AREND 1975 [1933] : W. Arend, *Die typischen Szenen bei Homer*, Berlin.
- ARGOUD 1996 : G. Argoud, « L'Hélicon et la littérature grecque », in A. Hurst, A. Schachter (ed.), *La Montagne des Muses. Études*, Genève, p. 27-42.
- ARONADIO 2016 : F. Aronadio, « What's in the name 'Eros'? *Onoma* and *holon* in *Symposium* 204e-206a », in TULLI – ERLER 2016, p. 218-223.
- ARRIGHETTI 1975 : G. Arrighetti, *Esiodo. Letture critiche*, Milano.
- ARRIGHETTI 2012 : G. Arrighetti, « Eris alle radici della terra: una metafora esiodea », in G. Bastianini, W. Lapini, M. Tulli (ed.), *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, Firenze, p. 31-40.
- ASSAËL 1992 : J. Assaël, « Euripide et la magie des miroirs », *Revue des Études Grecques* 105, p. 561-571.
- ASSAËL 2000 : J. Assaël, « Poétique des étymologies de μούσα (*mousa*), la muse », *Noesis* 4, p. 11-53.
- AUBRIOT-SEVIN 1992 : D. Aubriot-Sévin, *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu'à la fin du Ve siècle av. J.-C.*, Lyon.

Bibliographie

- AUERBACH 1977 [1953] : E. Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris.
- BABUT 1993 : D. Babut, « Stoïciens et stoïcisme dans les *Dialogues pythiques* de Plutarque », *Illinois Classical Studies* 18, p. 203-227.
- BACHELARD 1960 : G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris.
- BACHOFEN 1967 : J. J. Bachofen, *Gesammelte Werke, X: Briefe*, Basel.
- BAKKER 1988 : E. J. Bakker, *Linguistics and Formulas in Homer. Scalarity and the Description of the Particle*, Amsterdam.
- BAKKER 1993 : E. J. Bakker, « Discourse and performance. Involvement, visualization, and 'presence' in Homeric poetry », *Classical Antiquity* 12, p. 1-29
- BAKKER 1997 : E. J. Bakker, *Grammar as Interpretation: Greek Literature in its Linguistic Contexts*, Leiden-New York.
- BALDASSARRE *et al.* 2002 : I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori (ed.), *Pittura romana: dall'ellenismo al tardo antico*, Milano.
- BARBIERI 2002 : S. Barbieri, « Letò: il potere del parto », in S. Marino, C. Montepaone, M. Tortorelli Ghidini (ed.), *Il potere invisibile. Figure del femminile tra mito e storia*, Napoli, p. 55-61.
- BARTLEY 2003 : A. Bartley, *Stories from the Mountains, Stories from the Sea. The Digressions and Similes of Oppian's Halieutica and the Cynegetica*, Göttingen.
- BAUMGARTEN 1988 [1750] : A. G. Baumgarten, *Esthétique. Précédée des méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et à la métaphysique* [traduction, présentation et notes de J.-Y. Pranchère], Paris.
- BEAULIEU 2004 : M.-C. Beaulieu, « L'héroïsation du poète Hésiode en Grèce ancienne », *Kernos* 17, p. 103-117.
- BECK 2018 : D. Beck, « Odysseus Polyonymous », in J. Ready, C. Tsagalis (ed.), *Homer in Performance: Rhapsodes, Characters, and Narrators*, Austin, p. 205-229.
- BEDNARCZYK-KĘDZIOREK 1988 : E. Bednarczyk-Kędziorek, « The chorus as a narrator in the *Persae* of Aeschylus », *Symbolae philologorum Posnanensium Graecae et Latinae* 7, p. 23-35.
- BELAYCHE 2017 : N. Belayche, « *Nomen ostendit* (Macrobe). Rites et images, les supports de noms de Janus », in N. Belayche, Y. Lehmann (ed.), *Religions de Rome. Dans le sillage des travaux de Robert Schilling*, Turnhout, p. 67-83
- BELAYCHE – BRULÉ 2010 : N. Belayche, P. Brulé (ed.), « Nomination et représentation du divin », *Archiv für Religionsgeschichte* 12, p. 3-119.

Bibliographie

- BELAYCHE – PROST 2005 : N. Belayche, F. Prost, « La construction du nom et les fonctions de l'épiclèse », in BELAYCHE *et al.* 2005, p. 211-212.
- BELAYCHE *et al.* 2005 : N. Belayche, P. Brulé, G. Freyburger, Y. Lehmann, L. Pernot, F. Prost (ed.), *Nommer les dieux. Théonymes, épithètes, épiclèses dans l'Antiquité*, Turnhout.
- BELGIORNO 2007 : M. Belgiorno (ed.), *I profumi di Afrodite e il segreto dell'olio. Scoperte archeologiche a Cipro*, Roma.
- BÉLIS 1995 : A. Bélis, « Cithares, citharistes et citharôdes en Grèce », *Comptes-rendus Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 4, p. 1025-1065.
- BELTRAMETTI 2001 : A. Beltrametti, « Al di là del mito di Eros. La tragedia del desiderio proibito nella drammaturgia dei personaggi », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 68, p. 99-121.
- BENARDETE 2002 : S. Benardete, *Socrates and Plato. The Dialectics of Eros*, München.
- BENEDETTI 2005 : F. Benedetti, *Studi su Oppiano*, Amsterdam.
- BENVENISTE 1935 : E. Benveniste, *Origines de la formation des noms en indo-européen*, Paris.
- BENVENISTE 1966a : E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris.
- BENVENISTE 1969 : E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, II. *Pouvoir, droit, religion, sommaires* [tableaux & index par J. Lallot], Paris.
- BÉRARD 1987 : C. Bérard (ed.), *Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*, Lausanne.
- BERGER – LUCKMANN 1967 : P. Berger, T. Luckmann, *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*, New York.
- BERGMANN 1989 : J. Bergmann, « Griechische Grabreliefs im Südlichen Illyrien », *Illyria* 19/2, p. 104-114.
- BERGREN 1975 : A. L. T. Bergren, *The Etymology and Usage of πεῖραρ in Early Greek Poetry. A study in the Interrelationship of Metrics, Linguistics and Poetics*, Princeton.
- BERGREN 1982 : A. L.T. Bergren, « Sacred Apostrophe. Re-presentation and Imitation in the Homeric Hymns », *Arethusa* 15, p. 83-108.
- BERNABÉ 2014 : A. Bernabé, « Riferimenti all'oro nei poemi di Pindaro: simboli e connotazioni », in M. Tortorelli Ghidini (ed.), *Aurum. Funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, Roma, p. 303-314.

BERNABÉ – JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL 2008 : A. Bernabé, A. I. Jiménez San Cristóbal, *Instructions for the Netherworld. The Orphic Gold Tablets*, Leiden.

BERNSDORFF 2014 : H. Bernsdorff, « Notes on P.Mich. inv. 3498 + 3250b recto, 3250a and 3250c recto (list of lyric and tragic incipits) », *Archiv für Papyrusforschung und Verwandte Gebiete* 60/1, p. 3-11.

BERTAU-COURBIÈRES 2017 : C. Bertau-Courbières, *Au miroir des bienheureux : les émotions positives et leurs représentations en Grèce archaïque*, Bordeaux.

BESCHI 1991 : L. Beschi, « La prospettiva mitica della musica greca », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 103, p. 35-50.

BESQUES MOLLARD 1954 : S. Besques Mollard, *Musée national du Louvre. Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite, grecs, étrusques et romains, I: Époques préhellénique, géométrique, archaïque, et classique*, Paris.

BETA 2014 : S. Beta, « Di madre in figlio. Afrodite (ed Eros) nell'enigmistica antica », in L. Bombardieri, T. Braccini, S. Romani (ed.), *Il trono variopinto. Figure e forme della dea dell'amore*, Alessandria, p. 109-122.

BETTINI 2017 : M. Bettini, « Visibilité, invisibilité et identité des dieux », in C. Bonnet, G. Pironti (ed.), *Les dieux d'Homère. Polythéisme et poésie en Grèce ancienne* (Kernos Suppl. 31), Liège, p. 21-40.

BETTINI – SPINA 2007 : M. Bettini, L. Spina, *Il mito delle sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.

BIEBER 1949 : M. Bieber, « Eros and Dionysus on Kerck Vases », *Hesperia* (suppl. 8), p. 36.

BING 1995 : P. Bing, « Ergänzungsspiel in the Epigrams of Callimachus », *Antike und Abendland* 41, p. 115-131.

BING 2004 : P. Bing, « Posidippus' *ἰαματικά* », in B. Acosta-Hughes, E. Kosmetatou, M. Baumbach (ed.), *Labored in Papyrus Leaves. Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P.Mil.Vogl. VIII 309)*, Cambridge (Mass.), p. 276-291.

BIRAUD – DELBEY 2006 : M. Biraud, E. Delbey, « Térée, Procné et Philomèle : du mythe aitiologique au début du mythe littéraire », in A. Zucker, M.-C. Olivi (ed.), *Actes du XXXVIII^{ème} congrès international de l'Association des professeurs de langues anciennes de l'enseignement supérieur. Nice, 27, 28, 29 mai 2005*, Nice, p. 25-49.

BITTRICH 2005 : U. Bittrich, *Aphrodite und Eros in der antiken Tragödie mit Ausblicken auf motivgeschichtlich verwandte Dichtungen*, Berlin-New York.

BLAISE 1998 : F. Blaise, « La figure d'Éros dans la *Théogonie* d'Hésiode », *Uranie* 8, p. 51-62.

Bibliographie

- BLANC – GURY 1986 : N. Blanc, F. Gury, « (Eros) / Amor, Cupido », *LIMC* III.1, p. 952-1049 ; III.2, p. 678-727.
- BLASS 1901 : F. Blass, *Die Rhythmen der attischen Kunstprosa*, Leipzig.
- BLECH 1982 : M. Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin.
- BLONDELL 2013 : R. Blondell, *Helen of Troy. Beauty, Myth, Devastation*, Oxford-New York.
- BLUNDELL – RABINOWITZ 2008 : S. Blundell, N. S. Rabinowitz, « Women's Bonds, Women's Pots: Adornment Scenes in Attic Vase-Painting », *Phoenix* 62/1-2, p. 115-144.
- BOARDMAN 1970 : J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings, Early Bronze Age to Late Classical* [with photographs by R. L. Wilkins], London.
- BOARDMAN – LA ROCCA 1975 : J. Boardman, E. La Rocca, *Eros in Grecia*, Milano.
- BOCHINGER – RÜPKE 2016 : C. Bochinger, J. Rüpke (ed.), *Dynamics of Religion: Past and Present. Proceedings of the XXI World Congress of the International Association for the History of Religions*, Berlin.
- BODIOU – MEHL 2011 : L. Bodiou, V. Mehl, « 'Tel est cet objet de luxe, de tous les plus superflus' : de l'envie à l'excès, savoir se parfumer dans le monde gréco-romain », in BODIOU *et al.* 2011a, p. 57-77.
- BODIOU *et al.* 2011a : L. Bodiou, F. Gherchanoc, V. Huet, V. Mehl (ed.), *Parures et artifices. Le corps exposé dans l'Antiquité*, Paris.
- BODIOU *et al.* 2011b : L. Bodiou, F. Gherchanoc, V. Huet, V. Mehl, « Introduction », in BODIOU *et al.* 2011a, p. 7-12.
- BOEDEKER 1983 : D. Boedeker, « Hecate. A transfunctional goddess in the *Theogony* ? », *Transactions of the American Philological Association* 113, p. 79-93.
- BOEHRINGER 2007 : S. Boehringer, *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris.
- BOEHRINGER 2019 : D. M. Halperin, J. J. Winkler, F. Winkler (ed.), *Bien avant la sexualité. L'expérience érotique en Grèce ancienne* [avant-propos et traductions dirigées par], Paris.
- BOEHRINGER – CALAME 2019 : S. Boehringer, C. Calame, « Sappho au début du XXI^e siècle : genre et poésie érotique », *Mètis* 17, p. 121-143.
- BOLLACK 1998 : J. Bollack, « Le pouvoir politique d'Éros (Sophocle, *Antigone*, vers 781-800) », *Uranie* 8, p. 63-79.
- BONIFAZI 2001 : A. Bonifazi, *Mescolare un cratere di canti: pragmatica della poesia epinicia in Pindaro*, Alessandria.

BONNAFÉ 1981: A. Bonnafé, *Théogonie. La naissance des dieux*, Paris.

BONNAFÉ 1985 : A. Bonnafé, *Eros et Eris. Mariages divins et mythe de succession chez Hésiode*, Lyon.

BONNE 1996 : J. C. Bonne, « Formes et fonctions de l'ornemental dans l'art médiéval (VII^e-XII^e siècles) : le modèle insulaire », in J. Baschet (ed.), *L'image : fonction et usage des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6^e International Workshop on Medieval Societies, Centro Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992)*, Paris, p. 207-249.

BONNET *et al.* 2018a : C. Bonnet, M. Bianco, Th. Galoppin, E. Guillon, S. Lebreton, F. Porzia, *Cartographier les épithètes divines : enjeux et embûches d'un projet collectif* ⟨hal-01700653⟩ .

BONNET *et al.* 2018b : C. Bonnet, M. Bianco, T. Galoppin, É. Guillon, A. Laurent, « 'Les dénominations des dieux nous offrent comme autant d'images dessinées' (Julien, *Lettres* 89b, 291 b). Repenser le binôme théonyme-épithète », *Studi e materiali di storia delle religioni* 84/2, p. 567-591.

BORG 2001 : B. Borg, « Eunomia oder: Vom Eros der Hellenen », in R. von den Hoff, S. Schmidt (ed.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Stuttgart, p. 299-314.

BOTTOS 2014 : M. Bottos, « Dioniso e Arianna a colloquio: contaminazioni iconografiche su un'anfora attica a figure nere dai Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste », in F. Missere Fontana, E. Murgia (ed.), *Sacrum facere. Atti del II seminario di archeologia del sacro: contaminazioni, forme di contatto, traduzione e mediazione nei sacra del mondo greco e romano. Trieste, 19-20 aprile 2013*, Trieste, p. 263-279.

BOUDON-MILLOT *et al.* 2018 : V. Boudon-Millot, M. Pardon-Labonnelie (ed.), *Le teint de Phryné. Thérapeutique et cosmétique dans l'Antiquité*, Paris.

BOULOGNE 1999 : J. Boulogne, « La description de la statue d'Éros chez Callistrate », in D. Mulliez (ed.), *La transmission de l'image dans l'Antiquité*, Lille, p. 35-44.

BOUVIER 2002 : D. Bouvier, *Le sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble.

BOWIE 1993 : A. M. Bowie, *Aristophanes. Myth, Ritual, and Comedy*, Cambridge.

BOWIE 2002 : E. L. Bowie, « The chronology of the earlier Greek novels since B.E. Perry: revisions and precisions », *Ancient Narrative* 2, p. 47-63.

BOWIE 2008 : E. Bowie, « Literary Criticism of Archaic Lyric, Elegiac and Iambic Poetry in Dio of Prusa », in E. Amato, L. Thévenet (ed.), *Dion de Pruse : l'homme, son œuvre et sa postérité. Actes du colloque international de Nantes, 21-23 mai 2015*, Nantes, p. 365-372.

BRANCACCI 1985 : A. Brancacci, « Filosofia e retorica nel dibattito tardoantico da Filostrato a Sinesio », *Elenchos* 6, p. 379-408.

BRANCACCI 1992 : A. Brancacci, « Struttura compositiva e fonti della terza orazione *Sulla regalità* di Dione Crisostomo. Dione e l'Archelao di Antistene, II, 36, 5 », in W. Haase, H. Temporini-Vitzthum (ed.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, II, 36, 5, Berlin-New York, p. 3308-3334.

BRAUND – HALL 2014 : D. C. Braund, E. Hall, « Gender, Role and Performer in Athenian Theatre Iconography. A Masked Tragic Chorus with *KALOS* and *KALE* Captions from Olbia », *The Journal of Hellenic Studies* 134, p. 1-11.

BRAVO 2016 : F. Bravo, « ¿Propone el Banquete una ciencia del amor? », in TULLI – ERLER 2016, p. 16-23.

BREITENBERGER 2007 : B. Breitenberger, *Aphrodite and Eros. The Development of Erotic Mythology in Early Greek Poetry and Cult*, New York-Abingdon.

BREMMER 2012 [1994] : J. Bremmer, *La religion grecque*, Paris.

BRENK 1988 : F. E. Brenk, « Plutarch's *Erotikos*. The drag down pulled up », *Illinois Classical Studies* 13, p. 457-471.

BRIAND 2011 : M. Briand, « De la parure à l'harmonie du monde : esthétique et idéologie du *kosmos* dans la poésie mélique grecque archaïque », in BODIQUIN *et al.* 2011a, p. 217-232.

BRILLANTE 1991 : C. Brillante, « Le Muse di Thamyras », *Studi Classici e Orientali* 41, p. 429-453.

BRILLET-DUBOIS 2011 : P. Brillet-Dubois, « An erotic *aristeia*: the Homeric hymn to *Aphrodite* and its relation to the Iliadic tradition », in A. Faulkner (ed.), *The Homeric Hymns. Interpretative Essays*, Oxford-New York, p. 105-132.

BRISSON 2016 : L. Brisson, « Éros éducateur. Entre *paiderastia* et *philosophia* », in TULLI – ERLER 2016, p. 24-35.

BRISSON – RENAUT 2017 : L. Brisson, O. Renaut (ed.), *Érotique et politique chez Platon. Erôs, genre et sexualité dans la cité platonicienne*, Sankt Augustin.

BROCKLISS 2018 : W. Brockliss, « Olympian Sound in the *Theogony* and the *Catalogue of Women*: Sweet Music and Disorderly Noise », *Classical Journal* 113/2, p. 129-149.

BRONEER 1933 : O. Broneer, « Excavations on the North Slope of the Acropolis in Athens 1931-1932 », *Hesperia* 2, p. 329-417.

BRONEER 1935 : O. Broneer, « The American Excavations in the Athenian Agora. Eighth Report. Excavations on the North Slope of the Acropolis in Athens, 1933-1934 », *Hesperia* 4, p. 109-188.

BROUILLET 2018 : M. Brouillet, « Faire événement : l'épopée homérique comme spectacle rituel », *Pallas* 107, p. 155-173.

BROUILLET – BUCCHERI 2019 : M. Brouillet, A. Buccheri (ed.), « En action. Lectures anthropologiques de l'agir dans l'Antiquité », *Cahiers « Mondes Anciens »* 12 [en ligne].

BROUILLET – CARASTRO 2018 : M. Brouillet, C. Carastro, « Parures divines, de l'égide au ruban. Constructions homériques de l'objet », *Mètis* 16, p. 85-106.

BRUIT ZAIDMAN 2004 : L. Bruit Zaidman, « Mythe et symbole religieux dans l'*Hippolyte* d'Euripide. Hippolyte entre Artémis et Aphrodite », in S. des Bouvrie (ed.), *Myth and Symbol II. Symbolic Phenomena in Ancient Greek Culture*, Bergen, p. 333-351.

BRULÉ 1987 : P. Brulé, *La fille d'Athènes. La religion des filles à Athènes à l'époque classique. Mythes, cultes et société*, Paris.

BRULÉ 1996 : P. Brulé, « Des osselets et des tambourins pour Artémis », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* 4, p. 1-15.

BRULÉ 1998 : P. Brulé, « Le langage des épiclèses dans le polythéisme hellénique », *Kernos* 11, p. 13-34 (repris dans *id.* 2007 : P. Brulé, *La Grèce d'à côté. Réel et imaginaire en miroir en Grèce antique*, Rennes, p. 313-332).

BRULÉ 2001 : P. Brulé, « Hyménée sonore : la musique du *gamos* », in P. Brulé, C. Vendries (ed.), *Chanter les dieux : musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine. Actes du colloque des 16, 17 et 18 décembre 1999*, Rennes, p. 243-275.

BRULÉ 2005a [2007] : P. Brulé, « Le polythéisme en transformation : les listes de dieux dans les serments internationaux en Grèce antique (V^e-II^e siècles) », in BELAYCHE *et al.* 2005, p. 143-173 (repris dans *La Grèce d'à côté*, p. 333-363).

BRULÉ – LEBRETON 2007 : P. Brulé, S. Lebreton « La Banque de données des épiclèses (BDDE) du Crescam : sa philosophie », *Kernos* 20, p. 217-228.

BRUNEAU 1970 : Ph. Bruneau, *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et l'époque impériale*, Paris.

BRUWAENE 1981-1982 : M. van den Bruwaene, « Approximations sémantiques de *δμαρτέω*, *ἄμνυμι*, *coniurare* », *Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 17-18, p. 99-116.

BUCCHERI 2012 : A. Buccheri, « Construire l'umano in termini vegetali. Φύω e φύσις nella tragedia greca », *I Quaderni del Ramo d'Oro Online* 5, p. 137-65.

BUCCHERI 2017 : A. Buccheri, *Penser les hommes à travers les plantes : images végétales de l'humain en Grèce ancienne (VIII^e-V^e siècle av. notre ère)*, thèse de doctorat, EHES.

BUFFIÈRE 1980 : F. Buffière, *Éros adolescent. La pédérastie dans la Grèce antique*, Paris.

- BUNDELMANN – POWER 2013 : F. Budelmann, T. Power, « The Inbetweenness of Symptotic Elegy », *Journal of Hellenic Studies* 133, p. 1-19.
- BUNDRICK 2005 : S. D. Bndrick, *Music and Image in Classical Athens*, Cambridge-New York.
- BURKERT 1970 : W. Burkert, « La genèse des choses et des mots. Le papyrus de Derveni entre Anaxagore et Cratyle », *Les Études Philosophiques* 25, p. 443-455.
- BURN 1987 : L. Burn, *The Meidias Painter*, Oxford.
- BURNETT 1983 : A. Burnett, *Three Archaic Poets. Archilocus, Alcaeus, Sappho*, London.
- BURRIS 2017 : Simon P. Burris, « A New Join for Sappho’s “Kypris poem”: P. GC. inv. 105 fr. 4 and P. Sapph. Obbink », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 201, p. 12-14.
- BUSHALA 1969 : E. W. Bushala, « Συσζύγιοι Χάριτες, Hippolytus 1147 », *Transactions of the American Philological Association* 100, p. 23-29.
- BUSSANICH 1983 : J. Bussanich, « A Theoretical Interpretation of Hesiod’s Chaos », *Classical Philology* 77, p. 212-19.
- BÜHLER 1990 : K. Bühler, *Theory of Language. The Representational Function of Language*, Amsterdam-Philadelphia = *id.* 1934 : *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart-New York.
- CACIAGLI 2017a : S. Caciagli, *Eros e genere in Grecia arcaica (Eikasmos. Studi 28)*, Bologna.
- CACIAGLI 2017b : S. Caciagli, « L’amore fra ἔρωσ ε φιλότης », in CACIAGLI 2017a, p. 1-22.
- CAHN 1973 : H. A. Cahn, « Dokimasia », *Revue archéologique*, p. 3-22.
- CAIRNS 2002 : D. L. Cairns, « The Meaning of the Veil in Ancient Greek Culture », in L. Llewellyn-Jones, S. Blundell (ed.), *Women’s Dress in the Ancient Greek World*, Swansea, p. 73-93.
- CAIRNS 2009 : D. L. Cairns, « Weeping and Veiling: Grief, Display and Concealment in Ancient Greek Culture », in T. Fögen (ed.), *Tears and Crying in Graeco-Roman Antiquity*, Berlin, p. 37-57.
- CAIRNS 2013 : D. L. Cairns, « The Imagery of Erôs in Plato’s *Phaedrus* », in SANDERS *et al.* 2013, p. 229-250.
- CAIRNS 2014 : D. L. Cairns, « Ψυχή, θυμός, and Metaphor in Homer and Plato », *Études platoniciennes: publication annuelle de la Société d’études platoniciennes* 11 [sans numérotation].

Bibliographie

CALAME 1977 : C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque, I : Morphologie, fonction religieuse et sociale ; II : Alcman*, Roma.

CALAME 1986 : C. Calame, *Le récit en Grèce ancienne*, Paris.

CALAME 1991 : C. Calame, « Éros initiatique et la cosmogonie orphique », in Ph. Borgeaud (ed.), *Orphisme et Orphée*, Genève, p. 227-247.

CALAME 1996a : C. Calame, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris.

CALAME 1996b : C. Calame, « Montagne des Muses et *Mouséia* : la consécration des *Travaux* et l'héroïsation d'Hésiode », in A. Hurst, A. Schachter (ed.), *La Montagne des Muses. Études*, Genève, p. 43-56.

CALAME 2005 : C. Calame, « Pragmatique de la fiction : quelques procédures de *deixis* narrative et énonciative en comparaison (poétique grecque) », *Études de lettres. Revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne* 1-2, p. 119-143.

CALAME 2006a : C. Calame, *L'amore in Grecia*, Bari.

CALAME 2006b : C. Calame, « La fabrication historiographique d'un passé héroïque en Grèce classique: *arkhaios* et *palaios* chez Hérodote », in GHERCHANOC – BRUIT 2006a, p. 39-49.

CALAME 2010 : C. Calame, *I Greci e l'Eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Bari-Roma.

CALAME 2012 : C. Calame, « Arts des Muses et poètes citoyens : la Sparte archaïque comme culture du chant », in V. Azoulay, F. Gherchanoc, S. Lalanne (ed.), *Le banquet de Pauline Schmitt Pantel*, Paris, p. 399-423.

CALAME 2013 : C. Calame, « De la pratique culturelle dominante à la philologie classique : le rôle du chœur dans la tragédie attique », *Lexis* 31, p. 16-28.

CALAME 2014 : C. Calame, « Les “noms” des dieux grecs. Les pouvoirs de la dénomination et de la profération hymnique dans la reconfiguration d'un panthéon », in O. Szerwiniack, S. Perceau (ed.), *Polutropia : d'Homère à nos jours*, Paris, p. 79-95.

CALAME 2017 : C. Calame, « Saffo e il 'genere', il 'genere' e Saffo: le protagoniste femminili della poesia erotica greca », in CACIAGLI 2017a, p. 107-124.

CAMBITOGLU – CHAMAY 2016 : A. Cambitoglou, J. Chamay, « Dionysos et Ariane ou Adonis et Aphrodite ? », *Numismatica e Antichità Classiche. Quaderni Ticinesi* 45, p. 69-76.

CAMPBELL 1983 : M. Campbell, *Studies in the Third Book of Apollonius Rhodius' Argonautica*, Hildesheim-Zürich-New York.

CANTARELLA 1988 : E. Cantarella, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Roma.

Bibliographie

CANTARELLA 1999 : E. Cantarella, compte-rendu de CALAME 1996, *Annales* 54/5, p. 1200-1203.

CAPRA 2007-2008 : A. Capra, *Senofonte Efesio e il romanzo greco*, module d'un cours universitaire à l'Université de Milan.

CARAMUTA 1994 : E. Caramuta, « Metafisica e archè: fine senza fine », *Giornale di metafisica* 16/3, p. 383-396.

CARASTRO 2006 : M. Carastro, *La cité des mages. Penser la magie en Grèce ancienne*, Grenoble.

CARROLL 1987 : D. Carroll, *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*, New York.

CARSON 1981 : A. Carson, *Eros the Bittersweet. An Essay*, Princeton.

CARTLEDGE *et al.* 1998 : P. CARTLEDGE, P. MILLET, S. VON REDEN (ed.), *Kosmos. Essays in Order, Conflict and Community in Classical Athens*, Oxford.

CASEVITZ 1989 : M. Casevitz, « À la recherche du *kosmos*. Là tout n'est qu'ordre et beauté », *Temps de la Réflexion* 10, p. 97-119.

CASEVITZ 2006 : M. Casevitz, « Ἀρχαῖος et παλαιός chez Polybe », in GHERCHANOC – BRUIT 2006a, p. 33-38.

CASSIMATIS 1998a : H. Cassimatis, « Le miroir dans les représentations funéraires apuliennes », *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité* 110-1, p. 297-350.

CASSIMATIS 1998b : H. Cassimatis, « Cosmétique et funéraire sur les vases apuliens », in S. Machegay, M-T. Le Dinahet, J.-F. Salles (ed.), *Nécropoles et Pouvoir. Idéologies, pratiques et interprétations. Actes du colloque « Théories de la nécropole antique », Lyon 21-25 janvier 1995*, Lyon, p. 155-166.

CASSIMATIS 2014 : H. Cassimatis, *Éros dans la céramique à figures rouges italiote : essai d'interprétation iconographique et iconologique*, Paris.

CASSIN 2000 : B. Cassin, *Voir Hélène en toute femme : d'Homère à Lacan*, Paris.

CASSIN *et al.* 2004 : B. Cassin, S. Laugier, I. Rosier-Catach, « Éloge d'Hélène », in CASSIN 2004, p. 13-14.

CASTELLETTI 2016 : C. Castelletti, « Nel solco di Arato: lasciare il segno scrivendo con le stelle. Esempi da Apollonio, Virgilio, Valerio Flacco e Stazio », in F. Guidetti (ed.), *Poesia delle stelle tra Antichità e Medioevo*, Pisa, 231-262.

CASTELLI 2005 : C. Castelli, « Eros camuso. Meleagro, AP V 177, 178, 179 », *Acme* 8/1, p. 365-375.

CASTIGLIONI 1954 : L. Castiglioni, "Ἔρως ἀνίκανε μάχων, Milano.

CAVALLINI 2000 : E. Cavallini, *Il fiore del desiderio. Afrodite e il suo corteggio fra mito e letteratura*, Lecce.

CAZZATO 2013 : V. Cazzato, « Worlds of Erôs in Ibycus Fragment 286 (PMGF) », in SANDERS *et al.* 2013, p. 267-276.

CAZZATO – MURRAY 2018 : V. Cazzato (ed.), *The Symposion: Drinking Greek Style. Essays on Greek Pleasure, Oswyn Murray 1983-2017*, Oxford.

CAZZATO – PRODI 2016 : V. Cazzato, E. E. Prodi, « Introduction. Continuity in the Sympotic Tradition », in V. Cazzato, D. Obbink, E. E. Prodi (ed.), *The Cup of Song. Studies on Poetry and the Symposion*, Oxford, p. 1-16.

CERBO 1993 : E. Cerbo, « Gli inni ad Eros in tragedia: struttura e funzione », in R. Pretagostini (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, II, Roma, p. 645-656.

CERRI 1995 : G. Cerri, « Cosmologia dell'Ade in Omero, Esiodo e Parmenide », *La Parola del Passato* 50/3-4, p. 437-467.

CERRI 2006 : G. Cerri, « Il dio incatenato come spettacolo, il coro come pubblico: tragedia e rapsodia nella dimensione metateatrale del *Prometeo* », *Lexis* 24, p. 265-281.

CERRI 2014 : G. Cerri, « Tragedia e commedia nel finale del *Simposio* di Platone (una nuova proposta ermeneutica) », in M. Tulli, M. Magnani, A. Nicolosi (ed.), *Φιλία: Dieci contributi per Gabriele Burzacchini*, Bologna, p. 3-41.

CHANOTIS 2009 : A. Chanotis, « Le visage humain des rituels : expérimenter, mettre en scène et négocier les rituels dans la Grèce hellénistique et l'Orient romain », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* 116, p. 171-178.

CHANTRAINE 1933 : P. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien*, Paris.

CHANTRAINE 1956 : P. Chantraine, *Études sur le vocabulaire grec*, Paris.

CHARLES – ANAGNOSTOU-LAOUTIDES 2016 : M. B. Charles, E. Anagnostou-Laoutides, « Athenaeus, Clearchus and the Dress of the Persian Apple Bearers », *Iranica Antiqua* 51, p. 149-164.

CHRISTIAN 2015 : T. Christian, *Gebildete Steine: zur Rezeption literarischer Techniken in den Versinschriften seit dem Hellenismus*, Göttingen.

CHRISTOFORATOU 2004 : E. Christoforatu, « The Theory of ἀνάμνησις in Plato », *Σκέψις : Περιοδική Ἐκδοση Φιλοσοφίας καὶ Διεπιστημονικῆς Ἔρευνας* 15/3, p. 524-539.

- CILLO 1993 : P. Cillo, « La 'cetra di Tamiri': mito e realtà musicale », *Annali di Archeologia e Storia antica dell'Università Orientale di Napoli* 15, p. 205-243.
- CINGANO 2009 : E. Cingano, « The Hesiodic Corpus », in F. Montanari, A. Rengakos, Ch. Tsagalis (ed.), *Brill's Companion to Hesiod*, Boston-Köln-Leiden, p. 91-130.
- CIRAULO 1995 : L. J. Ciruolo, « Supernatural Assistants in the Greek Magical Papyri », in M. Meyer, P. Mirecki (ed.), *Ancient Magic and Ritual Power*, Leiden-New York-Köln, p. 279-293.
- CITTI 2006 : V. Citti, *Studi sul testo delle Coefore*, Amsterdam.
- CLAASSEN 2007 : J.-M. Claassen, « Literary Anamnesis: Boethius Remembers Ovid », *Helios: A Journal Devoted to Critical and Methodological Studies of Classical Culture, Literature and Society* 34/1, p. 1-35.
- CLARKE 2010 : M. Clarke, « Semantics and Vocabulary », in E. J. Bakker (ed.), *Blackwell's Companion to the Ancient Greek Language*, Oxford, p. 120-133.
- CLAY 1975 : D. Clay, « The Tragic and Comic Poet of the *Symposium* », *Arion* 2, p. 238-261.
- CLAY 1992 : D. Clay, « The World of Hesiod », *Ramus* 21, p. 131-155.
- CLELAND *et al.* 2007 : L. Cleland, L. Llewellyn-Jones, G. Davies (ed.), *Greek and Roman Dress from A to Z*, London.
- COHEN 2006 : B. Cohen, *The Colours of Clay. Special Techniques in Athenian Vases*, Los Angeles.
- COHEN-LEVINAS 2004 : D. Cohen-Levinas, « Monde », in CASSIN 2004, p. 819.
- COHN 2008 : D. Cohn, « La ceinture d'Aphrodite. Une brève histoire de l'ornement », postface à K. P. Moritz (2008), *Sur l'ornement*, Paris, p. 83-104.
- COIN-LONGERAY 2011 : S. Coin-Longeray, *L'amour et la haine. Études littéraires et lexicales*, Paris.
- COLBURN – HEYN 2008 : C. S. Colburn, M. K. Heyn (ed.), *Reading a Dynamic Canvas: Adornment in the Ancient Mediterranean World*, Newcastle.
- COLLARD 2016 : H. Collard, *Montrer l'invisible: rituel et présentification du divin dans l'imagerie attique* (Kernos Suppl. 30), Liège.
- COLLINS 2008 : D. Collins, *Magic in the Ancient Greek World*, Oxford.
- COLTELLONI-TRANNOY 2017 : M. Coltelloni-Trannoy, « La place du *thauma* dans l'Histoire romaine de Cassius Dion », *Ktèma* 42, p. 219-231.

CONDELLO 2010 : F. Condello, « Dall'eroe *isotheos* all'uomo *theoisin isoumenos*: un percorso fra arcaismo e classicità », in A. Melloni, R. Saccenti (ed.), *In the Image of God. Foundations and Objections within the Discourse on Human Dignity. Proceedings of the Colloquium at Bologna and Rossena (July 2009) in Honour of Pier Cesare Bori*, Münster, p. 69-79.

CONSTANTINIDOU 2004 : S. Constantinidou, « Helen and Pandora. A Comparative Study with Emphasis on the *Eidolon* Theme as a Concept of *Eris* », *Δωδώνη* 33, p. 165-241.

CONTE 1986 : G. B. Conte, *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets* [translated, edited and with a foreword by C. Segal], Ithaca.

CONTE – BARCHIESI 1989 : G. B. Conte, A. Barchiesi, « Imitazione e arte allusiva: modi e funzioni dell'intertestualità », in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (ed.), *Lo spazio letterario di Roma antica. 1, La produzione del testo*, Roma, p. 81-114.

CONTIADES-TSITSONI 1990 : E. Contiades-Tsitsoni, *Hymenaios und Epithalamion. Das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik* (Beiträge zur Altertumskunde, 16), Stuttgart.

COO 2016 : L. Coo, « Sight and Blindness: The Mask of Thamyris », in M. Squire (ed.), *Sight and the Ancient Senses*, New York-London, p. 237-248.

COOK 2015 [1914-1940] : A. B. Cook, *Zeus. A Study in Ancient Religion*, 3 vol., Cambridge.

CORNFORD 1950 [1941] : F. M. Cornford, *The Unwritten Philosophy and Other Essays*, Cambridge.

CORRIGAN 1997 : K. Corrigan, « The Comic-Serious Figure in Plato's Middle Dialogues. The *Symposium* as Philosophical Art », in S. Jäkel, A. Timonen, V.-M. Rissanen (ed.), *Laughter Down the Centuries*, Turku, p. 55-64.

CORSINO 2016 : S. G. Corsino, « Plato and the Greek Novel. An Authoritative Model to Inverse », *Eisodos. Zeitschrift für Antike Literatur und Theorie* 1, p. 8-17.

COX MILLER 1986 : P. Cox Miller, « In Praise of Nonsense », in A. H. Armstrong (ed.), *Classical Mediterranean Spirituality: Egyptian, Greek, Roman*, London, p. 481-505.

CRAIK 1993 : E. M. Craik, « Tragic Love, Comic Sex? », in A. H. Sommerstein (ed.), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference. Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari, p. 253-262.

CRIPPA 2002 : S. Crippa, « Voix et magie. Réflexion sur la parole rituelle à partir des *Papyrus grecs Magiques* », *Cahiers de littérature orale* 52, p. 43-61.

CROUWEL 1992 : J.H. Crouwel, *Chariots and Other Wheeled Vehicles in Iron Age Greece*, Amsterdam.

CROWLEY 2005 : T. J. Crowley, « On the Use of *Stoicheion* in the Sense of Element », *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 29, p. 367-394.

CSAPO 2004 : E. Csapo, « The Politics of the New Music », in P. Murray, P. J. Wilson (ed.), *Music and the Muses: the Culture of Mousikē in the Classical Athenian City*, Oxford-New York, p. 207-248.

CSAPO *et al.* 2014 : E. Csapo, H. R. Goette, J. R. Green (ed.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlin-New York.

CUNNINGHAM *et al.* 2016 : L. S. Cunningham, J. J. Reich, L. Fichner-Rathus, *Culture and Values: A Survey of the Humanities*, vol. 2, Belmont.

CURD 2002 : P. Curd, « The Presocratics as Philosophers », in A. Laks, C. Louguet (ed.), *Qu'est-ce que la philosophie présocratique ?*, Villeneuve-d'Ascq, p. 115-138.

CURTI 2001 : F. Curti, *La bottega del Pittore di Meleagro*, Roma.

D'ANGOUR 2013 : A. J. D'Angour, « Love's Battlefield: Rethinking Sappho Fragment 31 », in SANDERS *et al.* 2013, p. 59-72.

D'IPPOLITO 2013 : G. D'Ippolito, « Eros come arcitema nelle *Dionisiache* di Nonno », in P. Campos, L. Miguel, S. Henríquez (ed.), *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al profesor Juan Antonio López Férez*, Madrid, p. 241-247.

DARCUS SULLIVAN 1989 : S. Darcus Sullivan, « A Study of the Psychic Term νόος in the Greek Lyric Poets (Excluding Pindar and Bacchylides) », *Emerita* 57, p. 129-168.

DARTHOU 2008 : S. Darthou, « Éris dans la cité : quelques réflexions sur les 'cosmogonies' politiques », *Mètis* 6, p. 269-285.

DASEN 2015 : V. Dasen, « Body Marks-Birthmarks: Body Divination in Ancient Literature and Iconography », in D. Boschung, A. Shapiro, F. Wascheck (ed.), *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, München, p.153-175.

DASEN 2016 : V. Dasen, « Jeux de l'amour et du hasard en Grèce ancienne », *Kernos* 29, p. 73-100.

DASEN 2017 : V. Dasen, « Magie, divination et histoire du corps », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* 124, p. 121-130.

DASEN 2020 : V. Dasen (ed.), *Éros en jeu*, *Mètis* 2020 (à paraître).

DAVID 1999 : E. David, « Sparta's kosmos of silence », in S. Hodkinson, A. Powell (ed.), *Sparta. New Perspectives*, London, p. 117-146.

DAVID 2004: P. David, « Bild », in CASSIN 2004, p. 192.

DAVIDSON 2007 : J. N. Davidson, *The Greeks and Greek Love. A Radical Reappraisal of Homosexuality in Ancient Greece*, London.

- DE CESARE 1997 : M. De Cesare, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma.
- DE LACY 1988 : P. De Lacy, « The Third Part of the Soul », in P. Manuli, M. Vegetti (ed.), *Le opere psicologiche di Galeno. Atti del terzo colloquio galenico internazionale, Pavia, 10-12 settembre 1986*, Napoli, p. 43-63.
- DE MARTINO 1982 : F. De Martino, « Un aedo dolcissimo da frustare », *Belfagor* 37, p. 439-452.
- DE SANCTIS 2011 : D. De Sanctis, « Le forme dello ζῆλος nella *Teogonia* e negli *Erga* di Esiodo », in M. Tulli (ed.), *L'autore pensoso: un seminario per Graziano Arrighetti sulla coscienza letteraria dei Greci*, Pisa, p. 25-50.
- DEBIASI 2008 : A. Debiasi, *Esiodo e l'occidente*, Roma.
- DEGANI 1960 : E. Degani, « Arifrade l'Anassagoreo », *Maia. Rivista di Letterature Classiche* 12, p. 190-217.
- DELCOURT 1966 : M. Delcourt, *Hermaphrodita. Recherches sur l'être promoteur de la fécondité dans le monde classique*, Bruxelles.
- DEMETRIOU 2010 : D. Demetriou, « Τῆς πάσης ναυτιλίας φύλαξ : Aphrodite and the Sea », *Kernos* 23, p. 67-89.
- DEMOS 1999 : M. Demos, *Lyric Quotation in Plato*, Lanham.
- DERIU 2008-2010 : M. Deriu, « Il senso del colore in Euripide tra tradizione e innovazione », *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica* 24-26, p. 65-99.
- DERRIDA 1987 : J. Derrida , *The Truth in Painting*, Chicago.
- DESCHODT 2011 : G. Deschodt, « Images et mariage, une question de méthode : le geste d'*anakalypsis* », *Cahiers « Mondes anciens »* 2 [En ligne, <http://journals.openedition.org/mondesanciens/370> ; DOI : 10.4000/mondesanciens.370]
- DESTRÉE 2017 : P. Destrée, « 'Hippias, Handsome and Wise': A Note on a *Bon Mot* in Plato, *Hp. Mai.* 281A1 », *The Classical Quarterly* 67/2, p. 653-655.
- DESTRÉE – MURRAY 2015a : P. Destrée, P. Murray (ed.), *A Companion to Ancient Aesthetics*. Hoboken-New Jersey.
- DESTRÉE – MURRAY 2015b : P. Destrée, P. Murray, « Introduction », in DESTRÉE – MURRAY 2015a, p. 1-13.
- DETIENNE 1988 [1977] : M. Detienne, *Dionysos mis à mort*, Paris.

Bibliographie

- DETIENNE 1997 : M. Detienne, « Expérimenter dans le champ des polythéismes », *Kernos* 10, p. 57-72.
- DETIENNE 1998 [1986] : M. Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris.
- DETIENNE 2000 : M. Detienne, *Comparer l'incomparable*, Paris.
- DETIENNE 2006 [1967] : M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris.
- DETIENNE 2009 [1998] : M. Detienne, *Apollon le couteau à la main. Une approche expérimentale du polythéisme grec*, Paris.
- DETIENNE – VERNANT 1974 : M. Detienne, J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris.
- DEUBNER 1900 : L. Deubner, « Epaulia », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 15, p. 144-154 (repris dans *Kleine Schriften zur klassischen Altertumskunde*, Königstein, 1982, p. 1-11).
- DEUBNER 1932 : L. Deubner, *Attische Feste*, Berlin.
- DI DONATO 1999 : R. Di Donato, *Esperienza di Omero*, Pisa.
- DI DONATO 2006 : R. Di Donato, *Una lettura di Omero. Commento all'ottavo canto dell'Odissea* [a cura di], Pisa.
- DI DONATO 2016 : R. Di Donato (ed.), *Comincio a cantare. Contributi allo studio degli Inni Omerici*, Pisa.
- DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA 2007 : P. Diez del Corral Corredoira, *Y Dioniso desposó a la rubia Ariadna. Estudio iconográfico de la cerámica ática (575-300 a. C.)*, Oxford.
- DIGNAS 2007 : B. Dignas, « Porter la couronne d'un dieu : titre civique, charge religieuse, pouvoir ou fardeau ? », *Kernos* 20, p. 173-187.
- DILLER 1946 : H. Diller, « Hesiod und die Anfänge der griechischen Philosophie », *Antike und Abendland* 2, p. 140-151.
- DILLER 1956 : H. Diller, « Der vorphilosophische Gebrauch von κόσμον und κοσμεῖν », in B. Snell et al. (ed.), *Festschrift Bruno Snell zum 60. Geburtstag am 18. Juni 1956 von Freunden und Schülern überreicht*, München, p. 47-60 = DILLER 1971, *Kleine Schriften zur antiken Literatur*, herausgegeben von HansJoachim Newiger und Hans Seyffert, München, p. 73-87.
- DODDS 1951 : E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles.
- DODSON-ROBINSON 2010 : E. Dodson-Robinson, « Helen's Judgment of Paris and Greek Marriage Ritual in Sappho 16 », *Arethusa* 43/1, p. 1-20.

Bibliographie

- DONNAY 1997 : G. Donnay, « L'arrhéphorie : initiation ou rite civique ? Un cas d'école », *Kernos* 10, p. 177-205.
- DORANDI 2011 : T. Dorandi, « Prolegomeni a una nuova raccolta dei frammenti di Clearco di Soli », *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 14, p. 1-15.
- DOROSZEWSKI 1930 : W. Doroszewski, « 'Langue' et 'parole'. Une page d'histoire des idées générales en linguistiques », *Prace Filologiczne* 14, p. 485-487.
- DOVER 1964 : K. J. Dover, « Eros and Nomos », *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 11, p. 31-42.
- DOVER 1985 : K. J. Dover, *L'omosessualità nella Grecia antica*, Torino (= édition originelle, Cambridge [MA] 1978).
- DOVER 1989 [1978] : K. J. Dover, *Greek Homosexuality*, Cambridge (Mass.).
- DROZDEK 2013 : A. Drozdek, « The Socratic Method: *Elenchos*, *Maieusis* and *Anamnesis* », *Estudios Clásicos* 144, p. 33-56.
- DU BOUCHET 2012 : J. du Bouchet, « Remarques sur le vocabulaire du conflit en grec ancien », in H. Ménard, P. Sauzeau, J.-F. Thomas (ed.), *La Pomme d'Éris. Le Conflit et sa représentation dans l'Antiquité*, Montpellier, p. 61-76.
- DU SABLON 2012 : V. du Sablon, « Sur le sens de la formule *κατὰ κόσμον* chez Homère », *Revue des Études Grecques* 125/2, p. 365-395.
- DU SABLON 2014 : V. Du Sablon, *Le système conceptuel de l'ordre du monde dans la pensée grecque à l'époque archaïque. Τιμή, μοῖρα, κόσμος, θέμις et δίκη chez Homère et Hésiode*, Namur.
- DUMÉZIL 1966 : G. Dumézil, *La religion romaine archaïque*, Paris.
- DURAND 2015 : G. Durand, *L'imagination symbolique*, Paris.
- DURUP 2006 : S. Durup, « L'espressione tragica del desiderio amoroso », in CALAME 2010, p. 143-158 (= *Ead.*, *Recherches sur l'éros dans la tragédie grecque*, thèse de doctorat EHESS, Paris, 2008).
- EAGLETON 1990 : T. Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford.
- EASTERLING 1988 : P. Easterling, « Tragedy and Ritual. "Cry Woe, woe", but May the Good Prevail », *Mètis* 3, p. 87-109.
- EBERHARD 1796 : J. A. Eberhard, *Allgemeine Geschichte der Philosophie, zum Gebrauch akademischer Vorlesungen*, Halle.
- ECO 2004 : U. Eco, *Storia della bellezza*, Milano.

Bibliographie

- EDELSTEIN – EDELSTEIN 1998² : E. Edelstein, L. Edelstein, *Asclepius. A Collection and Interpretation of the Testimonies* [with a new introduction by Gary B. Ferngren], Baltimore.
- EDWARDS 1971 : G. P. Edwards, *The Language of Hesiod in its Traditional Context*, Oxford.
- EGAN 2006 : R. B. Egan, « Ἀναβολή, ἀναβάλλομαι etc.: Technical Terms in Music and Poetics », *Glotta* 82, p. 55-69.
- EIDINOW 2007 : E. Eidinow, *Oracles, Curses, and Risk among the Ancient Greeks*, Oxford.
- EITREM 1942 : S. Eitrem, « La théurgie chez les néoplatoniciens et dans les *papyrus magiques* », *Symbolæ Osloenses* 22, p. 49-79.
- ELIADE 1965 : M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris.
- ELIE 2000 : M. Elie, « Fortunes et infortunes de l'inspiration et du génie », *Noesis* 4 p. 233-249.
- ELLINGER 1993 : P. Ellinger, *La légende nationale phocidienne. Artémis, les situations extrêmes et les récits de guerre d'anéantissement*, Paris.
- ELSE 1972 : G. F. Else, *The Structure and Date of Book 10 of Plato's Republic*, Heidelberg.
- ELSNER 2002 : J. Elsner, « Introduction: the Genres of *Ekphrasis* », *Ramus. Critical Studies in Greek and Roman Literature* 31/1-2, p. 1-18.
- ERTEL 2016 : U. Ertel, « Metaphors Greeks Lived By: *Θυμός* and Lakoffs CMT », in S. Neri, R. Schuhmann, S. Zeilfelder (ed.), '*Dat ih dir it nu bi huldi gibu*': *linguistische, germanistische und indogermanistische Studien Rosemarie Lühr gewidmet*, Wiesbaden, p. 89-99.
- FAEDO 1992 : L. Faedo, « Le Muse suadenti: contributi sull'iconografia delle Muse », *Studi Classici e Orientali* 42, p. 165-187.
- FANFANI 2017 : G. Fanfani, « Weaving a Song. Convergences in Greek Poetic Imagery between Textile and Musical Terminology. An Overview on Archaic and Classical Literature », in S. Gaspa, C. Michel, M.-L. Nosch (ed.), *Textile Terminologies from the Orient to the Mediterranean and Europe, 1000 BC to 1000 AD*, Lincoln, p. 421-436.
- FANTUZZI 1980-1982 : M. Fantuzzi, « Bion fr. 10 Gow », *Museum Criticum* 15-17, p. 159-160.
- FARAONE 2006 : Ch. Faraone, « Magic, Medicine and Eros in the Prologue to Theocritus' Eleventh *Idyll* », in M. Fantuzzi, T. Papanghelis (ed.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden, p. 75-90.
- FARNELL 1971 [1896-1909] : L. R. Farnell, *The Cults of the Greek States*, Oxford, 1896a (1), 1896b (2), 1907a (3), 1907b (4), 1909 (5), Chicago.

FARNELL 1981 : G. S. Farnell, *Greek Lyric Poetry*, London.

FARRINGTON 2016 : S. Farrington, « The Tragic Phylarchus », in V. Liotsakis, S. Farrington (ed.), *The Art of History. Literary Perspectives on Greek and Roman Historiography*, Berlin-Boston, p. 159-182.

FASCE 1977 : S. Fasce, *Eros. La figura e il culto*, Genova.

FASCE 2006 : S. Fasce, « Eros dio dell'amore », in CALAME 2010, p. 121-134.

FAULKNER 2011 : A. Faulkner, « Les rencontres érotiques dans l'épopée grecque », *Gaia* 14, p. 55-65.

FELSON 1999 : N. Felson, « Vicarious Transport: Fictive Deixis in Pindar's *Pythian Four* », *Harvard Studies in Classical Philology* 99, p. 1-31.

FELSON 2013 : N. Felson, « Victory and Virility in the *Homeric Hymn to Apollo*: at Whose Expense? », in C. Le Meur-Weissmann, P. Brillet-Dubois, R. Bouchon (ed.), *Hymnes de la Grèce antique : approches littéraires et historiques. Actes du colloque international de Lyon, 19-21 juin 2008*, Lyon, p. 269-280.

FERABOLI 1991 : S. Feraboli, « Un utile confronto tra Anubio e Firmico », *Paideia. Rivista Letteraria di Informazione Bibliografica* 46, p. 201-205.

FERCIA 1997 : R. Fercia, « Qualche riflessione in tema di poetica omerica: 'novità' del canto, soggettività espressiva e ruolo del νόος », *Lexis* 15, p. 113-122.

FERMANI 2016 : A. Fermani, « Perché tanta morte in un dialogo sull'amore e sulla vita? Riflessioni sulla dialettica amore-morte-immortalità nel *Simposio* di Platone », in TULLI–ERLER 2016, p. 44-51.

FERRINI 2003 : M. F. Ferrini, « Θάσμα: guarigione e meraviglia nella cultura greca », *Veleia. Revista de Prehistoria, Historia Antigua, Arqueología y Filología Clásicas* 20, p. 361-372.

FEYEL 1942 : M. Feyel, *Contribution à l'épigraphie béotienne*, Le Puy.

FICK 1914 : A. Fick, « Alteste griechische Stammverbände », in A. Kuhn (ed.), *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen* 46, p. 67-127.

FILLMORE 1982 : C. J. Fillmore, « Towards a Descriptive Framework for Spatial Deixis », in R. J. Jarvella, W. Klein (ed.), *Speech, Place, and Action*, New York, p. 31-59.

FILLMORE – ATKINS 1992 : C. J. Fillmore, B. T. S. Atkins, « Towards a Frame-Based Lexicon: The Semantics of RISK and its Neighbors », in A. Lehrer, E. F. Kittay (ed.), *Frames, Fields, and Contrasts. New Essays in Semantic and Lexical Organization*, Hillsdale, p. 75-120.

FINAZZO 1971 : G. Finazzo, *La realtà del mondo nella visione cosmogonica esiodea*, Roma.

Bibliographie

- FINKELBERG 1987 : M. Finkelberg, « Homer's View of the Epic Narrative: Some Formulaic Evidence », *Classical Philology* 82, p. 135-138.
- FINKELBERG 1998 : A. Finkelberg, « On the History of the Greek κόσμος », *Harvard Studies in Classical Philology* 98, p. 103-136.
- FLACELIÈRE 1948 : R. Flacelière, « Sur quelques passages des *Vies* de Plutarque », *Revue des Études Grecques* 61, p. 67-103, 391-429.
- FLACELIÈRE 1960 : R. Flacelière, *L'amour en Grèce*, Paris.
- FOLEY 1998 : H. P. Foley, « The Mother of the Argument : *Eros* and the Body in Sappho and Plato's *Phaedrus* », in M. Wyke (ed.), *Parchments of Gender. Deciphering the Bodies of Antiquity*, New York-Oxford University, p. 39-70.
- FORD 2010 : A. Ford, « 'A Song to Match My Song': Lyric Doubling in Euripides' *Helen* », in P. Mitsis, C. Tsagalis (ed.), *Allusion, Authority, and Truth. Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*, Berlin-Boston, p. 283-302.
- FOREL *et al.* 2015 : C. Forel, E. Paillard, P.-Y. Testenoire, « Saussure et l'Antiquité aujourd'hui : une introduction », *Cahiers Ferdinand de Saussure* 68, p. 89-93.
- FORNARO 2003 : S. Fornaro, *Percorsi epici. Agli inizi della letteratura greca*, Roma.
- FORTENBAUGH 1966 : W. W. Fortenbaugh, « Plato *Phaedrus* 235C3 », *Classical Philology* 61, p. 108-109.
- FOUCAULT 1976-1984 : M. Foucault, *Histoire de la sexualité, I. La volonté de savoir. II. L'usage des plaisirs. III. Le souci de soi*, Paris.
- FOUNTOULAKIS 2013 : A. Fountoulakis, « Male Bodies, Male Gazes. Exploring Erôs in the Twelfth Book of the *Greek anthology* », in SANDERS *et al.* 2013, p. 293-312.
- FRANKLIN 2003 : J. C. Franklin, « The Language of Musical Technique in Greek Epic Diction », *Gaia* 7, p. 295-307.
- FRAZIER 2005-2006 : F. Frazier, « L'Érotikos : un éloge du Dieu Éros ? Une relecture du dialogue de Plutarque », *Ploutarchos. Scholarly Journal of the International Plutarch Society* 3, p. 63-101.
- FRÈRE 2001 : J. Frère, « Le rôle d'Éris chez Héraclite », in P.-M. Morel, J.-F. Pradeau (ed.), *Les anciens savants. Études sur les philosophies pré-platoniciennes*, Paris, p. 37-46.
- FRIEDLÄNDER 1964 : P. Friedländer, *Platon*, Berlin.
- FRIEDRICH 1978 : P. Friedrich, *The Meaning of Aphrodite*, Chicago.

Bibliographie

- FRIJDA 2007 : N. H. Frijda, *The Laws of Emotion*, Mahwah.
- FRONING 1981 : H. Froning, *Marmor-Sbmuckeliefs mit griechischen Mythen im 1. jh. v. Chr.*, Mainz.
- FRONTISI-DUCROUX 1995 : F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris.
- FRONTISI-DUCROUX 1998 : F. Frontisi-Ducroux, « Kalé : le féminin facultatif », *Mètis* 13, p. 173-187.
- FRONTISI-DUCROUX 2009 : F. Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames : Ariane, Hélène, Pénélope ...*, Paris.
- FRÖHLICH 2004 : P. Fröhlich, *Les cités grecques et le contrôle des magistrats (IV^e- I^{er} siècles avant J.-C)*, Genève.
- FURTWÄNGLER 1874 : A. Furtwängler, « Eros », in W.H. Roscher, *Lexicon* (1884-1890), Leipzig, col. 1339-1372.
- FUSILLO 1989 : M. Fusillo, *Il romanzo greco: polifonia ed eros*, Venezia.
- GAGARIN 1990 : M. Gagarin, « The Ambiguity of Eris in the *Works and Days* », in M. Griffith, D. J. Mastrorade (ed.), *Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta, p. 173-183.
- GANGLOFF 2006 : A. Gangloff, *Dion Chrysostome et les mythes. Hellénisme, communication et philosophie politique*, Grenoble.
- GANGLOFF 2009 : A. Gangloff, « Le sophiste Dion de Pruse, le bon roi et l'empereur », *Revue historique* 649/1, p. 3-38.
- GANTZ 1993 : T. Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore.
- GARNER 1990 : R. Garner, *From Homer to Tragedy. The Art of Allusion in Greek Poetry*, London.
- GARULLI 2012 : V. Garulli, *Byblos lainee: epigrafia, letteratura, epitafio*, Bologna.
- GASKIN 1990 : R. Gaskin, « Do Homeric Heroes Make Real Decisions? », *Classical Quarterly* 40, p. 1-15.
- GAUNT 2014 : J. Gaunt, « The Poet and the Painter: A Hymn to Zeus on a Cup by the Brygos Painter », in R. Scodel (ed.), *Between Orality and Literacy. Communication and Adaptation in Antiquity*, Leiden-Boston (Mass.), p. 101-124.

Bibliographie

GEAGAN 2011 : D. J. Geagan, *The Athenian Agora. Results of Excavations Conducted by the American School of Classical Studies at Athens, volume XVIII. Inscriptions : The Dedicatory Monuments*, Princeton.

GEERAERTS 1998 : D. Geeraerts, *Diachronic Prototype Semantics*, Oxford.

GELL 1998 : A. Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford.

GENTILI 1989 : B. Gentili, « Il coro nella tragedia greca nella teoria degli antichi », in L. De Finis (ed.), *Teatro e pubblico nell'antichità. Atti del Convegno nazionale, Trento 25-27 Aprile 1986*, Trento, p. 27-44.

GEORGIADOU 2010-2011 : A. Georgiadou, « Plutarch's *Amatorius*: Towards a Reconstruction of a Cult of Eros », in L. Van der Stockt, Fr. Titchener, H.G. Ingenkamp, A. Perez Jimenez (ed.), *Gods, Daimones, Rituals, Myths and History of Religions in Plutarch's Works. Studies Devoted to Professor Frederick E. Brenk*, Utah, p. 229-254.

GEORGOUDI 1990 : S. Georgoudi, *Des chevaux et des bœufs dans le monde grec. Réalités et représentations animalières à partir des livres XVI et XVII des Géoponiques*, Paris-Athènes.

GEORGOUDI 2002 : S. Georgoudi, « Gaia/Gê : entre mythe, culte et idéologie », in S. des Bouvrie (ed.), *Myth and Symbol*, I, Bergen, p. 113-134.

GEORGOUDI 2013 : S. Georgoudi, « L'alternance de genre dans les dénominations des divinités grecques », *Eugesta* 3, p. 25-42.

GEORGOUDI 2014 : S. Georgoudi, « *Chruseos kosmos*. L'usage ambivalent de l'or dans les pratiques rituelles grecques », in M. Tortorelli Ghidini (ed.), *Aurum. Funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, Roma, p. 249-276.

GEORGOUDI – PIRENNE-DELFORGE 2005 : S. Georgoudi, V. Pirenne-Delforge, « Personnel de culte : monde grec », *ThesCRA*, Los Angeles, V, p. 1-65.

GERNET – BOULANGER 1970 [1932] : L. Gernet, A. Boulanger, *Le génie grec dans la religion*, Paris.

GHERCHANOC 2006 : F. Gherchanoc, « Le(s) voile(s) de mariage dans le monde grec : se voiler, se dévoiler. La question particulière des *anakalupteria* », *Métis* 4, p. 239-267.

GHERCHANOC 2009 : F. Gherchanoc, « Des cadeaux pour *numphai* : *dôra*, *anakaluptêria* et *epaulia* », in L. Bodiou, V. Mehl (ed.), *La religion des femmes en Grèce ancienne : mythes, cultes et société*, Rennes, p. 207-223.

GHERCHANOC 2011 : F. Gherchanoc, « Mise en scène et réglementations du deuil en Grèce ancienne », in V. Sebillotte, N. Ernoult (ed.), *Les femmes, le féminin et le politique après Nicole Loraux*, Classics@ 7 [en ligne]

URL : <http://chs.harvard.edu/wa/pageR?tn=ArticleWrapper&bdc=12&mn=3831>

Bibliographie

GHERCHANOC 2016 : F. Gherchanoc, *Concours de beauté et beautés du corps en Grèce ancienne. Discours et pratiques*, Bordeaux.

GHERCHANOC – BRUIT 2006a : F. Gherchanoc, L. Bruit (ed.), *Ta archaïa dans les mondes grec et romain. Définitions et usages de la notion d'archaïsme*, *Ktèma* 31, Strasbourg.

GHERCHANOC – BRUIT 2006b : F. Gherchanoc, L. Bruit, « Introduction », in GHERCHANOC – BRUIT 2006a, p. 5-16.

GHERCHANOC – HUET 2015 : F. Gherchanoc, « Le corps et ses parures dans l'Antiquité grecque et romaine : bilan historiographique », in F. Gherchanoc (ed.), *L'histoire du corps dans l'Antiquité : bilan historiographique. Journée de printemps de la SOPHAU du 25 mai 2013, Dialogues d'histoire ancienne*, 41/1, Supplément 14, p. 127-149.

GHERCHANOC – QUILLIEN 2020 : L. Quillien, F. Gherchanoc (ed.), *Divines parures dans l'Antiquité*, Cahiers « Mondes Anciens », à paraître.

GIANNISI 2006 : P. Giannisi, *Récits des voies : chant et cheminement en Grèce archaïque*, Grenoble.

GIANVITTORIO 2010 : L. Gianvittorio, *Il discorso di Eraclito: un modello semantico e cosmologico nel passaggio dall'oralità alla scrittura*, Hildesheim-Zürich.

GIGLI PICCARDI 2001 : D. Gigli Piccardi, « Afrodite al telaio. Una leggenda cipriota in Nonno », *Museum Helveticum* 58/3, p. 169-175.

GIUDICE 2015 : E. Giudice, *Il tymbos, la stele e la barca di Caronte. L'immaginario della morte sulle lekythoi funerarie a fondo bianco*, Roma.

GIUDICE – PANVINI 2007 : F. Giudice, R. Panvini (ed.), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica: immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni. Atti del convegno internazionale di studi, 14-19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa*, Roma.

GIULIANO 1958 : A. Giuliano, « L'aryballos del pittore di Meidias con Thamyris », *Archeologia Classica* 10, p. 136-137.

GIULIANO 2005 : F. M. Giuliano, *Platone e la poesia: teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin.

GLADHILL 2014 : B. Gladhill, « Mousike and Sophistry in Plato's *Protagoras* », *Illinois Classical* 39, p. 17-37.

GLADIGOW 1981 : B. Gladigow, « Gottesnamen (Gottesepitheta) I », *Reallexikon für Antike und Christentum. XI. Girlande-Gottesnamen*, Stuttgart, col. 1202-1238.

GOEKEN 2012 : J. Goeken, *Aelius Aristide et la rhétorique de l'hymne en prose*, Turnhout.

Bibliographie

GOLDEN – TOOHEY 2011 : M. Golden, P. Toohey (ed.), *A Cultural History of Sexuality in the Classical World*, Oxford-New York.

GOLDHILL 1994 : S. Goldhill, « The Naive and Knowing Eye: *Ekphrasis* and the Culture of Viewing in the Hellenistic World », in S. Goldhill, R. Osborne (ed.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge-New York, p. 197-223.

GOLDHILL 1995 : S. Goldhill, *Foucault's Virginity. Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality*, Cambridge-New York.

GOLDMANN 1988 : B. Goldmann, *Einheitlichkeit und Eigenständigkeit der Historia Romana des Appian*, Hildesheim.

GOMBRICH 1979 : E. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford.

GOMEZ – RESTREPO 2006 : M. H. V. Gomez, J. A. F. Restrepo, « ¿Por qué la cosmética, que es parte de la medicina, se diferencia de la comética? », *Helmantica* 172, p. 49-61.

GORDON 1997 : R. Gordon, « Reporting the Marvellous: Private Divination in the Greek Magical Papyri », in P. Schäfer, H. G. Kippenberg (ed.), *Envisioning Magic. A Princeton Seminar and Symposium*, Leiden-New York-Köln, p. 65-92.

GOUREVITCH 1987 : D. Gourevitch, « L'esthétique médicale de Galien », *Les Études Classiques* 55, p. 267-290.

GÖRGEMANNS 1976 : H. Görgemanns, « Rhetorik und Poetik im homerischen *Hermeshymnus* », in H. Görgemanns, E. A. Schmidt (ed.), *Studien zum antiken Epos, Franz Dirlmeier und Viktor Poeschl gewidmet*, Meisenheim, p. 113-128.

GRAF 2006 : F. Graf, « Der Kult des Eros in Thespiai », *Dialogue über die Liebe, Amatorius. Eingeleitet, übersetzt und mit interpretierenden Essays versehen von H. Görgemanns u.a.* (Sapere X), Tübingen 2006, p. 191-207.

GRAND-CLÉMENT 2011 : A. Grand-Clément, *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens : VIII^e-début du V^e s. av. n. è.*, Paris.

GRAND-CLÉMENT 2013 : A. Grand-Clément, « *Poikilia*. Pour une anthropologie de la bigarrure dans la Grèce ancienne », in C. Bonnet, P. Payen, E. Scheid. (ed.), *Anthropologie de l'Antiquité. Anciens objets, nouvelles approches*, Turnhout, p. 239-262.

GRAND-CLÉMENT 2017 : A. Grand-Clément, « Des couleurs et des sens : percevoir la présence divine », in G. Pironti, C. Bonnet (ed.), *Les dieux d'Homère. Polythéisme et poésie en Grèce ancienne* (Kernos, suppl. 31), Liège, p. 43-61.

GRAU 2002 : S. Grau, « Tàmiris el traci », *Ítaca* 18, p. 129-190.

Bibliographie

GRAZIANI 2006 : F. Graziani, « La 'vérité en image' : la méthode sophistique », in F. Graziani, M. Costantini, S. Rolet (ed.), *Le défi de l'art : Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Rennes, p. 137-151.

GRAZIOSI 2016 : B. Graziosi, « Theologies of the Family in Homer and Hesiod », in E. Eidinow, J. Kindt, R. Osborne (ed.), *Theologies of Ancient Greek Religion*, Cambridge, p. 35-61.

GREENE 2002 : E. Greene, « Subjects, Objects, and Erotic Symmetry in Sappho's Fragments », in N. Sorkin Rabinowitz, L. Auanger (ed.), *Among Women*, Austin, p. 82-105.

GREIFENHAGEN 1957 : A. Greifenhagen, *Griechische Erosen*, Berlin.

GRETHLEIN 2018 : J. Grethlein, « Ornamental and Formulaic Patterns. The Semantic Significance of Form in Early Greek Vase-Painting and Homeric Epic », in SQUIRE – DIETRICH 2018, p. 73-96.

GRIFFITH 1990 : M. Griffith, « Contest and Contradiction », in M. Griffith, D. Mastronarde (ed.), *Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta, p. 185-207.

GUTZWILLER 1992 : K. Gutzwiller, « The Nautilus, the Halcyon, and *Selenaia* : Callimachus' Epigram 5 Pf. = 14 G.-P. », *Classical Antiquity* 11, p. 194-209.

GUTZWILLER 2002 : K. J. Gutzwiller, « Art's Echo: the Tradition of Hellenistic Epigram », in M. A. Harder, R. F. Regtuit, G. C. Wakker (ed.), *Hellenistic Epigrams (Hellenistica Groningana, 6)*, Groningen, p. 85-112.

HAEBLER 1967 : C. Haebler, « *Kosmos*. Eine etymologisch-wortgeschichtliche Untersuchung », *Archiv für Begriffsgeschichte* 11, p. 103-118.

HAFNER 1951 : G. Hafner, « Margos Eros », *Museum Helveticum* 8, p. 137-143.

HAHM 1977 : D. E. Hahm, *The Origins of Stoic Cosmology*, Ohio State.

HAINSWORTH 1970 : J. B. Hainsworth, « The Criticism of an Oral Homer », *Journal of Hellenic Studies* 90, p. 90-98.

HALL 2007 : E. Hall, « Tragedy Personified », in C. Kraus, S. Goldhill, H. P. Foley (ed.), *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature. Essays in Honour of Froma Zeitlin*, Oxford-New York, p. 221-256.

HALLIWELL 2000 : F. S. Halliwell, « The Subjection of *Muthos* to *Logos*. Plato's Citations of the Poets », *The Classical Quarterly* 50/1, p. 94-112.

HALLIWELL 2002 : S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton.

HALPERIN *et al.* 1990 : D. M. Halperin, J. J. Winkler, F. Winkler (ed.), *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton.

HALUSZKA 2008 : A. Haluszka, « Sacred Signified. The Semiotics of Statues in the *Greek Magical Papyri* », *Arethusa* 41/3, p. 479-494.

HARRELL 1989 : S. E. Harrell, « Apollo's Fraternal Threats: Language of Succession and Domination in the *Homeric Hymn to Hermes* », *Greek Roman and Byzantine Studies* 32, p. 307-329.

HARRIOTT 1969 : R. Harriott, *Poetry and Criticism Before Plato*, London.

HARRIS 1916-1917 : J. R. Harris, « The Origin of the Cult of Artemis », *Bulletin of the John Rylands Library* 3, p. 147-84.

HARRISON 1960 : E. L. Harrison, « Notes on Homeric Psychology », *Phoenix* 14, p. 63-80.

HARRISON 2001 : S. J. Harrison, « Picturing the Future. The Proleptic *Ekphrasis* from Homer to Vergil », in *Id.* (ed.), *Texts, Ideas and the Classics. Scholarship, Theory and Classical Literature*, Oxford-New York, p. 70-92.

HAUG 2015 : A. Haug, *Bild und Ornament in frühen Athen*, Regensburg.

HAUSER 1905 : F. Hauser, « Nausicaa. Pyxis in Fine-arts-museum zu Boston », *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes im Wien* 8, p. 18-41.

HEDREEN 2016 : G. Hedreen, *The Image of the Artist in Archaic and Classical Greece: Art, Poetry, and Subjectivity*, Cambridge.

HEESEN 2011 : P. Heesen, *Athenian Little-Master Cups*, Amsterdam.

HEILEN 2010 : S. Heilen, « Problems in Translating Ancient Greek Astrological Texts », in A. Imhausen, T. Pommerening (ed.), *Writings of Early Scholars in the Ancient Near East, Egypt, Rome, and Greece. Translating Ancient Scientific Texts*, Berlin-New York, p. 299-329.

HEINEMANN 2016 : A. Heinemann, *Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Manaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin.

HEITSCH 1966 : E. Heitsch (ed.), *Hesiod*, Darmstadt.

HELD 2003 : G. F. Held, « Archilochos' ἀμυχανία: Pindar, *Pythian* 2.52-56 and *Isthmian* 4.1-3 », *Eranos* 101/1, p. 30-48.

HENRICHS 2003 : A. Henrichs, « Writing Religion. Inscribed Texts, Ritual Authority, and the Religious Discourse of the Polis », in H. Yunis (ed.), *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, Cambridge, p. 38-58.

HERMARY 1987 : A. Hermary, « La Nécropole d'Amathonte », *Études Chypriotes* 9, p. 71-75.

Bibliographie

- HERMARY *et al.* 1986 : A. Hermary, H. Cassimatis, R. Volkommer, « Eros », *LIMC* III.I, p. 850-942.
- HEUER 2015 : K. E. Heuer, « Vases with Faces. Isolated Heads in South Italian Vase Painting », *Metropolitan Museum Journal* 50, p. 62-91.
- HIMMELMANN 1968 : N. Himmelmann, *Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornaments*, Mainz.
- HODDER 2012 : I. Hodder, *Entangled. An Archaeology of the Relationships Between Humans and Things*, Oxford.
- HOEKSTRA 1957 : A. Hoekstra, « Hésiode et la tradition orale », *Mnemosyne* 10, p. 193-225 [repris dans ARRIGHETTI 1975, p. 60-88].
- HOFSTETTER 1990 : E. Hofstetter, *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*, Würzburg.
- HOMOLLE 1890 : Th. Homolle, « Comptes et inventaires des temples déliens de l'année 279 », *Bulletin de Correspondance Hellénique* 14, p. 389-511.
- HORKY 2019a : P. S. Horky (ed.), *Cosmos in the Ancient World*, Cambridge.
- HORKY 2019b : P. S. Horky, « When did *Kosmos* become the Cosmos? », in HORKY 2019, p. 22-41.
- HOSOI 2014 : N. Hosoi, « Objets de l'offrande : représentations funéraires sur les lécythes attiques du V^e siècle avant J.-C. », *Revue de l'Histoire des Religions* 231/4, p. 619-644.
- HÖLSCHER 1968 : U. Hölscher, *Anfängliches Fragen. Studien zur frühen griechischen Philosophie*, Göttingen.
- HÖLSCHER 1975 : U. Hölscher, « Eredità di concezioni cosmogoniche in Esiodo », in ARRIGHETTI 1975, p. 127-145.
- HÖLSCHER 2009 : T. Hölscher, « Architectural Sculpture: Messages? Programs? Towards Rehabilitating the Notion of "Decoration" », in P. Schultz, R. von des Hoff (ed.), *Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World*, Oxford, p. 54-67.
- HÖLSCHER 2018a : T. Hölscher, « Figürlicher Schmuck in der griechischen Architektur zwischen Dekor und Repräsentation », in SQUIRE – DIETRICH 2018, p. 37-72.
- HÖLSCHER 2018b : T. Hölscher, *Visual Power in Ancient Greece and Rome: Between Art and Social Reality*, Berkeley.
- HUBBARD 2003 : T. K. Hubbard, *Homosexuality in Greece and Rome. A Sourcebook of Basic Documents*, Los Angeles.

HUNTER 2003 : R. Hunter, « The Garland of Hippolytus », *Trends in Classics* 1/1, p. 18-35.

HUNTER 2014 : R. L. Hunter, *Hesiodic Voices. Studies in the Ancient Reception of Hesiod's Works and Days*, Cambridge-New York.

HUNZINGER 1994 : Ch. Hunzinger, « Le plaisir esthétique dans l'épopée archaïque : les mots de la famille de *thauma* », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1994/1, p. 4-30.

HUNZINGER 2005 : Ch. Hunzinger, « La perception du merveilleux : θαυμάζω et θηέομαι », in L. Villard (ed.), *Étude sur la vision dans l'Antiquité classique*, Mont Saint Aignant, p. 29-38.

HUNZINGER 2015 : Ch. Hunzinger, « Wonder », in DESTRÉE – MURRAY 2015, p. 422-437.

HUNZINGER 2016 : C. Hunzinger, « De la prodigalité insouciant à la thésaurisation bien ordonnée : consommer et dépenser dans le corpus hésiodique », *Gaia* 19, p. 151-182.

HURST 1996 : A. Hurst, « La stèle de l'Hélicon », in A. Hurst, A. Schachter (ed.), *La Montagne des Muses. Études*, Genève, p. 55-71.

HUTCHINSON 2001 : G. O. Hutchinson, *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces: Alcman, Stesichorus, Sappho, Alcaeus, Ibycus, Anacreon, Simonides, Bacchylides, Pindar, Sophocles, Euripides*, Oxford-New York.

HYLAND 2008 : D. A. Hyland, *Plato and the Question of Beauty*, Bloomington.

IMMERWAHR 1964 : H. R. Immerwahr, « Book Rolls on Attic Vases Article in Book », in C. J. Henderson (ed.), *Classical, Mediaeval and Renaissance Studies in Honor of B. L. Ullman*, I, Roma, p. 17-48.

INGLESE 2017 : G. Inglese, « Connettivi e marcatori discorsivi: il caso di ἀτάρ e αὐτάρ in Omero », in F. Logozzo, P. Poccetti (ed.), *Ancient Greek Linguistics. New Approaches, Insights, Perspectives, Proceedings of the International Colloquium on Ancient Greek Linguistics (Rome 2015, March 23-27)*, Berlin-New York, p. 155-170.

INGOLD 2013 : T. Ingold, *Marcher avec les dragons*, Paris.

IOPPOLO 1990 : A. M. Ioppolo, « Presentation and Assent: A Physical and Cognitive Problem in Early Stoicism », *The Classical Quarterly* 40, p. 433-449.

IRWIN 2010 : T. H. Irwin, « The Sense and Reference of *Kalon* in Aristotle », *Classical Philology* 105/4, p. 381-396.

ISLER-KERENYI 2014 : C. Isler-Kerényi, *Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images*, Leiden-Boston.

Bibliographie

- ITGENSHORST 2015 : T. Itgenshorst, « 'Maintenant, que chacun s'enivre et boive par force !' : consommation du vin et transgression comme pratique sociale à l'époque archaïque », *Pallas* 97, p. 69-95.
- JACKSON 2006 : M. M. Jackson, *Hellenistic Gold Eros Jewellery. Technique, Style and Chronology*, Oxford.
- JACOB 1990 : C. Jacob, Compte-rendu de RUDHARDT 1990, *Revue de l'histoire des religions* 207/4, p. 434-435.
- JAILLARD 2007 : D. Jaillard, *Configurations d'Hermès : une « théogonie hermaïque »* (Kernos Suppl. 17), Liège.
- JAILLARD 2013 : D. Jaillard, « 'En matière de *timê*, j'obtiendrai la même *hosiê* que mon frère Apollon' : l'*Hymne homérique à Hermès* comme réajustement du panthéon », in R. Bouchon, P. Brillet-Dubois, N. Le Meur-Weissman (ed.), *Hymnes de la Grèce antique : approches littéraires et historiques. Actes du colloque international de Lyon, 19-21 juin 2008*, Lyon, p. 281-293.
- JAILLARD 2018 : D. Jaillard, Compte-rendu à V. Pirenne-Delforge, G. Pironti, *L'Héra de Zeus. Ennemie intime, épouse définitive*, *Kernos* 31, p. 310-316.
- JAMOT 1891 : P. Jamot, « Fouilles à Thespies et à l'*hiéron* des Muses de l'Hélicon. Fragments d'une statue en bronze », *Bulletin de Correspondance Hellénique* 15, p. 382-401.
- JAMOT 1895 : P. Jamot, « Fouilles de Thespies », *Bulletin de Correspondance Hellénique* 19, p. 311-385.
- JANAWAY 1995 : C. Janaway, *Images of Excellence. Plato's Critique of the Arts*, Oxford.
- JANKO 1982 : R. Janko, *Homer, Hesiod and the Hymns. Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge.
- JEANMAIRE 1951 : H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris.
- JENKINS – TURNER 2009 : I. Jenkins, V. Turner, *The Greek Body* [with photographs by Dudley Hubbard and Stephen Dodd], Los Angeles.
- JIMÉNEZ DELGADO 2014 : J. M. Jiménez Delgado, « On the Etymology of ἡγέομαι », *Historische Sprachforschung = Historical Linguistics* 127, p. 196-207.
- JOHNSON 1999 : D. M. Johnson, « Hesiod's Description of Tartarus (*Theogony* 721-819) », *Phoenix* 53, p. 8-28.
- JONES 1986 [1856] : O. Jones, *Grammaire de l'ornement*, Paris.

Bibliographie

- JONES 2016 : G. S. Jones, « Observing Genre in Archaic Greek *Skolia* and Vase-Painting », in V. Cazzato, A. Lardinois (ed.), *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual. Studies in Archaic and Classical Greek Song*, I, Leiden, p. 146-184.
- JOUANNA 1992 : J. Jouanna, « Le statut du *thauma* chez les médecins de la Collection hippocratique », in A. Thivel (ed.), *Le miracle grec. Actes du II^e colloque sur la pensée antique organisé par le C.R.H.I. (Centre de recherche sur l'histoire des idées) les 18, 19 et 20 mai 1989 à la Faculté des Lettres de Nice*, Paris, p. 223-236.
- KAHN 1960 : H. C. Kahn, *Anaximander and The Origins of Greek Cosmology*, New York.
- KAHN 1978 : L. Kahn, *Hermès passe ou les ambiguïtés de la communication*, Paris.
- KAIMIO 1974 : M. Kaimio, « Music in the *Homeric Hymn to Hermes* », *Arctos* 8, p. 29-42.
- KALTSAS 2002 : N. Kaltsas, *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, Los Angeles.
- KALTSAS – SHAPIRO 2008 : N. Kaltsas, A. Shapiro, *Worshipping Women. Ritual and Reality in Classical Athens*, Athens-New York.
- KANATOULIS 1974 : D. Kanatoulis, « Από την ιδιωτικήν ζωήν ανθρώπων του λαού εις την αρχαίαν Μακεδονίαν », *Makedonika* 14, p. 175-182.
- KANAVOU 2015 : N. Kanavou, *The Names of Homeric Heroes: Problems and Interpretations*, Berlin-Boston (Mass.).
- KANT 1987 [1790] : I. Kant, *Critique of Judgment*, Cambridge.
- KARAMANOU 2005 : I. Karamanou, « Euripides' Alcmeon through Corinth and Menander's *Periceirromene*: Similarities in Theme and Structure », in J. F. González Castro, A. Alvar Ezquerra, A. Bernabé (ed.), *Actas del XI congreso español de estudios clásicos (Santiago de Compostela, del 15 al 20 de septiembre de 2003)*, Madrid, p. 337-344.
- KARFIK 2005 : F. Karfik, « What the Mortal Parts of the Soul Really Are », *Rhizai. A Journal for Ancient Philosophy and Science* 2, p. 197-217.
- KAROGLOU 2016 : K. Karoglou, « Eros *Mousikos* », in A. Bellia, C. Marconi (ed.), *Musicians in Ancient Coroplastic Art: Iconography, Ritual Contexts, and Functions*, Pisa-Roma, p. 97-108.
- KATZ 2007 : J. T. Katz, « The Epic Adventures of an Unknown Particle », in C. H. George (ed.), *Greek and Latin from an Indo-European Perspective (Cambridge Classical Journal: Proceedings of the Cambridge Philological Society. Supplementary Volume, 32)*, p. 65-79.
- KAUFFMANN-SAMARAS 1985 : A. Kauffmann-Samaras, « Music in the Marriage Ceremony in Ancient Greece. Texts and Pictures », *Archaiologia* 14, p. 15-28.

Bibliographie

- KÉI 2010 : N. Kéi, *L'esthétique des fleurs : kosmos, poikilia et charis dans la céramique attique du VI^e et du V^e siècle av. J.-C.*, thèse de doctorat (en cours de publication), EHESS, Paris.
- KÉI 2011 : N. Kéi, « *Poikilia et kosmos* floraux dans la céramique du VI^e et du V^e siècles », in BODIOU *et al.* 2011, p. 233-250.
- KÉI 2014 : N. Kéi, « Autour de la phiale *mesomphalos* : images et contextes », *Revue de l'histoire des religions* 4, p. 745-773.
- KENAAN 2010 : V. L. Kanaan, « The Seductions of Hesiod. Pandora's Presence in Plato's *Symposium* », in G. R. Boys-Stones, J. H. Haubold (ed.), *Plato and Hesiod*, Oxford-New York, p. 157-175.
- KERÉNYI 1976 : C. Kerényi, *Zeus and Hera. Archetypal Image of Father, Husband and Wife*, Princeton-London.
- KERSCHENSTEINER 1962 : J. Kerschesteiner, *Kosmos. Quellenkritische Untersuchungen zu den Vorsokratikern*, München.
- KILMER 1993 : M. F. Kilmer, *Greek Erotica on Attic Red-Figure Vases*, Duckworth.
- KIM 2017 : L. Kim, « Poetry, Extravagance, and The Invention of the 'Archaic' in Plutarch's *On the Oracles of the Pythia* », in A. Georgiadou, K. Oikonomopolou (ed.), *Space, Time and Language in Plutarch*, Berlin-Boston, p. 87-98.
- KIRK 1956-1957 : G. S. Kirk, « The interpretation of Hesiod, *Theogony* 736ff. », *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 184, p. 10-12.
- KIRK *et al.* 1983 : G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield, *The Presocratic Philosophers. A Critical History with a Selection of Texts*, Cambridge 1983.
- KNEEBONE 2008 : E. Kneebone, « Τὸσ'ἐδάγην. The Poetics of Knowledge in Oppian's *Halieutica* », *Ramus* 37/1-2, p. 32-59.
- KNOEPFLER 1997 : D. Knoepfler, « *Cupido ille propter quem Thespieae visuntur*. Une mésaventure insoupçonnée de l'Éros de Praxitèle et l'institution du concours des *Erôtideia* », in *Id.* (ed.), *Nomen Latinum. Mélanges de langue, de littérature et de civilisation latines offerts au professeur André Schneider*, Neuchâtel, p. 17-39.
- KOLLER 1965 : H. Koller, « Melos », *Glotta* 43, p. 24-38.
- KONING 2010 : H. H. Koning, *Hesiod: the Other Poet. Ancient Reception of A Cultural Icon*, Leiden-Boston.
- KONSTAN 1994 : D. Konstan, « Xenophon of Ephesus: Eros and Narrative in the Novel », in J. R. Morgan, R. Stoneman (ed.), *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*, London, p. 49-63.

Bibliographie

- KONSTAN 1997 : D. Konstan, « Friendship and Monarchy. Dio of Prusa's Third Oration on Kingship », *Symbolae Osloenses* 72, p. 124-143.
- KONSTAN 2006 : D. Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto.
- KONSTAN 2009 : D. Konstan, « Le courage dans le roman grec de Chariton à Xénophon d'Éphèse, avec une référence à Philon d'Alexandrie », in B. Pouderon, C. Bost-Pouderon, S. Montanari (ed.), *Passions, vertus et vices dans l'ancien roman. Actes du colloque de Tours, 19-21 octobre 2006*, Paris, p. 117-126.
- KONSTAN 2012 : D. Konstan, « El concepto de belleza en el mundo antiguo y su recepción en Occidente », *Nova Tellus* 30/1, p. 133-148.
- KONSTAN 2013 : D. Konstan, « Between Appetite and Emotion or Why Can't Animals Have Erôs ? », in SANDERS *et al.* 2013, p. 13-26.
- KONSTAN 2015a : D. Konstan, « Cómo decir 'belleza' en griego antiguo », in J. Villa Polo, P. Cañizares Ferriz, E. Falque Rey (ed.), *Ianua classicorum: temas y formas del mundo clásico. Actas del XIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, I, p. 263-268.
- KONSTAN 2015b : D. Konstan, *Beauty. The Fortunes of one Ancient Greek Idea*, Oxford.
- KONTIADI-TSITSONI 1994 : E. Kontiadi-Tsitsoni, « Euripides *Pha.* 227-244, *Tro.* 308-341, *Iph. Aul.* 1036-1079 », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 102, p. 52-60.
- KOSMAN 2010 : A. Kosman, « Beauty and the Good : Situating the *Kalon* », *Classical Philology* 105/4, p. 341-357.
- KOTZIA 2007 : P. Kotzia, « Philosophical Vocabulary », in A.-P. Christidis (ed.), *A History of Ancient Greek*, Oxford, p. 1089-1104.
- KOVALEVA 2005 : I. Kovaleva, « Eros at the Panathenaea: Personification of What ? », in E. Stafford, J. Herrin (ed.), *Personification in the Greek World. From Antiquity to Byzantium*, London, p. 135-143.
- KRÜGER 1995 : G. Krüger, « Comparsa e discorso di Alcibiade: dramma satiresco (212c-223a) », in *Id.*, *Ragione e passione*, traduction italienne, Milano [Frankfurt am Main 1939], p. 251-271.
- LAEMMLI 1962 : F. Laemmlli, *Vom Chaos zum Kosmos*, Bâle.
- LAFFINEUR 2012 : R. Laffineur, « For a Kosmology of the Aegean Bronze Age », in M. L. Nosch, R. Laffineur (ed.), *Kosmos. Jewellery, Adornment and Textiles in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 13th International Aegean Conference*, Leuven-Liège, p. 3-20.
- LAKOFF – JOHNSON 1980 : G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago-London.

- LAKS 2002 : A. Laks, « 'Philosophes présocratiques' : remarques sur la construction d'une catégorie de l'historiographie philosophique », in LAKS – LOUGUET 2002, p. 17-38.
- LAMARI 2018 : A. Lamari, « Visual Intertextuality in Ancient Greek Drama: Euripides' *Bacchae* and the Use of the Art Media », in A. Kampakoglou, A. Novokhatko (ed.), *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature*, Berlin, p. 187-204.
- LANZA 1995 : D. Lanza, « Clitennestra: il femminile e la paura », in R. Raffaelli (ed.), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma. Atti del convegno di Pesaro 28-30 aprile 1994*, Ancona, p. 31-42.
- LARDINOIS 2011 : A. Lardinois, « The New Sappho Poem (P. Koln 21351 and 21376). Key to the Old Fragments », in E. Greene, M. Skinner (ed.), *The New Sappho on Old Age. Textual and Philosophical Issues*, Cambridge-Washington, p. 41-57.
- LARDINOIS 2016 : A. Lardinois, « Sappho's Brothers Song and the Fictionality of Early Greek Lyric Poetry », in A. Bierl, A. Lardinois (ed.), *The Newest Sappho: P.Sapph. Obbink and P.GC inv. 105, frs. 1-4*, Leiden-Boston, p. 167-187.
- LARIVÉE 2012 : A. Larivée, « Eros tyrannos. Alcibiades as the model of the tyrant in Book IX of the Republic », *The International Journal of the Platonic Tradition* 6/1, p. 1-26.
- LASSERRE 1946 : F. Lasserre, *La figure d'Éros dans la poésie grecque*, Lausanne.
- LASSERRE 1989 : F. Lasserre, *Sappho. Une autre lecture*, Padova.
- LATACZ 1985 : J. Latacz, « Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos φαίνηται μοι κήνος-Lied », *Museum Helveticum* 42, p. 67-94.
- LAURAND 2007 : V. Laurand, « L'éros pédagogique chez Platon et les Stoïciens », in M. Bonazzi, C. Helmig (ed.), *Platonic Stoicism and Stoic Platonism*, Leuven, p. 63-86.
- LE BOEUFFLE 1977 : A. Le Boeuffle, *Les noms latins d'astres et de constellations*, Paris.
- LEAR 2014 : A. Lear, « Eros and Greek sport », in P. Christesen, D. G. Kyle (ed.), *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*, Malden (Mass.), p. 246-257.
- LEAR – CANTARELLA 2008 : A. Lear, E. Cantarella, *Images of Ancient Greek Pederasty. Boys Were Their Gods*, London.
- LEBEAU 2002-2003 : A. Lebeau, « Le chœur chez Euripide : conventions théâtrales, innovations et surprises », *Cahiers du GITA* 15, p. 39-55.
- LEBECK 1972 : A. Lebeck, « The Central Myth of Plato's *Phaedrus* », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 13, p. 267-290.

Bibliographie

- LEBRETON 2009 : S. Lebreton, « Dionysos Ômèstès (Plutarque, *Thémistocle*, 13 ; Antoine, 24) », in L. Bodiou, V. Mehl, J. Oulhen, Fr. Prost, J. Wilagux (ed.), *Chemin Faisant. Mythes, cultes et société en Grèce ancienne. Mélanges en l'honneur de Pierre Brulé*, Rennes, p. 193-203.
- LEBRETON 2013 : S. Lebreton, *Surnommer Zeus : contribution à l'étude des structures et des dynamiques du polythéisme attique à travers ses épiclèses, de l'époque archaïque au Haut-Empire*, thèse de doctorat, Université de Rennes-2, 2013.
- LECLERC 1992 : M.-C. Leclerc, « L'épervier et le rossignol d'Hésiode : une fable à double sens », *Revue des Études Grecques* 105, p. 37-44.
- LECLERC 1993 : M. C. Leclerc, *La parole chez Hésiode. À la recherche de l'harmonie perdue*, Paris.
- LECLERC 1998 : M. C. Leclerc, « Le partage des lots. Récit et paradigme dans la *Théogonie* d'Hésiode », *Pallas* 48, p. 89-104.
- LÉCRIVAIN 1900 : C. Lécrivain, « Kosmopolis (Κοσμόπολις) », in DAGR, III, p. 865-866.
- LEDESMA 2016 : F. Ledesma, « Amor, lenguaje y olvido : sobre memoria y desmemoria en los diálogos de Platón », *Logos. Anales del Seminario de Metafísica* 49, p. 91-109.
- LEE 2015 : M. M. Lee, *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*, Cambridge-New York.
- LEFKA 2016 : A. Lefka, « Eros Soter. How Can Love Save Us? », in TULLI – ERLER 2016, p. 192-197.
- LEIGHTON 1996 : S. R. Leighton, « Aristotle and the Emotions », in A. O. Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Rhetoric*, Berkeley, p. 206-237.
- LEKA 2012 : E. Leka, « L'emploi des huiles, des onguents et des parfums dans l'entretien des statues en Grèce ancienne », in D. Frère, L. Hugot (ed.), *Les huiles parfumées en Méditerranée occidentale et en Gaule, VIII^e siècle av.- VIII^e siècle apr. J.-C.*, Rennes, p. 277-290.
- LEKA 2014 : E. Leka, « La *thérapéia* des sculptures en Grèce ancienne : le témoignage des sources textuelles », *Technè* 40, p. 60-68.
- LEROI-GOURHAN 1993 [1964] : A. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole. 1. Techniques et langage*, Paris.
- LESKY 1951 : A. Lesky, « Die Maske des Thamyris », *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien* 88, p. 101-110.
- LESKY 1963 : A. Lesky, *Kosmos. Feierliche Inauguration des Rektors der Wiener Universität*, Wien.
- LESKY 1976 : A. Lesky, *Vom Eros der Hellenen*, Göttingen-Zürich.

Bibliographie

LÉTOUBLON 1993 : F. Létoublon, *Les lieux communs du roman : stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden.

LÉTOUBLON – BOULIC 2012 : F. Létoublon, N. Boulic, « Éros doux-amer », in C. Bost-Pouderon, B. Pouderon (ed.), *Les hommes et les dieux dans l'ancien roman. Actes du colloque de Tours, 22-24 octobre 2009*, Lyon, p. 55-72.

LEVEN 2018 : P. LeVen, « Echo and the Invention of the Lyric Listener », in F. Budelmann, T. Phillips (ed.), *Textual Events. Performance and the Lyric in Early Greece*, Oxford, p. 213-233.

LÉVÊQUE 1955 : P. Lévêque, *Agathon*, Paris.

LÉVÊQUE 1997 : P. Lévêque, Compte-rendu de CALAME 1996, *Revue des Études Anciennes* 99/1-2, p. 275-276.

LÉVÊQUE – SÉCHAN 1966 [1990²] : P. Lévêque, L. Séchan, *Les grandes divinités de la Grèce*, Paris.

LEWIS 2002 : S. Lewis, *The Athenian Woman. An Iconographic Handbook*, London.

LEZZI-HAFTER 1976 : A. Lezzi-Hafter, *Der Schuwalow-Maler. Eine Kannenwerkstatt der Parthenonzeit*, Mainz.

LIBERMAN 1996 : G. Liberman, « La dialectique ascendante du *Banquet* de Platon », *Archives de philosophie* 59/3, p. 455-462.

LIEBERG 1973 : G. Lieberg, « Die *theologia tripertita* in Forschung und Bezeugung, I, 4 », *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung. Joseph Vogt zu seinem 75. Geburtstag gewidmet, I: Von den Anfängen Roms bis zum Ausgang der Republik*, Berlin, p. 63-115.

LINANT DE BELLEFONDS 1991 : P. Linant de Bellefonds, « *Hyménaios* : une iconographie contestée », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 103, p. 197-212.

LINANT DE BELLEFONDS 2004 : P. Linant de Bellefonds, « Rites et activités relatifs aux images de culte », *ThesCRA II*, Los Angeles, p. 417-507.

LISSARRAGUE 1989 : F. Lissarrague, *L'immaginario del simposio greco* [traduction italienne d'*id.*, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris], Bari.

LISSARRAGUE 1990 : F. Lissarrague, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, 1990.

LISSARRAGUE 1996 : F. Lissarrague, « Regards sur le mariage grec », in O. Cavalier (ed.), *Silence et fureur. La femme et le mariage en Grèce. Les antiquités grecques du musée Calvet*, Avignon, p. 415-416.

Bibliographie

- LISSARRAGUE 1999 : F. Lissarrague, « Publicity and Performance. *Kalos* Inscriptions in Attic Vase-Painting », in S. Goldhill, R. Osborne (ed.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge-New York, p. 359-373.
- LISSARRAGUE 2011 : F. Lissarrague, « Éros en tête : femme, miroir, bijoux », in BODIOU *et al.* 2011, p. 15-22.
- LISSARRAGUE 2013a : F. Lissarrague, *La cite des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, VI^e-V^e siècle avant J.-C.)*, Paris.
- LISSARRAGUE 2013b : F. Lissarrague, « La place des mots dans l'imagerie attique », *Pallas* 93, p. 69-79.
- LISSARRAGUE 2018 : F. Lissarrague, « Armure et ornement dans l'imagerie attique », in SQUIRE – DIETRICH 2018, p. 129-142.
- LLOYD 2006 : D. R. Lloyd, « Symmetry and Asymmetry in the Construction of 'Elements' in the *Timaeus* », *Classical Quarterly* 56/2, p. 459-474.
- LLOYD-JONES 1971 : H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus*, Berkeley.
- LOHMANN 1979 : H. Lohmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, Berlin.
- LONG 1970 : A. A. Long, « Morals and Values in Homer », *Journal of Hellenic Studies* 90, p. 121-139.
- LOOS 1998 [1913] : A. Lood, *Ornament and Crime. Selected Essays*, Riverside.
- LORAUX 1986 : N. Loraux, « Le corps vulnérable d'Arès », *Le temps de la réflexion* 7, p. 335-354.
- LORAUX 1989 : N. Loraux, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris.
- LORAUX 1997 : N. Loraux, *La cité divisée*, Paris.
- LOVIN – REYNOLDS 1985 : R. Lovin, F. E. Reynolds, *Cosmogony and Ethical Order. New Studies in Comparative Ethics*, Chicago.
- LUCA 1981 : R. Luca, « Il lessico d'amore nei poemi omerici », *Studi italiani di filologia classica* 53, p. 170-198.
- LUCCHESI 2013 : M. A. Lucchesi, « Love Theory and Political Practice in Plutarch. The *Amatorius* and the *Lives of Coriolanus and Alcibiades* », in SANDERS *et al.* 2013, p. 209-228.
- LUDWIG 2002 : P. W. Ludwig, *Eros and Polis. Desire and Community in Greek Political Theory*, Cambridge.

Bibliographie

- LYTLE 2011 : E. Lytle, « The Strange Love of the Fish and the Goat. Regional Contexts and Rough Cilician Religion in Oppian's *Halieutica* 4.308-73 », *Transactions of the American Philological Association* 141/2, p. 333-386.
- MAAS – SNYDER 1989 : M. Maas, J. Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven.
- MACKAY 2002 : E. A. Mackay, « The Evocation of Emotional Response in Early Greek Poetry and Painting », in I. Worthington, J. M. Foley (ed.), *Epea and Grammata. Oral and Written Communication in Ancient Greece*, Leiden, p. 55-69.
- MACKOWIAK – STEIN 2018 : K. Mackowiak, C. Stein (ed.), « Un dieu peut-il mourir ? Enquête sur la fin des cultes dans l'Antiquité gréco-romaine », *Revue de l'histoire des religions* 243/2.
- MACLACHLAN 1993 : B. MacLachlan, *The Age of Grace: Charis in Early Greek Poetry*, Princeton.
- MAEHLER 1990 : H. Maehler, « Symptome der Liebe im Roman und in der griechischen Anthologie, III », in H. Hofmann (ed.), *Groningen Colloquia on the Novel*, Groningen, p. 1-12.
- MAINGUENEAU 1986 : D. Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris.
- MALAMOUD 2004 : Ch. Malamoud, « Mir », in CASSIN 2004, p. 803.
- MANCINI 2005 : L. Mancini, *Il rovinoso incanto: storie di sirene antiche*, Bologna.
- MANIERI 2009 : A. Manieri, *Agoni poetico-musicali nella Grecia antica. 1. Beozia (Testi e commenti 25. Certamina musica graeca 1)*, Pisa-Roma.
- MANOLEDAKIS 2003 : M. Manoledakis, *Nekyia. To ergo tou Polignotou stous Delphous. Ekdoseis Kornelia Sphkianaki*, Thessaloniki.
- MANSFIELD 1985 : J. Mansfield, *The Robe of Athena and the Panathenaic Peplos*, thèse de doctorat, University of California, Berkeley.
- MARCADÉ 1962 : J. Marcadé, *Eros Kalos*, Hamburg-Paris.
- MARCADÉ 1969 : J. Marcadé, *Au Musée de Délos*, Athènes-Paris.
- MARCONI 2004a : C. Marconi (2004), *Greek Vases. Images, Contexts and Controversies*, Leiden-Boston.
- MARCONI 2004b : C. Marconi, « Kosmos. The Imagery of the Greek Temples », *RES. Anthropology and Aesthetics* 45, p. 211-224.
- MARTIN 1983 : R. P. Martin, *Healing, Sacrifice and Battle. Amechania and Related Concepts in Early Greek Poetry*, Innsbruck.

- MARTIN 1989 : R. P. Martin, *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*, Ithaca.
- MARTINEZ-VILLAROYA 2016 : J. Martinez-Villaroya, « The Holy Child in Orphism. Or Eros and the Hidden Meaning of ERIKEPAIOS », *Nova tellus* 34/2, p. 9-37.
- MARTINS DE JESUS 2012 : C. A. Martins de Jesus, « ΚΟΣΜΟΣ and its Derivatives in the Plutarchan Works on Love », in J. R. Ferreira, D. F. Leão, C. A. Martins de Jesus (ed.), *Nomos, Kosmos and Dike in Plutarch*, Coimbra, p. 87-99.
- MASSON 2017 : M. Masson, « À propos du grec στέρω », *Res Antiquae* 14, p. 125-154.
- MASTRONARDE 1998 : D. J. Mastronarde, « Il coro euripideo: autorità e integrazione », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 60, p. 55-80.
- MATHESON 1995 : S. B. Matheson, *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens*, Madison.
- MATHIEU-CASTELLANI 2006 : G. Mathieu-Castellani, « Une leçon d'amour en soixante-cinq tableaux ou l'énigme du sexe dans les images », in F. Graziani, M. Costantini, S. Rolet (ed.), *Le défi de l'art : Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Rennes, p. 153-169.
- MATRICON 2012 : E. Matricon, « Soigner, servir et desservir. Les usages sacrés et profanes de *thérapéia* », in M. de Souza (ed.), *Le sacré dans tous ses états*, Saint-Étienne, p. 41-56.
- MATRICON-THOMAS 2014 : E. Matricon-Thomas, « Le fil d'Ariane et la traversée du Labyrinthe », *Gaia* 17, p. 181-207.
- MAZEL 1989 : J. Mazel, *Les métamorphoses d'Éros. L'amour dans la Grèce antique*, Paris.
- MAZZEI 2012 : A. Mazzei, « Eur., *Phaeth.*, fr. 783 Kn. », *Hermes* 140, p. 486-489.
- MAZZOCCHINI 2001 : P. Mazzocchetti, « *Lethe, Limos* e la genealogia di Eris per l'esegesi di Hes. *Th.* 226-228 », *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 129/3, p. 257-273.
- MEHL 2008 : V. Mehl, « Corps iliadiques, corps héroïques », in V. Dasen, J. Wilgaux (ed.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, p. 29-42.
- MEISNER 2015 : D. A. Meisner, *Zeus the Head, Zeus the Middle. Studies in the History and Interpretation of the Orphic Theogonies*, thèse de doctorat, University of Western Ontario.
- MÉNARD *et al.* 2012 : H. Ménard, P. Sauzeau, J.-F. Thomas (ed.), *La Pomme d'Éris. Le conflit et sa représentation dans l'Antiquité*, Montpellier.
- MENICHETTI 2007 : M. Menichetti, « Thamyris, il cantore della politica cimonia e il cratere di Polion a Ferrara », in F. Giudice, R. Panvini (ed.), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica*.

Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni, IV. Atti del convegno internazionale di studi 14-19 maggio 2001, Roma, p. 107-122.

MENICHETTI 2009 : M. Menichetti, « Lo scudo e le armi magiche della guerra », *Annali dell'Università degli Studi di Napoli L'Orientale* 31, p. 97-110.

MENSKAJA 1980 : T. B. Menskaja, « L'ἀμύχανος ἔρωσ dans le contexte du mythe d'Hermès », in T. V. Civ'jan (ed.), *La structure du texte*, Moskva, p. 174-183.

MERIANI 2007 : A. Meriani, « Il *Thamyras* di Sofocle », in P. Volpe Cacciatore (ed.), *Musica e generi letterari nella Grecia di età classica*, Napoli 2007, p. 37-70.

MEZZADRI 1989 : B. Mezzadri, « La double Éris initiale », *Mètis* 4, p. 51-60.

MEZZADRI 1993 : B. Mezzadri, *Autour d'Arès*, thèse de doctorat, EPHE, Paris.

MIKALSON 1975 : C. Mikalson, *The Sacred and Civil Calendar of the Athenian Year*, Princeton.

MIKALSON 1991 : J. D. Mikalson, *Honor thy Gods. Popular Religion in Greek Tragedy*, Chapel Hill (N. C.).

MIKALSON 2016 : J. D. Mikalson, *New Aspects of Religion in Ancient Athens. Honors, Authorities, Aesthetics, and Society*, Leiden-Boston.

MILAZZO 2007 : A. M. Milazzo, *Dimensione retorica e realtà politica. Dione di Prusa nelle orazioni III, V, VII, VIII*, Hildesheim.

MILLER 1979 : S. Miller, *Two Groups of Thessalian Gold*, Berkeley.

MILLER 2001 : M. H. Miller, « "First of all" on the Semantics and Ethics of Hesiod's *Cosmogony* », *Ancient philosophy* 21, p. 251-276.

MIMIDOU 2013 : E. Mimidou, « In Looks you Resemble Exactly One of the Daughters of Cadmus » (Euripides, *Bacchae*, 917). The Disguise of Pentheus in *Bacchae* and in Visual Elements », *L'Antiquité Classique* 82, p. 1-10.

MINUTO 2015 : C. Minuto, « Nonnus of Panopolis and Technical Poetry: Astronomic Upheaval in the Episode of *Phaethon* (Dion. 38, 347-434) », *Κοινωνία* 39, p. 223-232.

MISDRACHI-CAPON 1989 : R. Misdrachi-Capon (éd.), *Éros grec. Amour des dieux et des hommes*, Exposition Paris-Athènes 1989-1990, Paris.

MITCHELL 2009 : A. G. Mitchell, *Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour*, Cambridge-New York.

MONBRUN 2001 : P. Monbrun, « Apollon : de l'arc à la lyre », in P. Brulé, C. Vendries (ed.), *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Rennes, p. 59-95.

Bibliographie

MONBRUN 2007 : P. Monbrun, *La voix d'Apollon. L'arc, la lyre et les oracles*, Rennes.

MONDI 1986 : R. Mondi, « Tradition and Innovation in the Hesiodic Titanomachy », *Transactions of the American Philological Association* 116, p. 25-48.

MONDI 1989 : R. Mondi, « XAOΣ and the Hesiodic Cosmogony », *Harvard Studies in Classical Philology* 92, p.1-41.

MONSACRÉ 1984 : H. Monsacré, *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris.

MORDINE 2006 : M. J. Mordine, « Speaking to Kings. Hesiod's αἴνος and the Rhetoric of Allusion in the *Works and Days* », *Classical Quarterly* 56/2, p. 363-373.

MORET 1993 : J.-M. Moret, « Les départs des Enfers dans l'imagerie apulienne », *Revue archéologique* 2, p. 293-351.

MORGAN 2007 : J. R. Morgan, « Fiction and History: Historiography and the Novel », in J. Marincola (ed.), *A Companion to Greek and Roman Historiography*, Oxford, p. 553-564.

MORRISON 2016 : A. Morrison, « Erotic Battles ? Love, Power-Politics and Cosmic Significance in Moschus' *Europa* and *Eros on the run* », in J. Clauss, M. Cuypers, A. Kahane (ed.), *The Gods of Greek Hexameter Poetry. From the Archaic Age to Late Antiquity and Beyond*, Stuttgart, p. 197-211.

MOSCONI 2009 : G. Mosconi, « I peccaminosi frutti di Atlantide: iperalimentazione e corruzione », *Rivista di Cultura Classica e Medievale* 51/2, p. 331-360.

MOST 1992 : G. Most, « Schöne. I: Antike », in J. Ritter, K. Gründer (ed.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel-Stuttgart, p. 1343-51.

MOST 2008 : G. W. Most, « Two Hesiodic Papyri », in G. Bastianini, A. Casanova (ed.), *Esiado. Cent'anni di papiri. Atti del convegno internazionale di studi*, Firenze, p. 64-70.

MOST 2013 : G. W. Most, « Eros in Hesiod », in SANDERS *et al.* 2013, p. 163-174.

MOTTE 2008 : A. Motte, « L'expression de l'émotion musicale dans les *Hymnes homériques* », *Kernos* 21, p. 155-172.

MUREDDU 1983 : P. Mureddu, *Formula e tradizione nella poesia di Esiodo*, Roma.

MURRAY 2002 : P. Murray, « Plato's Muses: The Goddesses that Endure », in E. Spentzou, D. Fowler (ed.), *Cultivating the Muses: Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*, Oxford, p. 29-46.

MÜLLER 1981 : H. M. Müller, *Erotische Motive in der griechischen Dichtung bis auf Euripides*, Hamburg.

MÜNSCHER 1919 : K. Münscher, « Metrische Beiträge », *Hermes* 54, p. 1-45.

NAGY 1990a : G. Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca.

NAGY 1990b: G. Nagy, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore.

NAGY 2011 : G. Nagy, « The 'New Sappho' Reconsidered in the Light of the Athenian Reception of Sappho », in E. Greene, M. Skinner (ed.), *The New Sappho on Old Age. Textual and Philosophical Issues*, Cambridge-Washington, p. 176-99.

NAIDEN 2006 : F. S. Naiden, *Ancient Supplication*, Oxford-New York.

NAPPO 1998 : S. C. Nappo, *Pompei: guida alla città sepolta*, Vercelli.

NAVA *et al.* 2007 : M. L. Nava, R. Paris, R. Friggeri (ed.), *Rosso pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei*, Milano.

NEER 2010 : R. T. Neer, « Jean-Pierre Vernant and the History of the Image », *Arethusa* 43/2, p. 181-195.

NEITZEL 1976 : H. Neitzel, « Eine versteckte Namensdeutung bei Aischylos. Zur Interpretation von *Ch.* 639-651 », *Glotta* 54, p. 56-61.

NERCESSIAN 1994 : A. Nercessian, « Thamyris, Thamyras », *LIMC* VII, p. 902-904.

NERI 2003 : C. Neri, « Sotto la politica: una lettura dei *carmina popularia* melici », *Lexis* 21, p. 193-260.

NEUMANN 1995 : G. Neumann, « Altgriechisch κόσμος und seine Sippe. Grundbedeutung und Etymologie », in H. Hettrich (ed.), *Verba et structurae. Festschrift für Klaus Strunk zum 65. Geburtstag*, Innsbruck, p. 203-210.

NEUTSCH 1990 : B. Neutsch, « Von Steinmal zur Gestalt. Zum Wendel griechischer Götterbilder am Beispiel Hermes, Eros und Aphrodite », in B. Otto, Fr. Ehrl (ed.), *Echo. Beiträge zur Archäologie des mediterranen und alpinen Raumes: J. B. Trentini zum 80. Geburtstag*, Innsbruck, p. 250-254.

NEWIGER 1957 : H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München.

NICOLOSI 2017 : A. Nicolosi, « Eros auriga di bellezza: Meleag. *AP* V 140, 2 (= *HE* 4153) », *Eikasmos* 28, p. 127-132.

NIGHTINGALE 1995 : A. W. Nightingale, *Genres in Dialogue. Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge-New York.

NIGHTINGALE 2004 : A. W. Nightingale, *Spectacles of Truth in Classical Greek philosophy. Theoria in its cultural context*, Cambridge-New York.

- NIKOLAIDOU-ARABATZI 2015 : S. Nikolaidou-Arabatzi, « Choral Projections and *Embolima* in Euripides' Tragedies », *Greece and Rome. Journal of the Classical Association* 62/1, p. 25-47.
- NILSSON 2009 : I. Nilsson (ed.), *Plotting with Eros. Essays on the Poetics of Love and the Erotics of Reading*, Copenhagen.
- NOBILI 2016 : C. Nobili, « I canti di Ermes tra citarodia e rapsodia », *Lexis* 34, p. 48-58.
- NORDQUIST 1991 : G. C. Nordquist, « The *Salpinx* as An Instrument of Eros and Dionysos », *Imago Musica* 8, p. 61-72.
- NORTHRUP 1979 : M. D. Northrup, « Thartarus Revisited: A Reconsideration of *Theogony* 711-819 », *Wiener Studien* 92, p. 22-36.
- NOTOMI 1999 : N. Notomi, *The Unity of Plato's Sophist. Between the Sophist and the Philosopher*, Cambridge-New York.
- NOTOMI 2013 : N. Notomi, « Citations in Plato, *Symposium* 178b-c », *Studi Classici e Orientali* 59, p. 55-69.
- NOTOPOULOS 1960 : J. Notopoulos, « Homer, Hesiod and the Achean Heritage of Oral Poetry », *Hesperia* 29, p. 177-197.
- O'SULLIVAN 1995 : J. O'Sullivan, *Xenophon of Ephesus. His Compositional Technique and the Birth of the Novel*, Berlin-New York.
- OAKLEY 1982 : J. H. Oakley, « The *Anakalypteria* », *Archäologischer Anzeiger* 8, p. 113-118.
- OAKLEY 2004 : J. H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi*, Cambridge-New York.
- OAKLEY – SINOS 1993 : J. H. Oakley, R. H. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens*, Madison.
- OGDEN 2002 : D. Ogden, *Magic, Witchcraft and Ghosts in the Greek and Roman Worlds*, Oxford.
- OGDEN 2008 : D. Ogden, *Night's Black Agents. Witches, Wizards and the Dead in the Ancient World*, London -New York.
- OLIVER 2015 : K. Oliver, « Ambiguous ἀμύχανος in Homer and Apollonius Rhodius (*Il.* 19, 273; *Od.* 19, 363; *AR* 3, 126, 3, 951, and 4, 1049) », *Hermes* 143/2, p. 129-140.
- OSANNA 1988-1989 : M. Osanna, « Il problema topografico del santuario di Afrodite Urania ad Atene », *Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene* 66-67, p. 73-95.

Bibliographie

- OUDEMANS – LARDINOIS 1987 : Th. C. W. Oudemans, A. P. M. H. Lardinois, *Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*, Leiden.
- PACHOUMI 2011 : E. Pachoumi, « Resurrection of the Body in the *Greek Magical Papyri* », *Numen. International Review for the History of Religions* 58/ 5-6, p. 729-740.
- PACHOUMI 2014 : E. Pachoumi, « Dionysus in the Greek Magical Papyri », *Symbolae Osloenses* 88, p. 126-135.
- PACHOUMI 2017 : E. Pachoumi, *The Concepts of the Divine in the Greek Magical Papyri (Studien und Texte zu Antike und Christentum)*, Tübingen.
- PAGENSTECHEER 1909 : R. Pagenstecher, *Die calenische Reliefkeramik. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, Ergänzungsheft.
- PALAIMA 2012 : T. G. Palaima, « *Kosmos* in the Mycenaean Tablets: The Response of the Mycenaean 'Scribes' to the Mycenaean Culture of *Kosmos* », in M.-L. Nosch, R. Laffineur (ed.), *Kosmos. Jewellery, Adornment and Textiles in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 13th International Aegean Conference*, Leuven-Liège, p. 697-703.
- PAMIAS 2012 : J. Pàmias, « Phaedrus' Cosmology in the *Symposium*: A Reappraisal », *The Classical Quarterly* 62/2, p. 532-540.
- PAPADIMITROPOULOS 2016 : L. Papadimitropoulos, « Eros' Paideutic Function in the *Ephesiaca* of Xenophon of Ephesus », *Philologus* 160-2, p. 263-275.
- PARKER 2003 : R. Parker, « The Problem of the Greek Cult Epithet », *Opuscula Atheniensia* 28, p. 173-183.
- PARKER 2005 : R. Parker, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford.
- PARKER 2017 : R. Parker, *Greek Gods Abroad: Names, Natures, and Transformations* (Sather classical lectures, 72), Oakland.
- PARRY 1928a : M. Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris.
- PARRY 1928b : M. Parry, *Les formules et la métrique d'Homère*, Paris.
- PARRY 1930 : M. Parry, « Studies in the Epic-Technique of Oral Verse-Making: I: Homer and Homeric Style », *Harvard Studies in Classical Philology* 41, p. 73-147.
- PARRY 1971 : M. Parry, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry* [edited by], Oxford.
- PARRY 1986 : H. Parry, « The Homeric Hymn to Aphrodite. Erotic *ananke* », *Phoenix* 40, p. 253-264.

Bibliographie

- PATTERSON 2016 : R. Patterson, « Agathon's Gorgianic Logic », in TULLI – ERLER 2016, p. 209-217.
- PAULSON 1887 : J. Paulson, *Studia Hesiodica I: De re metrica*, Lund.
- PAVESE 1974 : C. O. Pavese, *Studi sulla tradizione epica rapsodica*, Roma.
- PAVESE 2014 : C. O. Pavese, *La metrica e l'esecuzione dei generi poetici tradizionali orali nell'Ellade antica*, Trieste.
- PAVESE – BOSCHETTI 2000-2003 : C. O. Pavese, F. Boschetti, *A Complete Formular Analysis of the Homeric Poems*, I-III, Amsterdam.
- PEEK 1977 : W. Peek, « Hesiod und der Helikon », *Philologus* 121, p. 173-175.
- PÉLÉKIDIS 1962 : C. Pélekidis, *Histoire de l'éphébie attique des origines à 31 avant Jésus-Christ*, Paris.
- PELLEGRINI 2009 : E. Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica, iconografia e iconologia*, Roma.
- PELLIKAAN-ENGEL 1978 : M. E. Pellikaan-Engel, *Hesiod and Parmenides. A New View on their Cosmologies and on Parmenides' Proem*, Amsterdam.
- PELOSI 2004 : F. Pelosi, « Epodé: persuasion, purification, cura dell'anima nella riflessione platonica sulla musica », *La Parola del Passato: Rivista di Studi Antichi* 59/339, p. 401-417.
- PENDER 2000 : E. E. Pender, *Images of Persons Unseen. Plato's Metaphors for the Gods and the Soul*, Sankt Augustin.
- PENDER 2007 : E. E. Pender, « Sappho and Anacreon in Plato's *Phaedrus* », *Leeds International Classical Studies* 6/4, p. 57.
- PEPONI 2004 : A.-E. Peponi, « Initiating the Viewer: Deixis and Visual Perception in Alcman's Lyric Drama », *Arethusa* 37/3, p. 295-316.
- PEPONI 2007 : A.-E. Peponi, « Sparta's Prima Ballerina. *Choreia* in Alcman's Second Partheneion (3 PMGF) », *The Classical Quarterly* 57, p. 351-62.
- PEPONI 2012 : A.-E. Peponi, *Frontiers of Pleasure. Models of Aesthetic Response in Archaic and Classical Greek Thought*, Oxford-New York.
- PÉRÉNTIDIS 1993 : S. Pérentidis, « Dévoilement rituel et cadeau nuptial en Grèce et à Byzance : continuité ou rupture ? », *Revue d'Histoire du Droit* 71/1, p. 1-19.
- PÉRÉNTIDIS 1997 : S. Pérentidis, « *Apaulia – Epaulia – Anakalyptêria* : définition et fonction des rites et des dons nuptiaux », *Symposion 1995. Vorträge zur griechischen und hellenistischen*

Bibliographie

Rechtsgeschichte (Korfu, 1-5 September 1995), Wien, p. 179-204 (repris dans *idem* 2002 : *Pratiques de mariage et nuances de continuité dans le monde grec*, Montpellier, p. 52-76).

PERNOT 1986 : L. Pernot, « Lieu et lieu commun dans la rhétorique antique », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 3, p. 253-284.

PERNOT 2005 : L. Pernot, « Le lieu du nom (τόπος ἀπὸ τοῦ ὀνόματος) dans la rhétorique religieuse des Grecs », in BELAYCHE *et al.* 2005, p. 29-39.

PERRIELLO *et al.* 2013 : B. Perriello, G. Pivoteau-Deschodt, V. Zachari, « Le pilier hermaïque, une figure de passeur ? », *Cahiers « Mondes anciens »* 4 [en ligne, sans numérotation].
<http://journals.openedition.org/mondesanciens/938> ; DOI : 10.4000/mondesanciens.93

PERRY 2002 : E. Perry, « Rhetoric, Literary Criticism, and the Roman Aesthetics of Artistic Imitation », in E. Gadza (ed.), *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, Ann Arbor, p. 153-171.

PERRY 2005 : E. Perry, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge.

PETERSON 2005 : L. Peterson, « Aphrodite as Eternal Women: Her Development from Mesopotamian Goddess to Virgin Mary », in G. Johansson (ed.), *The Making of a Goddess: Aphrodite in History, Art and Literature*, Lund, p. 13-24.

PETROPOULOS 2003 : J. C. B. Petropoulos, *Eroticism in Ancient and Medieval Greek Poetry*, London.

PETROVIC – PETROVIC 2016 : A. Petrovic, I. Petrovic, *Inner Purity and Pollution in Greek Religion*, Oxford.

PHILPOTT 2016 : P. Philpott, « Weak at the Knees. Two Iliadic formulae », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 56/3, p. 398-40.

PICKARD-CAMBRIDGE 1996 : A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene* [traduction d'A. Blasina ; bibliographie d'A. Blasina et de N. Narsi, 2^e édition par J. Gould et D. M. Lewis], Scandicci.

PILOT 2005 : L. Pilot, « Nom d'une Artémis ! À propos de l'Artémis *Phosphoros* de Messène (Pausanias, IV, 31, 10) », *Kernos* 18, p. 113-140.

PIRENNE-DELFORGE 1988 : V. Pirenne-Delforge, Compte-rendu de RUDHARDT 1986, *Kernos* 1, p. 257.

PIRENNE-DELFORGE 1989 : V. Pirenne-Delforge, « Éros en Grèce : dieu ou démon ? », in J. Ries, H. Limet (ed.), *Anges et démons. Actes du colloque de Liège et de Louvain-la-Neuve, 25-26 novembre 1987*, Louvain-la-Neuve, p. 223-239.

PIRENNE-DELFORGE 1993 : V. Pirenne-Delforge, « Quelques considérations sur la beauté des dieux et des hommes dans la Grèce archaïque et classique », in J. Ries (ed.), *Expérience religieuse et expérience esthétique : rituel, art et sacré dans les religions. Actes du colloque de Liège et de Louvain-la-Neuve, 21-22 mars 1990*, Louvain-la-Neuve, p. 67-81.

PIRENNE-DELFORGE 1994 : V. Pirenne-Delforge, *L'Aphrodite grecque. Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique* (Kernos suppl. 4), Athènes-Liège.

PIRENNE-DELFORGE 1996 : V. Pirenne-Delforge, « Les Charites à Athènes et dans l'île de Cos », *Kernos* 9, p. 195-214.

PIRENNE-DELFORGE 1998 : V. Pirenne-Delforge, « Quand Éros a les honneurs d'un culte ... », *Uranie* 8, p. 11-31.

PIRENNE-DELFORGE 2001 : V. Pirenne-Delforge, « Prairie d'Aphrodite et jardin de Pandore. Le "féminin" dans la *Théogonie* », in E. Delruelle, V. Pirenne-Delforge (ed.), *Κῆποι. De la religion à la philosophie. Mélanges offerts à André Motte* (Kernos suppl. 11), Liège, p. 83-99.

PIRENNE-DELFORGE 2005 : V. Pirenne-Delforge, « Des épiclèses exclusives dans la Grèce polythéiste ? L'exemple d'*Ourania* », in BELAYCHE *et al.* 2005, p. 271-290.

PIRENNE-DELFORGE 2008 : V. Pirenne-Delforge, *Retour à la source. Pausanias et la religion grecque* (Kernos suppl. 20), Liège.

PIRENNE-DELFORGE 2018 : V. Pirenne-Delforge, « Nyx est, elle aussi, une divinité. La Nuit dans les mythes et les cultes grecs », in A. Chanotis, P. Ducrey (ed.), *La Nuit. Imaginaire et réalités nocturnes dans le monde gréco-romain. Neuf exposés suivis de discussions* (Entretiens sur l'Antiquité classique 64), Droz, p. 131-165.

PIRENNE-DELFORGE – PIRONTI 2007 : V. Pirenne-Delforge, G. Pironti, Compte-rendu de BITTRICH 2005, *Kernos* 20, p. 412-413.

PIRENNE-DELFORGE – PIRONTI 2016 : V. Pirenne-Delforge, G. Pironti, *L'Héra de Zeus. Ennemie intime, épouse définitive*, Paris.

PIRONTI 2005 : G. Pironti, « Au nom d'Aphrodite : réflexions sur la figure et le nom de la déesse née de l'*aphros* », in BELAYCHE *et al.* 2005, p. 129-142.

PIRONTI 2007 : G. Pironti, *Entre ciel et guerre. Figures d'Aphrodite en Grèce ancienne* (Kernos suppl. 18), Liège.

PIRONTI 2011 : G. Pironti, « Il linguaggio del politeismo », in U. Eco (ed.), *Grecia. Mito e Religione, VI. La Grande Storia. L'Antichità*, Milano, p. 21-41.

PIRONTI 2014a : G. Pironti, « Du voile à la voile : réflexions sur l'Aphrodite en voyage et ses parures », in F. Gherchanoc, V. Huet (éds), *De la théâtralité du corps aux corps des dieux dans l'Antiquité*, Brest, p. 91-106.

PIRONTI 2014b : G. Pironti, « *Chrysothronos*: note in margine a un epiteto aureo », in M. Tortorelli Ghidini (ed.), *Aurum. Funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, Roma, p. 211-221.

PIRONTI – PIRENNE-DELFORGE 2017 : G. Pironti, V. Pirenne-Delforge, « *Humnétriai*, chœur de jeunes filles... : un rite mis en image chez Philostrate », in C. Calame, P. Ellinger (ed.), *Du récit au rituel par la forme esthétique. Poèmes, images et pragmatique culturelle en Grèce ancienne (Actes du Colloque International de Paris, 29-29 février 2012)*, Paris, p. 241-263.

PISANO 2016 : C. Pisano, « Iris e Hermes, mediatori in azione », in G. Pironti, C. Bonnet (ed.), *Gli dèi di Omero. Politeismo e poesia nella Grecia antica*, Roma, p. 147-173 (= *Id.* 2017 : *Id.*, « Iris et Hermès, médiateurs en action », in G. Pironti, C. Bonnet [ed.], *Les dieux d'Homère. Polythéisme et poésie en Grèce ancienne*, [Kernos suppl. 31], Liège, p. 113-133).

PISANO 2019 : C. Pisano, *Questione d'autorità. Un'antropologia della leadership nella cultura greca*, Bologna.

PLATT 2009 : V. Platt, « Virtual visions. *Phantasia* and the Perception of the Divine in the *Life of Apollonius of Tyana* », in E. L. Bowie, J. Elsner (ed.), *Philostratus*, Cambridge-New York, p. 131-154.

PLATT – SQUIRE 2017 : V. J. Platt, M. J. Squire (ed.), *The Frame in Classical Art. A Cultural History*, Cambridge.

PODBIELSKI 1986 : H. Podbielski, « Le Chaos et les confins de l'univers dans la *Theogonie* d'Hésiode », *Les Études classiques* 54, p. 253-63.

PODLECKI 1998 : A. J. Podlecki, *Perikles and His Circle*, London.

POLLITT 1974 : J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History and Terminology*, New Haven.

PORDOMINGO PARDO 1996 : F. Pordomingo Pardo, « La poesia popular griega. Aspectos histórico-literarios y formas de transmisión », in O. Pecere, A. Stramaglia (ed.), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Atti del Convegno Internazionale di Cassino, 14-17 settembre 1994*, Cassino, p. 461-482.

PORTER 2008 : J. Porter, « The Disgrace of Matter in Ancient Aesthetics », in SLUITER – ROSEN 2008, p. 283-317.

PORTER 2010 : J. J. Porter, *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece: Matter, Sensation and Experience*, Cambridge.

PORTER 2015 : J. I. Porter, « The Sublime », in DESTRÉE – MURRAY 2015a, p. 393-405.

Bibliographie

- POWELL 2012 : A. Powell, « *Kosmos* ou désordre ? L'euphémisme au coeur du *sumposion* », in V. Azoulay, F. Gherchanoc, S. Lalanne (ed.), *Le banquet de Pauline Schmitt Pantel*, Paris, p. 439-53.
- POWER 2010 : T. Power, *The Culture of Kitharôidia*, Cambridge (Mass.).
- PRALON 1993 : D. Pralon, « L'éloge d'Aphrodite (Sophocle, 941 Radt) », in A. Machin, L. Pernée (ed.), *Sophocle : le texte, les personnages. Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 10, 11 et 12 janvier 1992*, Aix-en-Provence, p. 125-131.
- PRAUSCELLO 2013 : L. Prauscello, « Choral Persuasions in Plato's *Laws* », in R. Gagné, M. Hopman-Govers (ed.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge-New York, p. 257-277.
- PRAUSCELLO 2014 : L. Prauscello, *Performing Citizenship in Plato's Laws*, Cambridge-New York.
- PRELLER – ROBERT 1887-1894 : L. Preller, J. Robert, *Griechische Mythologie*, Berlin.
- PRETTEJOHN 2005 : E. Prettejohn, *Beauty and Art 1750-2000*, Oxford.
- PRÊTRE 2012 : C. Prêtre, *Kosmos et kosmema. Les offrandes de parure dans les inscriptions de Délos* (Kernos suppl. 27), Liège.
- PRÉVOST 2012 : B. Prévost, « Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure », *Images Re-vues* 10, p. 1-36.
- PRIER 1972 : R. A. Prier, « On the *Theogony* 118 and 119 », *Classical Philology* 67, p. 54-55.
- PRINCE 2005 : C. K. Prince, Compte-rendu à STRAUSS CLAY [2003] 2005, *Bryn Mawr Classical Review* [<http://bmcr.brynmawr.edu/2005/2005-04-23.html>].
- PRIOUX 2009 : E. Prioux, « Fards et cosmétiques dans les sources littéraires antiques », in I. Bardiès-Fronty, M. Bimbenet-Privat, P. Walter (ed.), *Le Bain et le miroir. Soins du corps et cosmétiques de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, p. 35-40.
- PRIOUX 2014 : É. Prioux, « Ἰδέαι μὲν οὖν... μύριαι : les *Images* de Philostrate comme images du style ? », in M. Cojannot-Le Blanc, C. Pouzadoux, É. Prioux (éd.), *L'héroïque et le champêtre. 2, Appropriation et déconstruction des théories stylistiques dans la pratique des artistes et dans les modalités d'exposition des œuvres*, Nanterre, p. 73-116.
- PROST 2008 : F. Prost, « L'odeur des dieux en Grèce ancienne. Encens, parfums et statues de culte », in L. Bodiou, D. Frère, V. Mehl (ed.), *Parfums et odeurs dans l'Antiquité*, Rennes, p. 97-103.
- PUCCI 1977 : P. Pucci, *Hesiod and the Language of Poetry*, Baltimore.

Bibliographie

PUCCI 1995 : P. Pucci, *Ulysse polutropos : lecture intertextuelle de l'Iliade et de l'Odyssée*, Villeneuve-d'Ascq.

PUCCI 2003 : P. Pucci, « Prosopopée d'Hélène », in M. Broze, L. Couloubaritsis (ed.), *Le mythe d'Hélène*, Bruxelles, p. 89-120.

PUHVEL 1976 : J. Puhvel, « The Origins of Greek *Kosmos* and Latin *Mundus* », *The American Journal of Philology* 97, p. 154-167.

QUADLBAUER 1958 : Fr. Quadlbauer, « Die genera dicendi bis Plinius d. J. », *Wiener Studien* 71, p. 55-111.

RACE 1982 : W. H. Race, *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden.

RAUBITSCHKE 1949 : A. E. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Akropolis. A Catalogue of the Inscriptions of the 6th and 5th Centuries B.C.*, Cambridge.

RAWLES 2015 : R. Rawles, « *Lysimeleia* (Thucydides 7.53, Theocritus 16.84): What Thucydides Does Not Tell us about the Sicilian Expedition », *The Journal of Hellenic Studies* 135, p. 132-146.

REALE 2005 : G. Reale, *Eros dèmone mediatore. Il gioco delle maschere nel Simposio di Platone*, Milano.

REBAC 1937 : A. S. Rebac, « Kallistos », *Wiener Studien* 55, p. 200-207.

REBILLARD 1992 : L. Rebillard, « La coupe d'Archiklès et Glaukytès. L'écrit dans l'image », *Bulletin de Correspondance Hellénique* 116, p. 501-540.

REBUFFAT 2001 : E. Rebuffat, *Ποιητής ἐπέων. Tecniche di composizione poetica negli Halieutica di Oppiano*, Firenze.

RECKFORD 1972 : K. J. Reckford, « Phaethon, Hippolytus and Aphrodite », *Transactions of the American Philological Association* 103, p. 405-432.

REINACH 1895 : S. Reinach, *Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans : des recueils d'Eckhel, Gori, Lévesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch, réunies et rééditées avec un texte nouveau*, Paris.

REINHARDT 1961 : K. Reinhardt, « Ilias und *Aphroditehymnus* », in U. Hölscher (ed.), *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen, p. 507-521.

REIX 1983 : A. Reix, Compte-rendu de BUFFIÈRE 1980, *Revue philosophique de Louvain* 49, p. 114-116.

RENGAKOS 1993 : A. Rengakos, *Der Homertext und die hellenistischen Dichter*, Stuttgart.

Bibliographie

- RICHARDSON 2007 : N. J. Richardson, « The Homeric Hymn to Hermes », in P. J. Finglass, C. Collard, N. J. Richardson (ed.), *Hesperos. Studies in Ancient Greek Poetry Presented to M. L. West on His Seventieth Birthday*, Oxford, p. 83-91.
- RIEGEL 2015 : N. Riegel, « The City *Dionysia* and the Structure of Plato's *Symposium* », *Ancient Philosophy* 35/2, p. 259-286.
- ROBERTSON 2003 : G. I. C. Robertson, « The *Andreia* of Xenocles : *Kouros*, *Kallos*, and *Kleos* », in R. Rosen, I. Sluiter (ed.), *Andreia. Studies in Manliness and Courage in Classical Antiquity*, Leiden-Boston, p. 59-75.
- ROCCONI 2003 : E. Rocconi, *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma.
- ROMERI 2002 : L. Romeri, « Platon et la tradition conviviale », *Revue des Études Anciennes* 104/1-2, p. 51-59.
- ROBERTSON 1992 : C. M. Robertson, *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*, Cambridge.
- ROBERTSON 1985 : N. Robertson, « The Origin of the Panathenaea », *Rheinisches Museum für Philologie* 128, p. 231-295.
- ROBERTSON 2005 : N. Robertson, « Athenian Shrines of Aphrodite, and the Early Development of the City », in E. Greco (ed.), *Teseo e Romolo. Le origini di Atene e Roma a confronto*, Atene, p. 43-107.
- ROBSON 2013 : J. E. Robson, « The Language(s) of Love in Aristophanes », in SANDERS *et al.* 2013, p. 251-266.
- ROCCHI 1989 : M. Rocchi, *Kadmos e Harmonia. Un matrimonio problematico*, Roma.
- ROSCINO 2008 : C. Roscino, « L'*agrenon* di Cassandra sul cratere apulo Ginevra HR 44: dall'indumento al personaggio », *Kleos. Estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico* 15, p. 292-308.
- ROSEN 2013 : R. M. Rosen, « Galen, Plato, and the Physiology of Erôs », in SANDERS *et al.* 2013, p. 111-127.
- ROSENBERGER 2009 : V. Rosenberger, « Zwischen Theater und Utopie. Phaëthon bei Euripides und Platon », in K.- J. Hölkeskamp, S. Rebenich (ed.), *Phaëthon. Ein Mythos in Antike und Moderne*, Stuttgart, p. 21-32.
- ROSENMEYER 1965 : T. G. Rosenmeyer, « The Formula in Early Greek Poetry », *Arion* 4, p. 295-311.
- ROSENZWEIG 2004 : R. Rosenzweig, *Worshipping Aphrodite: Art and Cult in Classical Athens*, Ann Arbor.

Bibliographie

- ROUSSEL 1942 : P. Roussel, *Étude sur le principe de l'ancienneté dans le monde hellénique du V^e siècle av. J. C. à l'époque romaine*, Paris.
- ROUX 1954 : G. Roux, « Le Val des Muses et les Musées chez les auteurs anciens », *Bulletin de Correspondance Hellénique* 78, p. 22-48.
- RUDHARDT 1970 : J. Rudhardt, « Les mythes grecs relatifs à l'instauration du sacrifice », *Museum Helveticum* 27, p. 1-15.
- RUDHARDT 1971 : J. Rudhardt, *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*, Berne.
- RUDHARDT 1986 : J. Rudhardt, *Le rôle d'Éros et d'Aphrodite dans les cosmogonies grecques*, Paris.
- RUDHARDT 1991 : J. Rudhardt, « L'hymne homérique à Aphrodite », *Museum Helveticum* 48, p. 8-20.
- RUDHARDT 1992 : J. Rudhardt, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Paris.
- RUDHARDT 1997 : J. Rudhardt, « Le mythe de Phaéthon », *Kernos* 10, p. 83-95.
- RUIJGH 1971 : C. J. Ruijgh, *Autour du τε épique. Études sur la syntaxe grecque*, Hakkert.
- RUIZ MONTERO 1994 : C. Ruiz Montero, « Xenophon von Ephesos: ein Überblick », in W. Haase (ed.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung. 2: Principat. 34, Sprache und Literatur. 2*, Berlin, p. 1088-1138.
- RUSSELL 1997 : D. A. Russell, « Plutarch, *Amatorius* 13-18 », in J. M. Mossman (ed.), *Plutarch and His Intellectual World. Essays on Plutarch*, London, p. 9-111.
- SABETAI 2008 : V. Sabetai, « Μικρά αγγεία μικρές στιγμές. Οι ερυθρόμορφες λήκυθοι του Μουσείου Μπενάκη », *Museum Benaki* 8, p. 63-89.
- SABETAI 2011 : V. Sabetai, « Eros Reigns Supreme : Dionysos' Wedding on a New Krater by the Dinos Painter », in R. Schlesier (ed.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlin-Boston, p. 137-160.
- SAINTILLAN 1986 : D. Saintillan, « Fécondité, mort et mariage. À propos des mythes d'Ouranos et de Déméter », in F. Jouan (ed.), *Mort et fécondité dans les mythologies. Actes du Colloque de Poitiers, 13-14 mai 1983*, Paris, p. 51-70.
- SAINTILLAN 1996 : D. Saintillan, « Du festin à l'échange : les grâces de Pandore », in F. Blaise, P. Judet de La Combe, Ph. Rousseau (ed.), *Le métier du mythe, lectures d'Hésiode*, Villeneuve-d'Ascq, p. 315-348.

Bibliographie

- SAÏD 2003 : S. Saïd, « Envy and Emulation in Isocrates », in D. Konstan, N. K. Rutter (ed.), *Envy, Spite and Jealousy. The Rivalrous Emotions in Ancient Greece*, Edinburgh, p. 217-234.
- SANDERS 2013 : E. Sanders, « Sexual Jealousy and Erôs in Euripides' *Medea* », in SANDERS *et al.* 2013, p. 41-58.
- SANDERS – PIRES 2006 : C. Sanders, M. Pires, *Writings in General Linguistics* [traduction de F. de Saussure, *Écrits de Linguistique générale*, édités par S. Bouquet et R. Engler, Paris 2002], Oxford.
- SANDERS – THUMIGER 2013 : E. Sanders, C. Thumiger, « Introduction », in SANDERS *et al.* 2013, p. 1-9.
- SANDERS *et al.* 2013 : E. Sanders, C. Thumiger, C. Carey, N. J. Lowe (ed.), *Erôs in Ancient Greece*, Oxford-New York.
- SANTAMARÍA 2013 : M. A. Santamaría, « The Term βᾶκχος and Dionysos Βάκχιος », in A. Bernabé, M. Herrero de Jáuregui, A. I. Jiménez San Cristóbal, R. Hernández (ed.), *Redefining Dionysos*, Berlin-Boston, p. 38-57.
- SARTI 2010-2011 : S. Sarti, « Un esempio di competizione musicale nel mito in Grecia: Tamiri », *Rudiae* 22-23/1, p. 217-240.
- SARTWELL 2004 : C. Sartwell, *Six Names of Beauty*, New York.
- SASSI 2014 : M. M. Sassi, « Sul colore dell'oro », in M. Tortorelli Ghidini (ed.), *Aurum. Funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, Roma, p. 349-360.
- SBARDELLA 2016 : L. Sbardella, « La eris dei cantori: gli *Erga* e la tradizione rapsodica », *Seminari Romani di Cultura Greca* 5, p. 83-108.
- SCANLON 2002 : T. F. Scanlon, *Eros and Greek Athletics*, Oxford.
- SCATOZZA HÖRICHT 1989 : L. A. Scatozza Höricht, *I monili di Ercolano*, Roma.
- SCHACHTER 1981 : A. Schachter, *Cults of Boeotia, 1: Acheloos to Hera*, London.
- SCHACHTER 1986 : A. Schachter, *Cults of Boiotia, II. Herakles to Poseidon*, London.
- SCHAFTER 2003 : D. Schafter, *The Order of Ornament, the Structure of Style. Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge.
- SCHEFOLD 1992 : K. Schefold, *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art* [with the assistance of L. Giuliani ; translation by A. Griffiths], Cambridge.
- SCHEIN 2013 : S. L. Schein, « Divine and Human in the *Homeric Hymn to Aphrodite* », in R. Bouchon, P. Brillet-Dubois, N. Le Meur-Weissman (ed.), *Hymnes de la Grèce antique :*

Bibliographie

approches littéraires et historiques. Actes du colloque international de Lyon, 19-21 juin 2008, Lyon, p. 295-312.

SCHMIDT 1979 : M. Schmidt, « Κόσμος », in B. Snell, H. Erbse H. (ed.), *Lexikon des frühgriechischen Epos*, Göttingen.

SCHMIDT 1989 : M. Schmidt, « Θεράπων », *Lexikon des frühgriechischen Epos*, p. 1015-9.

SCHMITT PANTEL 1985 : P. Schmitt Pantel, « Banquet et cité grecque. Quelques questions suscitées par les recherches récentes », *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École française de Rome* 97, p. 135-158.

SCHMITT PANTEL 1992 : P. Schmitt-Pantel, *La cité au banquet : histoire des repas publics dans les cités grecques*, Rome.

SCHNAPP 1997 : A. Schnapp, *Le chasseur et la cité : chasse et érotique en Grèce ancienne*, Paris.

SCHOULER 1988 : B. Schouler, « Nom et définition chez les rhéteurs et sophistes », in S. Gély (ed.), *Sens et pouvoirs de la nomination dans les cultures hellénique et romaine. Actes du Colloque de Montpellier, 23-24 mai 1987*, Montpellier, p. 47-70.

SCHROEDER 2006 : C. M. Schroeder, *Hesiod in the Hellenistic Imagination*, thèse de doctorat, University of Michigan, Ann Arbor.

SCHWABL 1962 : H. Schwabl, « Weltschöpfung, mit einem Anh: Iranische Kosmogonien », *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Supplementband* 9, p. 1433-1589.

SCHWABL 1978 : H. Schwabl, *Zeus*, München.

SCIARABBA 2018 : C. Sciarabba, *Usò e accezione degli psiconimi nella poesia elegiaca latina di età augustea: fra tradizione e innovazione*, thèse de doctorat, Université de Palerme.

SCIBILIA 2002 : A. Scibilia, « Supernatural Assistance in Greek Magical Papyri », in J. N. Bremmer, J. R. Veenstra (ed.), *The Metamorphosis of Magic from Late Antiquity to the Early Modern Period*, Leuven-Paris-Dudley, p. 71-86.

SCODEL 2014 : R. Scodel, « Prophetic Hesiod », in R. Scodel (ed.), *Between Orality and Literacy. Communication and Adaptation in Antiquity*, Leiden-Boston, p. 56-76.

SCOLAN 2017 : Y. Scolan, *Le convive et le savant. Sophistes, rhéteurs, grammairiens et philosophes au banquet de Platon à Athènes*, Paris.

SCOTT 1983 : M. Scott, « Charis in Homer and the *Homeric Hymns* », *Acta Classica* 26, p. 1-13.

SCOTT – WELTON 2008 : G. A. Scott, W. A. Welton, *Erotic Wisdom. Philosophy and Intermediacy in Plato's Symposium*, Albany (N. Y.).

SCRUTON 2009 : R. Scruton, *Beauty*, Oxford.

SEDLEY 2006 : D. Sedley, « The Speech of Agathon in Plato's *Symposium* », in B. Reis (ed.), *The Virtuous Life in Greek Ethics*, Cambridge, p. 49-67.

SEGAL 1997 : C. Segal, « Chorus and Community in Euripides' *Bacchae* », in L. Edmunds, R. W. Wallace, M. Bettini (ed.), *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*, Baltimore, p. 65-86.

SELTMAN 1923-1925 : C. T. Seltman, « Eros in Early Attic Legend and Art », *Annual of the British School at Athens* 36, p. 88-106.

SEMNZATO 2017 : C. Semenzato, *À l'écoute des Muses en Grèce archaïque. La question de l'inspiration dans la poésie grecque à l'aube de notre civilisation*, Berlin-Boston.

SEMPER 2007 : G. Semper, *De la détermination formelle de l'ornement et de sa signification comme symbole de l'art*, 1856 = traduction de J. Soullou dans SEMPER 1834-1869 : G. Semper, *Du style et de l'architecture. Écrits*, Marseille.

SERVADEI 2005 : C. Servadei, *La figura di Teseo nelle ceramica attica. Iconografia e iconologia del mito nell'Atene arcaica e classica*, Bologna.

SEVERYNS 1950-1951 : A. Severyns, « Pomme de discorde et jugement des déesses », *Phoibos* 5, p. 145-172.

SEVIERI 2004 : R. Sevieri, « Il mondo alla rovescia nel I stasimo delle *Coefore* di Eschilo », *Studi Italiani di Filologia Classica* 2/2, p. 158-188.

SHAKESHAFT 2019 : H. Shakeshaft, « The Terminology for Beauty in the *Iliad* and the *Odyssey* », *The Classical Quarterly* 69/1, p. 1-22.

SHAPIRO 1989 : H. A. Shapiro, *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Mainz.

SHAPIRO 1992 : H. A. Shapiro, « Eros in Love: Pederasty and Pornography in Greece », in A. Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York, p. 53-72.

SHAPIRO 1993 : H. Shapiro, *A. Personification in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts, 600-400 BC*, Akanthus.

SHEFFIELD 2006 : F. C. C. Sheffield, *Plato's Symposium. The Ethics of Desire*, Oxford.

SHELMERDINE 1984 : S. C. Shelmerdine, « Hermes and the Tortoise. A Prelude to the Cult », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 25, p. 201-208.

SHEPPARD 2008 : A. Sheppard, « Rhetoric, Drama and Truth in Plato's *Symposium* », *The International Journal of the Platonic Tradition* 2/1, p. 28-40.

Bibliographie

- SIDER 1980 : D. Sider, « Plato's *Symposium* as Dionysian Festival », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 4, p. 41-56.
- SIDER 1989 : D. Sider, « The Blinding of Stesichorus », *Hermes* 115, p. 423-431.
- SILVA 1985-1986 : M. Silva, « Visual and Pictorial Elements in Euripides », *Humanitas* 37-38, p. 9-86.
- SIRON 2015 : N. Siron, « La jeune fille au héron. Genre et érotique sur les sceaux grecs et les vases attiques (VI^e-IV^e siècles) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 42, p. 217-242.
- SIRONEN 1997 : E. Sironen, *The Late Roman and Early Byzantine Inscriptions of Athens and Attica. An Edition with Appendices on Scripts, Sepulchral Formulae, and Occupations*, Helsinki.
- SISSA 2012 : G. Sissa, « Agathon and Agathon: Male Sensuality in Aristophanes' *Thesmophoriazousae* and Plato's *Symposium* », *Eugesta* 2, p. 25-70.
- SISTAKOU 2014 : E. Sistikou, « From Emotion to Sensation: The Discovery of the Senses in Hellenistic Poetry », in R. Hunter, A. Rengakos, E. Sistikou (ed.), *Hellenistic Studies at a Crossroads. Exploring Texts, Contexts and Metatexts*, Berlin-Boston, p. 135-156.
- SITTL 1890 : K. Sittl, « Die Glaubwürdigkeit der Hesiodfragmente », *Wiener Studien* 12, p. 38-65.
- SKEMPIS 2016 : M. Skempis, « Der orphische Hymnos auf Chthonios Hermes (57): Genealogie, Eros, Ritual », *Wiener Studien* 129, p. 155-187.
- SLATER 1999 : N. W. Slater, « The Vase as Ventriloquist: *καλός*-Inscriptions and the Culture of Fame », in E. A. Mackay (ed.), *Signs of Orality. The Oral Tradition and its Influence in the Greek and Roman World*, Leiden-Boston, p. 143-161.
- SLUITER – ROSEN 2008 : I. Sluiter, R. M. Rosen (ed.), *Kakos. Badness and Anti-value in Classical Antiquity*, Leiden-Boston.
- SLUITER – ROSEN 2012 : I. Sluiter, R. Rosen (ed.), *Aesthetic Value in Classical Antiquity* (Mnemosyne suppl. 204/407), Leiden-Boston.
- SMITH 1981 : P. L. Smith, *Nursling of Mortality. A Study of the Homeric Hymn to Aphrodite*, Bern.
- SMYTH 1899: H. W. Smyth, *Greek Melic Poets*, New York.
- SNELL 1975 : B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen [4. Neubearb. Aufl.]*, Göttingen.
- SNOWDEN 1970 : F. M. Snowden, *Blacks in Antiquity. Ethiopians in the Greco-Roman Experience*, Cambridge.

SOULILLOU 2003 : J. Soulillou, *Le livre de l'ornement et de la guerre*, Marseille.

SPANOUDAKIS 2018 : K. Spanoudakis, « The Staphylus Episode. Nonnus and the Secret Gospel of Mark », in H. Bannert, N. Kröll (ed.), *Nonnus of Panopolis in Context. II: Poetry, Religion, and Society*, Leiden, p. 216-251.

SPINA 2001 : L. Spina, *L'oratore scriteriato. Per una storia letteraria e politica di Tersite*, Napoli.

SPIVEY 1997 : N. J. Spivey, « Bionic Statues », in A. Powell (ed.), *The Greek World*, London, p. 442-459.

SPIVEY 2018 : N. J. Spivey, *The Sarpedon Krater. The Life and Afterlife of a Greek Vase*, Chicago.

SQUIRE 2010 : M. J. Squire, « Introduction. The Art of art History in Graeco-Roman Antiquity », in V. J. Platt, M. J. Squire (ed.), *The Art of Art History in Graeco-Roman Antiquity (Arethusa 43/2)*, p. 133-163.

SQUIRE 2011 : M. J. Squire, *The Art of the Body. Antiquity and its Legacy*, London-New York.

SQUIRE 2015 : M. J. Squire, « Aesthetics and Latin Literary Reception », in E. A. Friedland, M. G. Sobocinski, E. K. Gadza (ed.), *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, Oxford, p. 589-605.

SQUIRE 2018 : M. J. Squire, « 'To Haunt, to Startle, and Way-Lay': Approaching Ornament and Figure in Graeco-Roman Art », in SQUIRE – DIETRICH 2018, p. 1-36.

SQUIRE – DIETRICH 2018 : M. J. Squire, N. Dietrich (ed.), *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity*, Berlin.

STAFFORD 2000 : E. Stafford, *Worshipping Virtues. Personification and the Divine in Ancient Greece*, Swansea.

STAFFORD 2007 : E. J. Stafford, « Personification in Greek Religious Thought and Practice », in D. Ogden (ed.) *Blackwell Companion to Greek Religion*, Oxford, p. 71-85.

STAFFORD 2013 : E. Stafford, « From the Gymnasium to the Wedding: Erôs in Athenian Art and Cult », in SANDERS *et al.* 2013, p. 175-208.

STAGAKIS 1987-1988 : G. Stagakis, « Athena and Dolon's Spoils », *Archaiognosia* 5, p. 55-71.

STAMATOPOULOU 2016 : Z. Stamatopoulou, « The Quarrel with Perses and Hesiod's Biographical Tradition », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 56/1, p. 1-17.

STAMATOPOULOU 2017 : Z. Stamatopoulou, *Hesiod and Classical Greek Poetry. Reception and Transformation in the Fifth Century BCE*, Cambridge-New York.

- STAMBOLIDIS 1992 : N.C. Stambolidis, *Τα σφραγίσματα της Δήλου, ο ερωτικός κυκλός*, Athina.
- STAMPOLIDIS – TASSOULAS 2009 : N. C. Stampolidis, Y. Tassoulas (ed), *Eros. From Hesiod's Theogony to Late Antiquity*, Athina
- STAVRINOY 2015 : A. Stavrinou, « The Opsi of Helen. Performative Intertextuality in Euripides », *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 55, p. 104-132.
- STEFANELLI 2009 : R. Stefanelli, « Νόος ovvero la 'via' del pensiero », *Glotta* 85, p. 217-263.
- STEINER 1998 : D. T. Steiner, « Moving Images. Fifth-century Victory Monuments and the Athlete's Allure », *Classical Antiquity* 17/1, p. 123-149.
- STEINER 2001 : D. T. Steiner, *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton.
- STEWART 1997 : A. Stewart, *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*, Cambridge-New York.
- STIEBER 2011 : M. C. Stieber, *Euripides and the Language of Craft*, Leiden.
- STIER 1929 : O. Stier, « Stephanephoros », *RE* IIIA, p. 2343-2347.
- STINTON 1979 : T. C. W. Stinton, « The First Stasimon of Aeschylus' *Choephoroi* », *The Classical Quarterly* 39, p. 252-262.
- STOCKING 2017 : C. H. Stocking, « Hesiod in Paris: Justice, Truth, and Power Between Past and Present », *Arethusa* 50/3, p. 385-427.
- STODDARD 2004 : K. B. Stoddard, *The Narrative Voice in the Theogony of Hesiod*, Leiden-Boston.
- STRAMAGLIA 2003 : A. Stramaglia, « Amori impossibili. PKöln 250, le raccolte proginnasmatiche e la tradizione retorica dell' 'amante di un ritratto' », in B.-J. Schröder, J.-P. Schröder (ed.), *Studium declamatorium. Untersuchungen zu Schulübungen und Prunkreden von der Antike bis zur Neuzeit*, München, p. 213-239.
- STRAUSS CLAY 1984 : J. Strauss Clay, « The Hecate of the *Theogony* », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 25, p. 27-38.
- STRAUSS CLAY 1988 : J. Strauss Clay, « What the Muses Sang, *Theogony* 1-115 », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 29, p. 323-333.
- STRAUSS CLAY 1989 : J. Strauss Clay, *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, Princeton.

- STRAUSS CLAY 2005 [2003]: J. Strauss Clay, *Hesiod's Cosmos*, Cambridge-New York.
- STRAUSS CLAY 2015 : J. Strauss Clay, « Commencing Cosmogony and the Rhetoric of Poetic Authority », in T. Fuhrer, M. Erler (ed.), *Cosmologies et cosmogonies dans la littérature antique: huit exposés suivis de discussions et d'un épilogue* (Entretiens de la Fondation Hardt 61), Genève-Vandœuvres, p. 105-138.
- STRIANO 2017 : A. Striano, « Éros dans l'anthroponymie grecque », *Mnemosyne* 71/4, p. 1-13.
- SUÁREZ DE LA TORRE 2012-2013 : E. Suárez de la Torre, « Pensamiento filosófico y pensamiento mágico: el hechizo de Eros y Psique en la 'Espada de Dárdano' (PGM IV 1715-1870) », *Itaca* 28-29, p. 167-181.
- SUÁREZ DE LA TORRE 2017 : E. Suárez de la Torre, « Continuidad, innovación y contexto: Eros en los papiros mágicos griegos », *Historia religionum* 9, p. 95-108.
- SURVINOU-INWOOD 1997 : C. Sourvinou-Inwood, « Tragedy and Religion: Constructs and Readings », in C. Pelling (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford, p. 161-186
- SUSSMAN 1978 : L. S. Sussman, « The Birth of the Gods. Sexuality, Conflict and Cosmic Structure in Hesiod's *Theogony* », *Ramus* 7, p. 61-77.
- SUTTON 1997-1998 : R. F. Sutton, « Nuptial Eros. The Visual Discourse of Marriage in Classical Athens », *Journal of the Walters Art Gallery* 55-56, p. 27-48.
- SVENBRO 1984a : J. Svenbro, *La parola e il marmo: alle origini della poetica greca*, Torino.
- SVENBRO 1984b : J. Svenbro, « Il taglio della poesia. Note sulle origini sacrificali della poetica greca », *Studi storici: rivista trimestrale dell'Istituto Gramsci* 25, p. 925-944.
- SWIFT 2016 : L. Swift, « Visual Imagery in Parthenaic Song », in V. Cazzato, A. Lardinois (ed.), *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual. Studies in Archaic and Classical Greek Song*, Leiden, p. 255-287.
- SZEWCZYK 2017 : M. Szewczyk, « Entretien et réparation », in R. von Hoff, F. Queyrel (ed.), *Eikones. La vie des portraits grecs (V^e - I^{er} siècles av. J.-C.)*, Paris, p. 40-83.
- TADDEI 2014 : A. Taddei, « Le Panatenee nel terzo stasimo degli Eraclidi (Eur. *Heracl.* 748-83): rammemorazione rituale e identità corale », *Lexis* 32, p. 213-228.
- TADDEI 2015 : A. Taddei, « Ifigenia e il coro nella *Ifigenia tra i Tauri*: destini rituali incrociati », *Lexis* 33, p. 150-167.
- TADDEI 2016 : A. Taddei, « Vergognarsi davanti al proprio dio: il coro nel terzo stasimo dello *Ione* di Euripide », *Quaderni urbinati di Cultura Classica* 113, p. 47-64.

TAGLIABUE 2011 : A. Tagliabue, *Commentary on the First Book of the Ephesiaca of Xenophon of Ephesus*, thèse de doctorat, Università degli studi di Padova/Swansea University.

TAGLIABUE 2012 : A. Tagliabue, « The *Ephesiaca* as a *Bildungsroman* », *Ancient Narrative* 10, p. 17-46.

TAGLIABUE 2017 : A. Tagliabue, *Xenophon's Ephesiaca. A Paraliterary Love-Story from the Ancient World*, Groningen.

TAILLARDAT 1982 : J. Taillardat, « Φιλότης, πίστις et foedus », *Revue des Études Grecques* 45, p. 1-14.

TANNEN 1989 : D. Tannen, *Talking Voices: Repetition, Dialogue and Imagery in Conversational Discourse*, Cambridge.

TAPLIN – WYLES 2010 : O. Taplin, R. Wyles (ed.), *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford.

TAYLOR 1995 [1989] : J. Taylor, *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*, Oxford.

TEDESCHI 1993 : G. Tedeschi, « La strofe per gli *eromenoi* calcidesi », in R. Pretagostini (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*, II, Roma, p. 179-187.

THALMANN 2004 : W. G. Thalmann, « 'The Most Divinely Approved and Political Discord': Thinking about Conflict in the Developing *Polis* », *Classical Antiquity* 23/2, p. 359-399.

THOMAS 2015 : E. Thomas, « The Beauties of Architecture », in DESTRÉE – MURRAY 2015, p. 274-290.

THOMPSON 1947 : A. W. Thompson, *A Glossary of Greek Fishes*, London.

THORNTON 1997 : B. S. Thornton, *Eros. The Myth of Ancient Greek Sexuality*, Oxford.

THUMIGER 2009 : C. Thumiger, « On Ancient and Modern (Meta)theatres. Definitions and Practices », *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici* 63, p. 9-58.

TILG 2010 : S. Tilg, *Chariton of Aphrodisias and the Invention of the Greek Love Novel*, Oxford-New York.

TOGNAZZI 2010 : G. Tognazzi, « Aspetti della performance nuziale: l'imeneo », in E. Bona, M. Curnis (ed.), *Linguaggi del potere, poteri del linguaggio*, Alessandria, p. 67-78.

TONGEREN *et al.* 1992 : P. van Tongeren, P. Sars, C. Bremmers, K. Boey, K. (ed.), *Eros and Eris. Contributions to a Hermeneutical Phenomenology Liber Amicorum for Adriaan Peperzak*, Dordrecht-Boston.

Bibliographie

- TORELLI 2012 : M. Torelli, *Σημαίνειν*, 'significare'. *Scritti vari di ermeneutica archeologica* [a cura di A. Sciarra], Pisa-Roma.
- TORTORELLI GHIDINI 2011 : M. Tortorelli Ghidini, « Zèlos: la jalousie des dieux et la jalousie comme dieu », in H. Rouillard-Bonraisin (ed.), *Jalousie des dieux, jalousie des hommes. Actes du colloque international organisé à Paris les 28-29 novembre 2008*, p. 95-106.
- TOUCHEFEU-MEYNIER 1968 : O. Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, Paris.
- TOUTAIN 1940 : J. Toutain, « Le rite nuptial de l'anakalypterion », *Revue des Études Anciennes* 42, p. 345-353.
- TRAVLOS 1971 : J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen*, Tübingen.
- TRÉHEUX 1959 : J. Tréheux, *Études critiques sur les inventaires de l'indépendance délienne*, thèse de doctorat inédite, Paris.
- TRENDALL – CAMBITOGLU 1982 : A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, vol. II-III, Oxford.
- TSAGALIS 2014 : Ch. Tsagalis, « Placing the Muses. Eumelus fragments 34-35 (West) », *CHS Research Bulletin* 2/2 [en ligne]
http://nrs.harvard.edu/urn3:hnc.essay:TsagalisC.Placing_the_Muses_Eumelus_Fragments_34-35.2014.
- TSANTSANOGLU – TSELIKAS 2017 : K. Tsantsanoglou, S. Tselikas, « P. Sapph. Obbink: The 'Kypris Poem' », *Eikasmos* 28, p. 23-35.
- TSIAFAKIS 1998 : D. Tsiafakis, *I Thraki stin attiki eikonographia tou 5ou aiona p. Ch., Prosengiseis stis scheseis Athinas kai Thrakis*, Komotini.
- TSIAFAKIS 2000 : D. Tsiafakis, « The Allure and Repulsion of Thracians in the Art of Classical Athens », in B. Cohen (ed.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden-Boston-Köln, p. 364-389.
- TSINGARIDA 2009 : A. Tsingarida (ed.), *Shapes and Uses of Greek Vases (7th-4th centuries B.C.)*, *Proceedings of the Symposium held at the Université Libre de Bruxelles, 27-29 April 2006*, Brussels.
- TSOUVALA 2008 : G. Tsouvala, *The Social and Historical Context of Plutarch's Erotikos*, thèse de doctorat, Université de New York.
- TULIN 2003 : A. Tulin, « Please Remind me of *Anamnesis*: a 'Double-Entendre' in Plato's *Phaedo* », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 75, p. 63-66.
- TULLI – ERLER 2016 : M. Tulli, M. Erler (ed.), *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin.

TUZET 1965 : H. Tuzet, *Le cosmos et l'imagination*, Paris.

USENER 1896 : H. Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Frankfurt.

VAMVOURI RUFFY 2004a : M. Vamvouri Ruffy, « Visualization and 'Deixis am Phantasma' in Aeschylus' *Persae* », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 78/3, p. 11-28.

VAMVOURI RUFFY 2004b : M. Vamvouri Ruffy, *La fabrique du divin. Les Hymnes de Callimaque à la lumière des Hymnes homériques et des hymnes épigraphiques* (Kernos suppl. 14), Liège.

VAN REDEN 1995 : S. van Reden, *Exchange in Ancient Greece*, London.

VAN UUM 2013 : P. T. van Uum, *Tragic Troy and Athens. Heroic space in Attic Drama*, thèse de doctorat, Université d'Amsterdam.

VASSILIKI 2008 : M. Vassili, *Το ιερό Αφροδίτης και έρωτος στην Ιερά οδό*, Athina.

VATIN 2004 : C. Vatin, *Ariane et Dionysos : un mythe de l'amour conjugal*, Paris.

VECCHIATO 2016 : S. Vecchiato, « Un'ipotesi su κόσμος nell'etopea acrostica su Esiodo (P.Oxy. L 3537R, l. 11 = v. 7) », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 197, p. 28-31.

VENERI 1996 : A. Veneri, « L'Elicona nella cultura tespiese intorno al 3 sec. a. C.: la stele di Euthy[kl]es », in A. Hurst, A. Schachter (ed.), *La Montagne des Muses*, Genève, p. 73-86.

VENTRELLA 2009 : G. Ventrella, « Sulla paternità dell'Or. XXIX di Dione di Prusa », *Revue des Études Anciennes* 111/2, p. 401-409.

VERDENIUS 1949 : W. J. Verdenius, « Κάλλος και μέγεθος », *Mnemosyne* 2/4^a Série, p. 294-298.

VERGADOS 2011 : A. Vergados, « Shifting Focalization in the *Homeric Hymn to Hermes*: The Case of Hermes' Cave », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 51/1, p. 1-25.

VERGADOS 2014 : A. Vergados, « Etymologie und Aitiologie bei Hesiod: die Musennamen in der *Theogonie* », in C. Reitz, A. Walter (ed.), *Von Ursachen sprechen: eine aitiologische Spurensuche = Telling Origins: on the Lookout for Aetiology*, Hildesheim-Zürich, p. 105-140.

VÉRILHAC – VIAL 1998 : A.-M. Vérilhac, C. Vial, « Le mariage grec du VI^e s. av. J. -C. à l'époque d'Auguste », *Bulletin de Correspondance Hellénique* 32, p. 15-39.

VERMEULE 1979 : E. D. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley.

VERNANT 1965a : J.-P. Vernant, « Aspects mythique de la mémoire et du temps », in *Id.*, *Mythe et pensée*, I, Paris, p. 80-107.

Bibliographie

- VERNANT 1965b : « J.-P. Vernant, « Genèse et structure dans le mythe hésiodique des races », in M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Piaget (ed.), *Entretiens sur les notions de genèse et de structure*, Paris, p. 95-124.
- VERNANT 1965c : J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris.
- VERNANT 1974 : J.-P. Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris.
- VERNANT 1986 : J.-P. Vernant, « Corps obscur, corps éclatant », in C. Malamoud, J.-P. Vernant (ed.), *Corps des dieux*, Paris, p. 19-58.
- VERNANT 1989a : J.-P. Vernant, « Un, deux, trois : Éros », in *Id.*, *L'individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, p. 153-171.
- VERNANT 1989b : J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris.
- VERNANT 1990 : J.-P. Vernant, « Figuration et image », *Mètis* 5, p. 225-238.
- VERNANT 2007 : J.-P. Vernant, *Œuvres. Religions, rationalités, politique*, 2 vol., Paris.
- VERNANT – MALAMOUD 1986 : J.-P. Vernant, Ch. Malamoud (ed.), *Corps de dieux*, Paris.
- VERNANT – VIDAL NAQUET 1981 : J.-P. Vernant, P. Vidal Naquet, *Tragedy and Myth in Ancient Greece* [translated by J. Lloyd], Atlantic Highlands.
- VERSNEL 2002 : H. S. Versnel, « The Poetics of the Magical Charm. An Essay on the Power of Words », in P. Mirecki, M. Meyer (ed.), *Magic and Ritual in the Ancient World*, Leiden-Boston-Köln, p. 105-158.
- VERSNEL 2011 : H. S. Versnel, *Coping with the Gods*, Leiden-Boston.
- VIAN 1963 : F. Vian, *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*, Paris.
- VILLACÈQUE 2007 : N. Villacèque, « 'Toi, spectateur de mes tourments' : adresses au public dans la tragédie grecque », *Cahiers du Centre Gustave-Glotz* 18, p. 263-280.
- VILLANUEVA PUIG 2007 : M.-C. Villanueva Puig, « Dix ans d'iconographie dionysiaque dans le monde grec », *Pallas* 75, p. 197-205.
- VIOLI 1997 : P. Violi, *Significato ed esperienza*, Milano.
- VISA-ONDARÇUHU 2010 : V. Visa-Ondarçuhu, « Mélancomas ou l'athlète grec statufié sous l'Empire », in M.-H. Garelli, V. Visa-Ondarçuhu (ed.), *Corps en jeu. De l'Antiquité à nos jours*, Rennes, p. 319-338.

Bibliographie

- VOLK 2012 : K. Volk, « Letters in the Sky. Reading the Signs in Aratus' *Phaenomena* », *American Journal of Philology* 133/2, p. 209-240.
- VON FRITZ 1943 : K. von Fritz, « Νόος and νοεῖν in the Homeric Poems », *Classical Philology* 38/2, p. 79-93.
- VON FRITZ 1956 : K. von Fritz, « Das Prooemium der hesiodischen *Theogonie* », in B. Snell et al. (ed.), *Festschrift Bruno Snell zum 60. Geburtstag am 18. Juni 1956 von Freunden und Schülern überreicht*, München, p. 29-45.
- WAANDERS 1983 : F. M. J. Waanders, *The History of τέλος and τελέω in Ancient Greece*, Amsterdam.
- WACZIARG 2001 : A. Wacziarg, « Le Chaos d'Hésiode », *Pallas* 57, p. 131-52.
- WALLACE 1974 : P. W. Wallace, « Hesiod and the Valley of the Muses », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 15, p. 5-24.
- WALLENSTEN 2008a : J. Wallensten, « Personal Protection and Tailor-Made Deities. The Use of Individual Epithets », *Kernos* 21, p. 81-95.
- WALLENSTEN 2008b : J. Wallensten, « Ressources for Manpower. Magistrate's Dedications to Aphrodite », in A.H. Rasmussen, S.W. Rasmussen (ed.), *Religion and Society. Rituals, Ressources, and Identity in the Ancient Graeco-Roman World. The BOMOS-Conferences 2002-2005 (ARID suppl. 40)*, Roma, p. 140-150.
- WALSH 1984 : G. B. Walsh, *The Varieties of Enchantment*, Chapel Hill.
- WARDY 1996 : R. Wardy, *The Birth of Rhetoric. Gorgias, Plato, and their Successors*, London-New York.
- WASDIN 2018 : K. Wasdin, *Eros at Dusk. Ancient Wedding and Love Poetry*, Oxford.
- WASER 1907 : O. Waser, « Eros », *RE*, VI, col. 484-542.
- WEICKER 1910-1915 : O. Weicker, « Seirenen », in W. H. Roscher (ed.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, IV, Leipzig, col. 601-639.
- WEIL 1889 : H. Weil, « Observations sur les fragments d'Euripide », *Revue des Études Grecques* 2, p. 322-328.
- WEISS 1998 : M. Weiss, « *Erotica*. On the Prehistory of Greek Desire », *Harvard Studies in Classical Philology* 98, p. 31-61.
- WEISS 2018 : N. Weiss, *The Music of Tragedy. Performance and Imagination in Euripidean Theater*, Oakland.
- WEST 1967 : M. L. West, « Alcman and Pythagoras », *Classical Quarterly* 17, p. 1-15.

WEST 1982 : M.L. West, *Greek Metre*, Oxford.

WEST 1984 : M. L. West, « A New Poem about Hesiod », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 57, p. 33-36.

WEST 1994 : M. L. West, « *Ab Ovo*: Orpheus, Sanchuniathon, and the Origins of the Ionian World Model », *Classical Quarterly* 44, p. 289-307.

WEST 1997 : M. L. West, *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford.

WEST 2013 : D. E. West, « Cognitive and Linguistic Underpinnings of *Deixis am Phantasma*: Bühler's and Peirce's semiotic », *Sign System Studies* 41/1, p. 21-41.

WILAMOWITZ 1883 : U. von Wilamowitz, « Phaethon », *Hermes* 18, p. 396-434 (= *id.* 1935 : *Kleine Schriften*, I, p. 110-147).

WILGAUX 2009 : J. Wilgaux, « Ὑγιῆς καὶ ὀλόκληρος : le corps du prêtre en Grèce ancienne », in P. Brulé (ed.), *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne. Actes du XI^e colloque du CIERGA (Rennes, septembre 2007)*, (Kernos suppl. 21), Liège, p. 231-242.

WILLIAMS 1983 : D. Williams, « Women on Athenian Vases. Problems of Interpretation », in A. Cameron, A. Kuhrt (ed.), *Images of Women in Antiquity*, London, p. 92-106.

WILLIAMSON 1995 : M. Williamson, *Sappho's Immortal Daughters*, Cambridge (Mass.)-London.

WILLOCX 2017 : L. Willocx, « Portrait de femme au milieu d'un décor végétalisé. Essai d'interprétation du motif à partir de céramiques italiotes inédites », *Res Antiquae* 14, p. 251-271.

WILSON 2004 : P. Wilson, « Athenian Strings », in P. Murray, P. Wilson (ed.), *Music and the Muses. The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford, p. 269-306.

WILSON 2009 : P. Wilson, « Thamyras the Thracian: The Archetypal Wandering Poet? », in R. Hunter, I. Rutherford (ed.), *Wandering Poets in Ancient Greek Culture. Travel, Locality and Pan-Hellenism*, Cambridge, p. 46-79.

WINKLER 1990 : J. J. Winkler, *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York-London.

WINKLER 1991 : J. J. Winkler, « The Constraints of Eros », in C. A. Faraone, D. Obbink (ed.), *Magika Hiera*, New York-Oxford, p. 214-243.

WINNINGTON-INGRAM 1948 : R. P. Winnington-Ingram, « Clytemnestra and the Vote of Athena », *The Journal of Hellenic Studies* 68, p. 130-147.

Bibliographie

- WRIGHT 2017 : M. Wright, « A Lover's Discourse: Eros in Greek Tragedy », in R. Seaford, J. Wilkins, M. Wright (ed.), *Selfhood and the Soul*, Oxford, p. 219-242.
- XATZIMAVROUDI 2005 : E. C. Xatzimavroudi, *Ίβυκος μυθολόγος: Έρις και έρως*, Thessaloniki.
- YATROMANOLAKIS 2001 : D. Yatromanolakis, « Visualizing Poetry: An Early Representation of Sappho », *Classical Philology* 96/2, p. 159-168.
- YATROMANOLAKIS 2007 : D. Yatromanolakis, *Sappho in the Making. The Early Reception*, Cambridge (Mass.).
- YAYLALI 1989 : A. Yaylali, « Eine Grabstele im Museum Izmir », *Festschrift für Yale Inan*, p. 471-481.
- YCHE-FONTANEL 2001 : F. Yche-Fontanel, « Les boiteux, la boiterie et le pied dans la littérature grecque ancienne », *Kentron* 17/2, p. 65-90.
- ZANETTO 2012 : G. Zanetto, « Intertestualità e critica testuale in Senofonte Efesio », in G. Bastianini, W. Lapini, M. Tulli (ed.), *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, Firenze, p. 895-905.
- ZANKER 2003 : G. Zanker, « New Light on the Literary Category of *Ekphrastic* Epigram in Antiquity. The New Posidippos (col. X 7-XI 19 P. Mil.Vogl. VIII 309) », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 143, p. 59-62.
- ZARECKI 2007 : J. P. Zarecki, « Pandora and the Good έρις in Hesiod », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 47/1, p. 5-29.
- ZATTA 2010 : C. Zatta, « Making History Mythical. The Golden Age of Peisistratus », *Arethusa* 43/1, p. 21-62.
- ZEITLIN 1990 : F. Zeitlin, « The Poetics of Eros: Nature, Art and Imitation in Longus' *Daphnis and Chloe* », in D. M. Halperin, J. J. Winkler, F. Zeitlin (ed.), *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton, p. 417-464.
- ZEITLIN 1996 : F. I. Zeitlin, *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago.
- ZERVOUDAKI 1968 : E. Zervoudaki, « Attische polychrome Reliefkeramik des späten 5. und des 4. Jahrhunderts v. Chr. », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 83, p. 1-88.
- ZOGRAFOU 2008 : A. Zografou, « Prescriptions sacrificielles dans les papyri magiques », in V. Mehl, P. Brulé, R. Parker (ed.), *Le sacrifice antique. Vestiges, procédures et stratégies*, Rennes, p. 187-203.

Bibliographie

ZOGRAFOU 2010a : A. Zografou, *Chemins d'Hécate: portes, routes, carrefours et autres figures de l'entre-deux* (Kernos suppl. 24), Liège.

ZOGRAFOU 2010b : A. Zografou, « Flames of Love: Eros and the Torch Races in Archaic Athens », *Mètis* 8, p. 309-337.

ZOGRAFOU 2011 : A. Zografou, « Des sacrifices qui donnent des ailes : PGM XII, 15-95 », in V. Pirenne-Delforge, F. Prescendi (ed.), « Nourrir les dieux? ». *Sacrifice et représentation du divin. Actes de la VI^e rencontre du Groupe de recherche européen FIGURA, représentation du divin dans les sociétés grecque et romaine* (Kernos suppl. 26), Liège, p. 149-163.

ZOGRAFOU 2013 : A. Zografou, *Papyrus magiques grecs. Le mot et le rite : autour des rites sacrificiels*, Ioannina.

ZOLONITKOVA 2013 : O. A. Zolonitkova, *Zeus in Early Greek Mythology and Religion. From Prehistoric Times to the Early Archaic Period*, Oxford.

ZUCKER 2012 : A. Zucker, « Album mythique des coquillages voyageurs. De l'écume au labyrinthe », *Technique&Culture* 59, p. 110-125.

ZUCKER 2015 : A. Zucker, « Hygin et Ératosthène. Variation mythographique ou restitution d'un original perdu », *Polymnia* 1, p. 83-125.

ZÜHLKE 1961 : B. Zühlke, « Euripides' *Stheneboia* », *Philologus* 105, p. 198-225.

Index des sources

Sources littéraires

Achille Tatius

Leucippe et Clitophon I, 9, 1 : 210 (39)

Acousilaos

fragment 9 B 1 (= COSM. T21, T22 Laks-Most) et 3 Diels-Kranz : 86 (230) ; 6a, 9 Jacoby : 242 (155)

Aelius Dionysius

Noms attiques s. v. ἄωτον : 134 (83)

Agôn entre Homère et Hésiode, 2-3 : 58 (96)

Alcée

fragment Z 3 Lobel-Page (= fragment 327 Campbell) : 239 (144) ; fragment 327 Voigt : 269 (27)

Alciphron

Lettres I 16.1 : 251 (185) ; III 31.1 : 336 (12) ; IV 1 : 132 (71) ; IV 16.5 : 132 (71)

Alcman

fragment 3PMG (= fragment 26 Calame) : 294 (134) ; fragment 14a PMG (= fragment ; 4 Calame) : 274 (47) ; fragment 59a PMG : 265 (11), 315 (222) ; fragment 89 PMG : 269 (25)

Anacréon

fragments 38 et 111 Gentili : 265 (9) ; fragment 125 Gentili : 269 (27) ; fragment 35, 2 PMG : 231 (114) ; fragment 357 PMG : 219 (75) ; fragment 450 PMG : 275

(48) ; fragment 505d PMG : 243 (159) ; fragment 16.21 West : 224 (89)

Anaxagore

fragment 59 A30 Diels-Kranz (= Anaxagore, P29, P35, P37 Laks-Most) : 21 (85)

Andronicos de Rhodes

fragment 3 SVF, 397 (= *Sur les passions* IV.1) : 318 (231)

Antiphane

fragment 191 Kock : 167 (187)

Antiphon

Sur le choreute (VI) 38 : 132 (72)

Anthologie grecque

V 22 : 265 (11) ; V 70 : 209 (38) ; V 100, 3-4 : 253 (199) ; V 116, 1-2 : 214 (57) ; V 134 : 265 (11) ; V 140 : 210 (41) ; V 152, 166, 191, 212, 215 et 279 : 177 (233) ; V 160, 4 : 315 (222) ; V 176 : 275 (50) ; V 180, 3-4 : 178 (235) ; V 195b : 211 (44) ; V 196 : 211 (44) ; V 199, 2 : 265 (11) ; V 224, 1 : 318 (231) ; V 229, 5 : 180 (249) ; V 292, 9 : 205 (24) ; VI 48 : 192 (288) ; VI 96 : 82 (213) ; VI 247 : 192 (288) ; VII 25 : 301 (167) ; VII 27 : 301 (167) ; VII 14, 2-3 : 310 (203) ; VII 217 : 265 (11) ; VII 260, 1 : 336 (9) ; VII 628 : 111 (1) ; IX 221 : 234 (124) ; IX 325, 4 : 339 (30) ; IX 449 : 195 (300) ; IX 669, 11 : 111 (1) ; X 21 : 230 (113) ; XI 15 : 23 (96) ; XI 414 : 267 (19) ; XII 56, 3 : 225 (95), 249 (177) ; XII 101, 6 : 253 (199) ; XII 117, 6 : 253 (199) ; XII 167, 1 : 265 (11) ; XII 126, 2 : 315 (222) ; XII 158, 2 : 339 (30) ; XII 224, 4 :

210 (40) ; XIV 3, 5-6 : 310 (203) ; XIV 139 : 170 (200) ; XV 24 : 239 (144) ; XVI 103, 6 : 193 (288) ; XVI 177, 3 : 231 (114) ; XVI 214, 7-8 : 129 (61) ; XVI 215 et 216 : 169 (199)

Epigrammata sepulcralia 597, 2-3 : 161 (165)

Anubion

fragment 207, 30-32 : 128 (60)

Apollodore

FGrH 244 F147 : 105 (315)

[Apollodore]

Bibliothèque I 3, 3 : 305 (188) ; II 113-114 : 74 (174) ; III 2 : 66 (135)

Apollonios de Rhodes

Argonautiques I 742-746 : 178 (235) ; II 205 : 266 (15) ; III 119-122 : 179 (240) ; III 275 : 234 (124) ; III 751-752 : 177 (233) ; III 997-1004 : 190 (280) ; III 1003 : 186 (272) ; III 1320 : 315 (211) ; IV 209 et 1260 : 180 (249) ; IV 445 : 223 (87) ; IV 731 : 317 (229) ; IV 1240 : 269 (26)

Apollonios sophiste

Lexicon Homericum 97 et 144 : 134 (80) ; 159 (158)

Aristénète

Lettres I 10 : 195 (300) ; I 1 : 252 (188)

Aratos

Phénomènes 71-73 : 186 (271) ; 188 (277)

Archiloque

fragment 191 West : 86 (232) ; fragment 196 West : 267 (17)

Aristide

Discours sacrés II, 142 : 281 (69) ; XLVIII, 8 : 316 (225)

Hymne à Sérapis XLVII Jebb : 167 (187)

Hymne à Dionysos XLI 30, 31 Jebb : 244-246

Aristophane

Acharniens 433 : 167 (185) ; 497-500 : 272 (37) ; 991-992 : 104 (310)

Cavaliers 580 : 272 (37) ; 687 : 324 (257) ; 717 : 314 (219)

Femmes à l'assemblée 954 : 88 (243), 275 (50)

Grenouilles 84 : 142 (111) ; 862 : 274 (45) ; 1249-1250 : 273 (44) ; 1315 : 192 (288)

Guêpes 602 : 160 (164) ; 1071-1074 : 312 (212)

Lysistrata 551 : 265 (11) ; 556 : 335 (3) ; 649-651 : 272 (37) ; 1092 : 142 (111)

Nuées 424 : 44 (28) ; 53 (73) ; 445 : 323 (251) ; 641-642 : 232 (119) ; 929, 998 : 239 (146) ; 958-959 : 158 (154) ; 984 : 240 (149)

Oiseaux 179 : 170 (200) ; 190-193 : 53 (73) ; 209-214 : 274 (46) ; 693-700 : 240 (147) ; 696 : 269 (27) ; 698 : 44 (28) ; 700 : 49 (52) ; 1069 : 269 (25) ; 1218 : 44 (28) ; 1385 : 283 (78) ; 1537-1538 : 220 (78) ; 1738-1745 : 181 (250)

Ploutos 1016 : 97 (287) ; 1033 : 266 (16)

Thesmophories 52-57 : 142 (111)

Tzetzes scholia in Aristoph. 992a Wilson : 104 (310)

scholie à *Acharniens* 992a : 205 (20)

scholie à *Nuées* 959c : 135 (83)

scholie à *Oiseaux* 1737 : 181 (251)

Aristote

Éthique à Nicomaque 1116b : 122 (37) ; 1123a22 : 296 (138) ; 1174b14-18 : 229 (107) ; 1230b21-1231a12 : 202 (9)

Histoire des animaux 9, 50, 6 : 82 (213) ; 569b11 : 315 (222) ; 604a5,14, 23 : 267 (19)

Métaphysique 208b29 : 37 (2) ; 982b12 : 237 (135) ; 984a27 : 52 (68) ; 984b : 72 (164) ; 984b20-5 : 47 (46) ; 984b23 : 37 (3) ; 984b29 (= [Aristote], *Sur Mélissos* 975a13) : 72 (164) ; 998a23 : 23 (96)

Physique 208b : 53 (73)

Poétique 1454a37 et 1455b24 : 268 (22) ; 1457b, 1-3 : 17 (62)

Politique 1262a32 : 268 (21) ; 1285b17 : 132 (72) ; 1456a25-32 : 176 (227) ; 1456b22 : 23 (96)

Rhétorique 1371a 31 : 237 (135) ; 1400b 18-28 : 140 (105) ; 1414a8-17 : 214 (55)

Sur le ciel 285b21 : 170 (200)

Fragmenta varia I 15, 98 Rose : 271 (32)

[Aristote]

Constitution des Athéniens 13. 4-5 : 131 (67) ; 18.1 : 310 (203) ; 42.2 : 130 (63) ; 57 : 132 (72) ; 574 : 169 (197)

Du sommeil et de la vieille 454b27 : 268 (23)

Météorologiques 362b : 187 (273)

Arrien

Manuel d'Épictète I 2.30 et IV 8.42 : 319 (235)

Arsenius

Apophthegmata 11, 77b : 313 (215)

Asclépiade

FGrH 12F 10 : 305 (188)

Athénée

Deipnosophistes I 15 et 46 : 168 (194) ; I 20 : 305 (185) ; III 83c : 74 (174) ; IV 45 (157b) : 225 (93) ; VI 1 : 167 (187) ; VI 253e : 209 (35) ; XI 60, 14 : 277 (55) ; XII 514d : 157 (152) ; XII 533e : 142 (112) ; XIII 12 : 156 (148) ; XIII 75 : 265 (11) ; XIII 561e-f : 272 (39) ; XIII 561f : 10 (18), 137 (94) ; XIII 566a : 76 (187) ; XIII 566c : 208 (35), 229 (109) ; XIII 600f : 275 (48) ; XIII 601e : 271 (33) ; XIII 609d : 105 (314), 207 (29) ; XV 9 : 157 (152), 169 (197) ; XV 17 : 179 (241) ; XV 670b : 160 (161) ; XV 688c : 278 (58)

Bacchylide

Dithyrambe V 15 : 317 (229)

Épinicie V 27 : 44 (27) ; 53 (73) ; V 26-27 : 53 (73)

Bion

fragment 9 Gow : 310 (202)

Callimaque

Hymne à Délos 237 : 194 (295)

Épigrammes 5 Pfeiffer : 230 (113)

fragment 110, 59-60 Pfeiffer : 186 (272)

Callistrate

Description II, 14 : 251 (184) ; III 1 : 248 (176) ; VIII et IX : 250 (180) ; X : 250 (181)

Carmina popularia, 873 Page : 271 (32)

Cercidas

Iambes II 11 : 206 (25)

Chaméléon

fragment 25 Wehrli : 275 (48) ; 315 (222)

Chariton

Chéréas et Callirhoé III 8.6 : 226 (96) ; VI 6.4 : 132 (71) ; VII 2 : 220 (76)

Chrysippe

fragment 397 Von Arnim : 160 (164) ; fragment 565 Von Arnim : 208 (33) ; fragment 721 Von Arnim : 206 (25)

Cicéron

Sur les devoirs 1, 140 : 218 (72)

Verrine II 4.135 : 250 (183)

Cléarque

fragment 24 Wehrli (= *FHG* II 315) : 157 (152) ; 169 (197) ; fragment 49 Wehrli : 157 (152)

Cléidème d'Athènes

FgrH 323 F15 : 105 (314) ; 207 (29)

Clément d'Alexandrie

Protreptique II 38.5 : 267 (19)

Cosmas

Commentaires des poèmes de Grégoire de Nazianze, 64.241-249 : 58 (92)

Ctésias

FGrH 688, fragment 45m : 266 (13)

Démétrios

Élocution 70 : 268 (22)

Democharès

FGrH 75 F 2 Jacoby : 209 (35)

Démocrite

fragment 28 B271 Diels-Kranz (= Atom. D265 Laks-Most) : 48 (47) ; fragment 68 B174, B191 Diels-Kranz (= ATOM. D320 et D226 Laks-Most) : 205 (22)

Démosthène

Prooemion 52 : 160 (164)
scholie à *Sur l'ambassade* 251 : 173 (214)

Denys d'Halicarnasse

Antiquités romaines II 38.3 : 167 (186) ; XXII 2 : 134 (81)
Sur Isée 15 : 319 (236)
Sur la composition 19 : 324 (256)

Diodore de Sicile

Bibliothèque historique IV 7.2 : 58 (90) ; XII 40.3 : 169 (197) ; XIV 55 : 316 (226) ; XVII 24.3 : 142 (113)

Diogène Laërce

Vies des philosophes 1.47 : 173 (214) ; 5.82 : 179 (241) ; 6.10 : 169 (197) ; 7 : 318 (234)

Dion de Pruse

Discours I 30-32 : 221 (81) ; II 13 et 62 : 218 (72) ; III 87, 89, 94 : 221 (81) ; III 99 : 218 (72) ; IV 42 : 221 (81) ; XII 21-22 : 219 (74) ; XIV 21 : 219 (74)

Dionysius Chalcos

fragment I 1-3 West : 277 (57)

Élien

Histoire des animaux I 2.9 : 231 (115) ; IV 41 : 266 (13) ; XIV 28 : 102 (299) ; XVII 12 : 323 (252)
Histoires diverses II 21 : 310 (203)

Empédocle

fragment B17, 20 Diels-Kranz (= EMP. D73, R78-79 Laks-Most) : 49 (52)

Ératosthène

Catastérismes V : 187 (274) ; V 10-12 : 190 (279)

Erxias

FGrH 1 : 10 (18) ; 137 (94)

Eschine

Contre Ctésiphon 44 : 159 (159)
scholie à *Contre Ctésiphon* 27 : 167 (185)

Eschyle

Agamemnon 140 : 230 (112) ; 341-342 : 257 (212) ; 923 : 79 (201) ; 418-419 : 151 (134) ; 605 : 180 (247) ; 1142 : 258 (216) ; 1598-1599 : 258 (216)
Choéphores 42 : 258 (216) ; 441, 445 : 310 (205) ; 585-601 : 257 (213) ; 603-612 : 259 (223)
Euménides 865 : 88 (243) ; 275 (50)
Perses 991 : 273 (43)
Prométhée 208 : 324 (257) ; 317 : 240 (149) ; 654 : 167 (186) ; 728 : 179 (241), (245)
Prométhée enchaîné 429 : 170 (200)
Sept contre Thèbes 687-688 : 257 (212)
fragment 78a 11 Radt : 174 (216) ; fragment 335 Radt : 101 (299)

Ésope

Faibles 111.3 : 167 (186)

Etymologicum Gudianum

s. v. ἄψω : 294 (134) ; *s. v.* Ἐρωτῶ : 318 (231)

Etymologicum Magnum

s. v. ἄρπυς : 266 (16) ; *s. v.* Ἡσίοδος : 304 (182) ; *s. v.* καλλίων καὶ κάλλιςτος : 201 (6) ; *s. v.* Στεφάνη : 134 (80) ; *s. v.* Τιταρήσιον : 59 (99)

Etymologicum Symeonis

s. v. Ἐλευθῆρος : 59 (99)

Eupolis

fragment 392 Kassel-Austin (= fragment 357 Kock) : 272 (37)

Euripide

Alceste 1050 : 173 (215)
Andromaque 269 : 269 (25)
Bacchantes 410-415 : 325 (259) ; 574-575 : 78 (195)
Cyclope 266-267 : 233 (121)
Électre 112 : 318 (233) ; 136 : 269 (24) ; 756 : 296 (138) ; 1351 : 172 (205)
Hécube 267-268 : 76 (187) ; 376 : 314 (219) ; 558-561 : 151 (134) ; 636 : 76 (187) ; 987 : 76 (187) ; 1050 : 99 (291)
Hélène 23 : 209 (35) ;
Héraclès 813 : 172 (205)
Héraclides 600-603 : 274 (45)
Hippolyte 65-71 : 230 (112) ; 447 : 255 (206) ; 525-564 : 243 (159) ; 526 : 166 (185) ; 533 : 239 (144) ; 538 : 243 (159) ; 742-745 : 74 (174) ; 1009-1010 : 214 (53) ; 1038 : 324 (256) ; 1272-1281 : 252 (188) ; 1274-1275 : 318 (233) ; 1275 : 269 (27) ; 1329 : 318 (231) ; 1425-1430 : 231 (115) ; 1430 : 234 (124)
Ion 113-114 : 230 (110) ; 1230 : 319 (238) ; 1168 : 134 (81) ; 1249 : 172 (205) ; 1385 : 318 (231)
Iphigénie à Aulis 181 : 76 (187) ; 548 : 206 (25) ; 585-589 : 89 (249) ; 758-761 : 134 (81) ; 808 : 275 (50) ; 1222-1225 : 174 (217) ; 1391 : 172 (205) ;
Iphigénie en Tauride 21 et 23 : 230 (112) ; 543-557 : 230 (113) ; 632 : 315 (221)
Médée 63 : 272 (37) ; 530 : 82 (214) ; 636 : 79 (201) ; 947-948 : 213 (53) ; 980 : 120 (28)
Oreste 1683-1684 : 232 (118) ; 1685 : 170 (200) ; 1690-1692 : 232 (119)
Phéniciennes 834 : 99 (291)
Rhésus 184-194 : 79 (200) ; 915-929 : 304 (178)
Suppliantes 47 : 267 (17) ; 975 : 230 (114)
Troyennes 634-635 : 214 (55) ; 823 : 79 (201) ; 929 : 76 (188)
fragment 8, 1 Jouan – Van Looy : 252 (192) ; fragment 21, 2 Jouan-Van Looy : 243 (159) ; fragment 227-228 Jouan-Van Looy : 206 (26) ; fragment 57, 23 Nauck : 49 (52) ; fragment 79 Nauck, 1-2 : 174 (216) ; fragment 136 Nauck : 244 (160) ; fragment 322 Nauck : 207 (30), 252 (190) ; fragment

430, 1 Nauck : 256 (210) ; fragment 448 Nauck² : 53 (73) ; fragment 663 Nauck : 312 (210) ; fragment 773 Nauck, 35-58 : 170 (203) ; fragment 910 Nauck : 21 (85) ; fragment 929a (*Adespota* 187 Nauck²) : 206 (25) ; fragment 1054, 2 Nauck : 88 (243) ; 275 (50)
scholie à *Hippolyte* 73, 8 : 135 (85) ; scholie à *Médée* 828 : 180 (246)

Eusèbe de Césarée

Préparation Évangélique I 9, 20-1, 10, 53 (= FGrH 790 F 2) : 85 (226)

Eustathe de Thessalonique

Commentaire à l'Iliade III 107 : 306 (189) ; III 601 : 287 (95), 294 (134) ; III 647 : 55 (78) ; IV 137 : 59 (98)
Commentaire à l'Odyssée II 309 : 266 (12) ; 294 (134)

Eutecnius

Paraphrase aux Cynégétiques d'Oppien IV 1 : 265 (11)

Flavius Josèphe

Antiquités judaïques XV 90 : 169 (197)

[Galène]

Prognostica de decubito XIX, 553 : 194 (296)
Sur les doctrines d'Hippocrate et de Platon 5.7.40 : 339 (29)

Galène le grammairien

Allégories dans la Théogonie d'Hésiode, 322 : 58 (93)

Harpocraton

s. v. *Λαμπάς* : 105 (315) ; 231 (116)

Héliodore

Éthiopiennes III 9.1 : 16 (58) ; V 23.1 et X 27.3 : 179 (241)

Héphéstion

Enchiridion 6 : 268 (22)

Sur les poèmes 7.2 : 324 (256)

Héraclide

fragment 157 Wehrli : 304 (179)

Héraclite

Allégories homériques 48.8 : 134 (80)

Hermias

Commentaire au Phèdre de Platon 231e : 105 (315)

Scholies au Phèdre de Platon 217 : 180 (247)

Hérodote

Enquêtes I 11 : 318 (233) ; I 71 : 253 (200) ; I 124 : 318 (231) ; I 140 : 269 (26) ; I 184 : 182 (255) ; I 188 : 132 (72) ; I 196 : 213 (53) ; II 52, 4-5 : 54 (77) ; II 135 : 274 (46) ; III 1 : 121 (32) ; III 20 : 229 (109) ; III 78 : 253 (200) ; IV 72 : 213 (53) ; IV 163 : 213 (53) ; IV 180 : 213 (53) ; IV 183 : 269 (25) ; V 32 : 244 (161) ; V 52 : 277 (55) ; VI 56 : 206 (26) ; VI 61 : 76 (187), 213 (53), 220 (76) ; VI 65 : 318 (231) ; VI 139 : 268 (21) ; VII 40 : 220 (76) ; VIII 118 : 142 (113) ; VIII 124 : 213 (53) ; IX 72 : 216 (63) ; IX 76 : 121 (32)

Glossae in Herodotum, I 7 : 303 (174)

Héron

De automatis 21.2 : 167 (187)

Hésiode

Théogonie 7-8 : 74 (171) ; 9-21 : 49 (55) ; 11-21 : 41 (20) ; 17 : 75 (176) ; 22 : 57 (89), 74 (173) ; 31-32 : 52 (66) ; 36-37 : 90 (254) ; 44-45 : 41 (19) ; 44-51 : 49 (55) ; 45 : 39 (11), 49 (54) ; 53 : 63 (126) ; 63 : 74 (172) ; 65-66 : 61 (115) ; 65-68 : 288 (100) ; 70-71 : 61 (116) ; 71-74 : 54 (77) ; 73-75 : 68 (149) ; 76 : 128 (59) ; 75-76 : 62 (121) ; 77-79 : 57 (88) ; 90 : 38 (8) ; 105-113 : 41 (18) ; 106-107 : 41 (19) ; 108 : 38 (6) ; 108-110 : 42 (23) ; 111-112 : 42 (24) ; 112-113 : 56 (81) ; 114-125 : 42 (25), 64 ; 115 : 40 (13) ; 116 : 46 (39), 56 (84) ; 116-120 : 42 (22) ; 118-119 : 42 (25), 52 ; 120 : 37 (3), 60 (106),

(128), 328 (1) ; 120-121 : 28 (110), 47, 70 (155), 89 ; 122 : 81 (209), 82 (215), 90 (253), 263 (3) ; 125 : 89 (252) ; 127 : 86 (230) ; 132 : 46 (37) ; 137 : 275 (50) ; 143-145 : 58 (94) ; 147-148 : 62 (121) ; 155 : 88 (243) ; 167 : 215 (60) ; 174 : 314 (220) ; 191 : 318 (233) ; 194-202 : 90 ; 201 : 213 (51) ; 318 (231) ; 202 : 96 (279) ; 203-206 : 93 ; 204-206 : 48 (51) ; 205-206 : 93 (268) ; 209-210 : 57 (88) ; 210-211 : 86 (229), 92 (261) ; 215-216 : 74 (174) ; 226-227 : 87 (238) ; 245 : 60 (108) ; 259 : 60 (110) ; 263-264 : 62 (121) ; 265 : 237 (135) ; 265-269 : 238 (138) ; 295 : 269 (25) ; 295-299 : 292 (126) ; 333 : 89 (252) ; 353 : 60 (111) ; 355 : 60 (110) ; 357 : 60 (108) ; 362-363 : 62 (121) ; 375 : 89 (252) ; 383-385 : 222 (84) ; 384 : 75 (179) ; 408 : 39 (11) ; 411-412 : 75 (175) ; 417 : 75 (175) ; 419 : 38 (8) ; 425 : 48 (13) ; 429 : 38 (8) ; 432 : 38 (8) ; 436-437 : 75 (175) ; 438 : 38 (8) ; 439 : 38 (8) ; 442 et 443 : 38 (8) ; 446 : 38 (8) ; 452 : 39 (11) ; 459 : 215 (60) ; 463-464 : 92 (262) ; 465 : 66 (139) ; 479 : 49 (54) ; 489-496 : 219 (74) ; 505 : 49 (54) ; 507 : 239 (146) ; 512 : 39 (11) ; 526 : 75 (179) ; 534 : 66 (139) ; 572 : 66 (139) ; 604 : 38 (8) ; 613 : 90 (254) ; 617 : 215 (60) ; 622 : 69 (152) ; 629 : 215 (60) ; 637 : 89 (251), 262 (21) ; 642 : 62 (120) ; 682 : 52 (69) ; 700-704 : 270 (31) ; 703 : 270 (30) ; 720-721 : 53 (74) ; 721 : 52 (69) ; 725 : 52 (69) ; 728 : 53 (74) ; 730 : 66 (139) ; 731 : 69 (152) ; 736 : 52 (69), 53 (74) ; 736-739 : 22 (93) ; 807 : 53 (74) ; 821 : 49 (54) ; 836-839 : 292 (126) ; 841 : 49 (54) ; 859 : 219 (74) ; 879 : 60 (109) ; 886 : 132 (72), 219 (74) ; 894-896 : 83 (217) ; 895-898 : 67 (143) ; 900-902 : 67 (144) ; 901-903 : 121 (33) ; 903-905 : 67 (144) ; 907 : 75 (178) ; 908-910 : 275 ; 909 : 65 (132), 67 ; 910 : 68, 73, 85, 263 ; 912-919 : 125 (44) ; 914-915 : 125 (43) ; 915 : 62 (121), 67, 75 (177) ; 917 : 65 (131) ; 920 : 89 (252) ; 921-923 : 65 (130) ; 923 : 89 (252) ; 940-942 : 125 (44) ; 941 : 89 (252) ; 944 : 89 (252) ; 945-946 : 68 (148) ; 946 : 252 (189) ; 947 : 230 (114) ; 950 : 75 (179) ; 963-964 : 64 (127) ; 969-970 : 61 (112) ; 970 : 89 (252) ; 980 : 89 (252) ; 986-991 : 75

(181), 196 (305); 991 : 196 (305); 1002 : 90 (254); 1008-1009 : 61 (113); 1017-1018 : 61 (114); 1018 : 89 (252), 288 (100)

Travaux 11-26 : 87 (240); 65-66 : 294 (132); 66 : 45 (34); 67-68 : 150 (125); 68 : 273 (42); 73-74 : 67 (142); 73-75 : 68 (149); 75 : 120 (28), 149 (123); 76 : 29 (143); 83-85 : 150 (125); 89-99 : 149 (124); 109-115 : 252 (191); 113 et 117 : 98 (289); 126 : 61 (118); 155 : 125 (48); 168 : 69 (152); 313 : 61 (118); 347 : 324 (257); 513-514 : 150 (126); 654-656 : 273 (42); 675-677 : 96 (283); 373 : 84 (224); 377 : 61 (118); 381 : 61 (118); 510 : 270 (30); 636-638 : 61 (118); 639 : 98 (289); 675-677 : 96 (283)

fragment 23a.22 Merkelbach-West : 62 (120); 26 Merkelbach-West : 46 (35); 65 Merkelbach-West : 304 (178); 203 Merkelbach-West, 2 : 61 (118); 288a8, 266c1 Merkelbach-West : 60 (107); 298 Merkelbach-West : 88 (243); 299 Merkelbach-West : 88 (243)

scholie à *Théogonie* 17a : 135 (84); 56 : 62 (122); 115 : 53 (71); 121 : 81 (207), 264 (4); 201 : 94 (272), 318 (231); 578 : 135 (84); 909 : 68 (148); 916 : 135 (84)
scholie à *Travaux* 1 : 63 (124); *Travaux* 159-160 : 69 (151); 166 : 306 (189)

Exégèse de l'Anonyme à la Théogonie d'Hésiode 372 : 63 (123); 377 : 45 (33); 383, 5-6 : 94 (271); 384 : 95 (273)

Testimonia 2 et 31 Most : 109 (328); 32 Most : 109 (328); 45 Most : 53 (72)

[Hésiode]

Bouclier 41 : 289 (108); 139 : 127 (56); 351 : 98 (289); 365 : 318 (233); 453-457 : 126 (50)

Hésychios

s. v. Ἄγγελος : 185 (264); *s. v.* ἔρωτι : 318 (231); *s. v.* εὐρυοδείης : 70-71 (158); *s. v.*

εὐστέφανος : 134 (83); *s. v.* μοῦσαι : 311 (206); *s. v.* μώμεθα : 310 (205); *s. v.* περὶ χροῦ· περὶ τῷ σώματι : 119 (24); *s. v.* περὶ χροῦ ἔσσατο· περιεβάλλετο : 122 (34); *s. v.* πόλος : 170 (200); *s. v.* στέφει et στέφεται : 135 (84); *s. v.* ταινιοῦντες : 135 (83); *s. v.* χαλκιδίξειν : 271 (33)

Himérios

Discours X 42 et XLVIII 40 : 169 (198)

[Hippocrate]

De Morbo 1.6 : 247 (170)

Des lieux dans l'homme 14 : 267 (20)

Épidémies 1.2 : 315 (222)

Sur la femme 1.40 : 316 (228)

Sur la médecine ancienne 22 : 194 (296)

Homère

Iliade I 16 : 129 (62); I 55 et 195 : 185 (264); I 528-530 : 257 (211); II 126 : 281 (70); II 225-243 : 18 (74); II 453-454 : 88 (246); II 494 : 71 (160); II 548 : 128 (59); II 571 : 288 (99); II 594-595 : 303 (173); II 599-600 : 303 (175); II 671-673 : 77 (192); II 699 : 53 (74); III 27-37 : 126 (49); III 64 : 288 (99); III 139-140 : 122 (35); III 158 : 76 (187); III 169-170 : 208 (35); III 175 : 288 (99); III 236 : 129 (62); III 374 : 128 (59); III 381-448 : 93 (267); III 391-392 : 208 (35); III 396 : 214 (56); III 415 : 119 (21); III 441-444 : 285 (89); III 442 : 50 (60); III 445 : 89 (252); III 446 : 285 (88); IV 2-3 : 75 (182); IV 128 : 128 (59); IV 309 : 84 (223); IV 420-421 : 125 (48); IV 437 : 317 (229); IV 451 : 53 (74); IV 466 : 318 (233); IV 469 : 294 (133); IV 515 : 128 (59); IV 531 : 288 (105); V 118 : 318 (233); V 296 : 262 (1); V 310 : 86 (230); V 336-337 : 266 (14); V 338 : 121 (31); V 370-371 : 61 (117); V 389 : 214 (56); V 423 : 119 (21); VI 25 : 89 (252); VI 27 : 294 (133); VI 156 : 208 (35); VI 294-295 : 79 (200); VI 426-430 : 61 (117); VI 464 : 53 (74); VII 9 : 135 (83); VII 11-12 : 159 (158); VII 131 : 273 (43); VII 206-210 : 120 (25); VII 301-302 : 89 (247);

VII 398 : 269 (27) ; VIII 10-13 et 41-48 : 120 (26) ; VIII 13 : 290 (116) ; VIII 76-77 : 126 (49) ; VIII 123 et 315 : 262 (1) ; VIII 130 : 290 (116) ; VIII 131 : 291 (121) ; VIII 479 : 41 (17) ; VIII 479-481 : 239 (146) ; IX 63 : 66 (136) ; IX 118 : 82 (210) ; IX 139-141 : 76 (185) ; IX 355 : 318 (233) ; IX 531 : 50 (59) ; X 164-167 : 291 (122) ; X 391 : 84 (224) ; X 431-434 : 78 (196) ; X 436-438 : 89 (242) ; X 440-441 : 79 (199) ; X 463-467 : 168 (191) ; XI 10-14 : 88 (246) ; XI 48 = XII 85 : 18 (72) ; XI 157 : 318 (233) ; XI 185 : 269 (27) ; XI 356 : 86 (230) ; XI 374-375 : 288 (106) ; XI 489 : 125 (48) ; XI 511 : 135 (83) ; XI 580 : 288 (106) ; XI 813 : 84 (224) ; XII 255 : 84 (224) ; XII 400-410 : 99 (292) ; XII 462-464 : 120 (25) ; XIII 27-30 : 123 (39) ; XIII 82 : 122 (35) ; XIII 23-27 : 120 (27) ; XIII 358-360 : 89 (251) ; XIII 431-432 : 76 (185) ; XIII 550 : 288 (106) ; XIII 578-589 : 126 (50) ; XIII 637-639 : 50 (58) ; XIII 725-726 : 291 (122) ; XIII 726 : 290 (119) ; XIV 9-10 : 127 (56) ; XIV 114 : 53 (74) ; XIV 169 : 123 (40) ; XIV 172 : 123 (40) ; XIV 175-192 : 114 (10) ; XIV 184-185, 177 : 116, 203 (15) ; XIV 187 : 116 (12) ; XIV 214-215 : 192 (287) ; XIV 214-221 : 93 (265) ; XIV 216 : 319 (239) ; XIV 216-217 : 114 (9) ; XIV 222 : 285 (84) ; XIV 223 : 285 (84) ; XIV 233 : 72 (161) ; XIV 250 : 253 (196) ; XIV 252 : 84 (224) ; XIV 259 : 86 (230) ; XIV 262 : 291 (124) ; XIV 282 : 123 (39) ; XIV 283 : 123 (39) ; XIV 290-291 : 127 (53) ; XIV 294 : 253 (198) ; XIV 312-328 : 123 (42) ; XIV 313-328 : 286 (91) ; XIV 328 : 66 (136) ; XIV 353 : 82 (211) ; XIV 359-360 : 254 (201) ; XIV 381-386 : 120 (27) ; XIV 511 : 71 (160) ; XIV 520 : 125 (48) ; XV 14 : 290 (119) ; XV 14-15 : 291 (124) ; XV 32-33 : 89 (252) ; XV 36 : 53 (74) ; XV 129 : 84 (224) ; XV 459 : 289 (106) ; XV 463 et 469 : 193 (292) ; XVI 29 : 291 (123) ; XVI 83 : 214 (56) ; XVI 529 : 122 (35) ; XVI 543 : 81 (209) ; XVI 635 : 70 (158) ; XVI 816 : 82 (210) ; XVII 228 : 319 (239) ; XVII 251 : 107 (325) ; XVII 416 : 53 (74) ; XVII 425 : 86 (230) ; XVII 640 : 209 (36) ; XVIII 39 : 65 (133) ;

XVIII 106-113 : 88 (246) ; XVIII 388 : 203 (15) ; XVIII 419 : 83 (221) ; XVIII 432 : 82 (210) ; XVIII 512 : 288 (99) ; XVIII 518 : 209 (35) ; XVIII 597 : 135 (83) ; XVIII 603 : 325 (259) ; XIX 208 : 277 (55) ; XIX 273 : 290 (114) ; XIX 347 : 62 (120) ; XIX 379-380 : 203 (15) ; XX 233 : 75 (183) ; XX 234-235 : 76 (184) ; XX 235 : 75 (181) ; XX 421 : 86 (232) ; XXI 123 : 314 (220) ; XXI 143 : 89 (252) ; XXI 218 : 288 (99) ; XXI 490 : 289 (106) ; XXI 507-508 : 126 (51) ; XXI 511 : 135 (83) ; XXII 318 : 77 (189) ; XXII 321 : 77 (190) ; XXII 466 : 86 (230) ; XXIII 65-67 : 119 (24) ; XXIII 368 : 270 (30) ; XXIII 655 : 82 (211) ; XXIII 774 : 320 (240) ; XXIV 5 : 253 (197) ; XXIV 227 : 50 (58) ; XXIV 396 : 101 (298) ; XXIV 436-439 : 100 (293) ; XXIV 460-461 : 100 (294) ; XXIV 589 : 168 (194) ; XXIV 646 : 315 (221) ; XXIV 655 : 268 (21)

scholie ancienne à *Iliade* II 595 : 304 (178) ; IX 129 : 80 (203) ; XIV 187 : 116 (13) ; XVI 208 : 318 (233)

Odyssée I 10 : 128 (59) ; I 11 : 71 (160) ; I 66 : 83 (221) ; I 73 : 89 (252) ; I 141 : 168 (194) ; I 205 : 291 (121) ; I 394 : 132 (71) ; I 421 : 325 (259) ; II 28 : 83 (222) ; II 105 et 109 : 194 (293) ; II 403 : 318 (233) ; III 45 : 70 (158) ; III 128 : 82 (216) ; III 154 : 314 (220) ; III 337 : 128 (59) ; III 378 : 128 (59) ; IV 57 : 168 (194) ; IV 227 : 128 (59) ; IV 305 : 76 (185) ; IV 418 : 269 (25) ; IV 429 : 277 (55) ; IV 615-617 : 79 (201) ; IV 617-619 : 79 (202) ; IV 794 : 287 (95) ; V 126 : 89 (252) ; V 165-166 : 314 (220) ; V 184 : 53 (74) ; V 240 : 84 (224) ; VI 18 : 209 (37) ; VI 41 : 53 (75) ; VI 129 : 120 (24) ; VI 239 : 185 (264) ; VII 61 : 89 (252) ; VIII 86-87 : 96 (279) ; VIII 224-228 : 304 (181) ; VIII 233 : 294 (133) ; VIII 266-367 : 178 (235) ; VIII 267 : 135 (83) ; VIII 329-332 : 127 (55) ; VIII 338-343 : 192 (286) ; VIII 362-366 : 123 (40) ; VIII 364 : 96 (279) ; VIII 366 : 288 (99) ; VIII 390 : 132 (71) ; VIII 457 : 209 (36) ; VIII 486-497 : 18 (71) ; IX 6 : 283 (79) ; IX 59 : 82 (210) ; IX 106-110 : 58

(94); IX 149 : 253 (200); IX 178 : 194 (293); IX 240, 340 : 168 (194); IX 373 : 253 (197); IX 416 : 126 (49); IX 454 : 82 (211); X 210-219 : 123 (39); X 334-335 : 89 (252); X 490-495 : 83 (221); XI 102 : 314 (219); XI 107 : 77 (189); XI 217 : 128 (59); XI 239 : 78 (194); XI 240 : 78 (195); XI 243-250 : 78 (194); XI 268, 306 : 89 (252); XI 281-282 : 209 (37); XI 365 : 53 (74); XI 522 : 78 (193); XI 587 : 53 (74); XII 42 : 126 (49); XII 200 : 194 (294); XII 211 : 83 (222); XII 439 : 277 (55); XIII 347 : 288 (99); XIII 359 : 128 (59); XIV 29-30 : 123 (39); XIV 144 : 288 (104); XIV 367 : 82 (210); XV 59 : 120 (24); XV 210 : 209 (36); XV 250-251 : 75 (181); XV 420-421 : 89 (252); XVI 242 : 72 (162); XVI 285 : 168 (194); XVI 456 : 120 (24); XVII 291-323 : 123 (39); XVIII 192-193 : 209 (36); XVIII 194 : 325 (259); XVIII 198 : 185 (264); XVIII 341 : 294 (133); XIX 60 : 185 (264); XIX 200 : 126 (49); XIX 205 : 119 (22); XIX 363 : 290 (114); XIX 363-368 : 291 (121); XIX 560 : 290 (117); XX 57 : 80 (204); XX 61 : 128 (59); XX 64 : 70 (158); XX 66-78 : 210 (42); XX 366 : 83 (221); XXI 53 : 289 (106); XXI 188-189 : 99 (292); XXI 407-410 : 194 (297); XXII 88 : 86 (232); XXII 205 = XXIV 502 : 128 (59); XXII 287-289 : 192 (286); XXIII 219 : 89 (252); XXIII 343 : 266 (12); XXIV 192 : 291 (121); XXIV 533 : 126 (49)

scholie à *Odyssée* IV 794 : 287 (95); scholie T à *Odyssée* VIII 332 : 192 (286)
Commentaire à Odyssée X 494 [1665.48 sq. Stallbaum 1825] : 209 (37)

Hymnes homériques

à *Déméter* 5-8 : 289 (107); 6 : 204 (17); 37 : 84 (224); 387 : 204 (17)
à *Apollon* 124 : 62 (120); 164, 189 : 204 (17); 188 : 287 (96); 192 : 290 (116); 274 : 204 (17); 315 : 72 (164); 327 : 72 (164); 380 : 287 (99); 456 : 121 (33); 477 : 287 (99); 511 : 277 (55); 515 : 287 (99)
à *Hermès* 32 : 204 (17);

38, 54 : 204 (17); 155-159 : 292 (129); 248 : 62 (120); 346-347 : 292 (128); 375-376 : 215 (61); 417-434 : 283 (78); 419 : 295 (136); 421 : 287 (98); 423 : 287 (98); 427-428 : 42 (24); 425-433 : 279 (64); 426 : 283 (78); 433 : 283 (78); 434 : 282, 284; 436 : 292 (128); 443-455 : 283 (78); 448-449 : 296 (138); 453-454 : 286 (94); 502 : 296 (138); 532-533 : 100 (296)

à *Aphrodite* (V) 3 : 82 (212); 7-33 : 253 (196); 45 et 53 : 93 (265); 49-52 : 285 (85); 53-68 : 114 (10); 55 et 77 : 209 (37); 65 : 204 (17); 68 : 123 (39); 68-74 et 155-167 : 114 (8); 80 : 128 (59); 81-91 : 123 (42); 91 et 144 : 125 (48); 93-94 : 41 (16); 101 : 204 (17); 143-144 : 50 (57); 82 et 133 : 82 (212); 93 et 143 : 125 (46); 162-163 : 125 (47); 188 : 254 (201); 190 : 128 (59); 202-217 : 75 (181); 216-217 : 93 (268); 251 : 82 (212)

à *Aphrodite* (VI) 3-4 : 138 (97); 5-8 : 96 (279); 14 : 120 (28), 121 (33); 14-15 : 153 (140); 15-17 : 153 (141)

Hymne homérique à Pan (XIX) 40-45 : 96 (279)

Hymne homérique à Artémis (XXVII) 16 : 120 (28)

Cycle épique

Chants cypriens I 2 West : 53 (75)

[Hygin]

Astronomica II 3 : 74 (174); II, 5 : 187 (275)

Grégoire de Nazianze

Poèmes personnels 1278 : 275 (49)

Ibycos

fragment 173.7 PMG : 230 (111); 286 et 287 PMG : 265 (9); 288 PMG : 340 (31)

Isocrate

Discours XLV 2 : 214 (55)

Hélène 4 : 76 (185); 10.14 : 76 (186); 16-17 : 76 (186); 18-19 : 76 (188)

Nicoclès 3.61 : 272 (37)

Jamblique

Babylone fragment 4 : 201 (3)
Mystères 3.25 : 319 (238)

Julien

Au cynique Héracléios 23 : 59 (99)
Sur la souveraineté 27 : 294 (134)

Libanios

Lettres 219.4 : 159 (159)
Progymnasmata V 2.5 : 82 (214)
Thèses III 3 : 167 (186)

Longin

Sur le sublime 13.3 : 319 (238) ; 15. 3-4 : 214 (54) ; 36.3 : 214 (55), 250 (180)

Longus

Daphnis et Chloé II 7.1 : 210 (39)

Lucien

Érotés 2.17 : 227 (101) ; 24.3 : 318 (232) ; 37.3 : 205 (24) ; 48 : 16 (58)
De la manière d'écrire l'histoire 1.15 : 244 (162)
Dialogue des dieux 6.1 : 240 (147) ; 20.1 : 80 (203)
Discussion avec Hésiode 1 : 53 (72)
Éloge de Démosthène 6 : 319 (238)
Fugitivus 19 : 323 (252)
Héraclès 8.3 : 252 (188)
Hermotime 74 : 318 (231)
La mort de Pérégrinus 38. 3 : 234 (124)
Le songe ou le coq 13-14 : 252 (192)
Parasite 11 : 22 (93)
Reviviscentes sive piscator 6, 17 : 304 (181)
Sur les images 8 : 226 (97)

Lycophron

scholie, *Introduction*, vers 24 : 58 (97)

Lydus

De mensibus IV 7 : 59 (99)

Lysias

Contre Andocide (VI) 4 : 132 (72)

Sur une blessure par préméditation 13 : 268 (21)

Lysimachidès

FGrH 366 F4 : 105 (315)

Malalas

Chronographia, III 5 : 58 (91)

Maxime de Tyr

Dissertations XVIII 9 : 101 (299), 103 (302), 327 (263) ; XIX 4 : 206 (25) ; XX 2 : 323 (249) ; XXXVII 5 : 58 (95)

Ménandre

Dyskolos 802 : 272 (37)
Sentences 2.5 : 241 (154) ; 13.13 : 251 (186)
 fragment 235, 1 Kock : 238 (141) ; 809, 1 : 265 (11)

Ménandre Rhéteur

I, 337 : 341 (36) ; I, 357, 9-11 : 140 (105)

Michel Psellus

De Euripide et Georgio Piside iudicium 38 : 18 (76)

Mimnerme

fragment 7, 1-5 Gentili-Prato : 215 (61)

Mnaseas

fragment 46 Müller (= *FrHG* III 157) : 53 (75)

Moschos

Épigramme XVI 200 Beckby (= fragment 4 Gow), 1-2 : 128 (61)
Europe 4 : 267 (17)

Nicias de Nicée

FGrH 318F1 Jacoby : 220 (79)

Nicolas de Damas

FGrH IIA 385 : 229 (109)

Nonnos

Dionysiaques I 126 : 185 (265) ; I 257 : 185 (265) ; I 397 : 193 (290) ; II 223 : 234 (124) ; II 650 : 193 (290) ; III 106 : 315 (222) ; III 228 : 183 (260) ; III 427 : 193 (290) ; IV 54 : 193 (290) ; V 473 : 193 (290) ; V 616 : 193 (290) ; VII 210-214 : 186 (267) ; VIII 8-12 : 186 (268) ; VIII 300-306 : 184 ; X 336 : 193 (288) ; X 337 : 270 (27) ; XI 21 : 193 (290) ; XII 27 : 193 (291) ; XIII 80-82 : 186 (267) ; XIV 128 : 193 (290) ; XIV 294 et 407 : 185 (265) ; XVI 8 : 195 (303) ; XVI 10 : 169 (198) ; XIX 261 : 254 (203) ; XX 129 : 193 (291) ; XX 253 : 185 (265) ; XX 277 et 312 : 193 (290) ; XXII 52 : 193 (289) ; XXII 162 : 193 (290) ; XXIV 241 et 280 : 192 (284) (288) ; XXIV 255 : 192 (287) ; XXIV 241 : 192 (284) ; XXIV 268 et 325 : 195 (302) ; XXIV 268-269 : 193 (289) ; XXIV 301-302 : 196 (304) ; XXIV 309-320 : 191 (283) ; XXV 160 : 254 (203) ; XXV 362 : 185 (265) ; XXVI 181 : 193 (290) ; XXVI 270 : 186 (269) ; XXXI 172 : 253 (198) ; XXXII 12 : 183 (260) ; XXXII 51 : 192 (288) ; XXXIII 42 : 193 (290) ; XXXIII 73 : 169 (198) ; XXXIII 182-183 : 253 (197) ; XXXIII 184 : 169 (198) ; XXXIII 315 : 81 (209) ; XXXIV 270-271 : 194 (299) ; XXXIV 274 : 193 (290) ; XXXV 197 : 193 (290) ; XXXVI 100 : 193 (290) ; XXXIX 165 : 185 (265) ; XLI 339-341 : 186 (266) ; XLIII 93 : 193 (290) ; XLIV 55 : 193 (290) ; XLV 56 et 95 : 186 (269) ; XLVII 323-325 : 184 (261) ; XLII 437 : 205 (24) ; XLVII 449 : 193 (290) ; XLVII 453-467 : 181 (253) ; XLVIII 264 : 195 (303) ; XLVIII 281 : 192 (287) ; XLVIII 473 : 169 (198) ; LII 345 : 267 (19)

Oppien

Cynégétiques II 31 : 81 (209) ; II 128 : 159 (160) ; III 183 : 70 (158) ; III 414 : 44 (28) ; IV 161 : 44 (28)
Halieutiques I 501 : 315 (222) ; IV 7-9 : 223 (86) ; IV 11-12 : 222 (84) ; IV 107 : 251 (185) ; IV 264-265 : 128 (61) ; IV 403 : 318 (231) ; V 51 : 44 (28) ; V 254 : 224 (89) ; V 453-457 : 66 (138)

Origène

Contre Celse IV 39 : 103 (302) ;

Orphica

fragment 1 B 1 Diels-Kranz : 173 (214) ; 4 [B 52] Colli : 206 (26) ; 74 Kern : 212 (50) ; *Hymne orphique à Éros* (LVIII 1-2) : 256 (210) ; à *Apollon* (XXXIV 9) : 230 (114) ; aux *Érinyes* (LXX 9) : 267 (17)

Parménide

fragment 28 B13 Diels-Kranz (= PARM. D16, D61 Laks-Most) : 49 (52)
 fragment 28 B8, 52 Diels-Kranz (= PARM. D8, R11, R18 Laks-Most) : 173 (214)

Parthénios

fragment 7 Diehl : 266 (16)

Pausanias

Périégèse I 14.7 : 334 (2) ; I 25.7 : 169 (197) ; I 27.3 : 106 (316) ; I 30.2 : 105 (315) ; I 40.4 : 121 (32) ; I 43.6 : 105 (311) ; II 5.1 : 105 (311), 113 (6), 335 (6) ; II 7.5-6 : 269 (24) ; II 10.5 : 170 (200) ; II 11.2 : 179 (241) ; II 13.3 : 75 (182) ; II 27.3 : 300 (156) ; III 17.4 : 130 (63) ; III 18.10 : 121 (33) ; III 26.4-5 : 39 (10) ; IV 31.10 : 335 (6) ; V 17.2 : 74 (174) ; V 33.7 : 304 (178) ; VI 23.1 : 105 (314) ; VI 24.6-7 : 67 (146) ; VII 21.7 : 59 (102) ; VII 24.4 : 203 (11) ; VII 25.13 : 53 (75) ; VIII 3.6 : 66 (135) ; VIII 31.3 : 121 (33) ; IX 10.4 : 203 (11) ; IX 16 : 269 (24) ; IX 22 : 231 (116) ; IX 27.1 : 44 (29), 103 (303), 104 (309), 106 (319), 250 (183) ; IX 30.2 : 298 (148), 304 (180) ; IX 30.3 : 298 (149) ; IX 31.3-5 : 298 (145) ; IX 31.6 : 109 (328) ; IX 35.2 : 121 (33) ; X 5.8 : 280 (66) ; X 12.1-6 : 161 (165)

Pausanias attique

Sur les noms attiques Σ16 : 277 (57)

Périple du Pont I 1-2 : 10 (18)**Phérécyde**

fragment 7 B3, A11 Diels-Kranz (= PHER. D8, D3 Laks-Most) : 49 (52)

Philémon

fragment 171, 1 Kock : 134 (82)

[Philolaos]

fragment 44 B23 Diels-Kranz : 22 (93)

Philostrate

De la gymnastique 25 : 152 (134)

Imagines 1, 1 : 225 (94) ; 2, 1 : 178 (235) ; 195 (301)

Philostrate d'Athènes

Vie des sophistes II 599 : 227 (99)

Philoxène

fragment 427 PMG : 322 (247)

Photios

Lexicon s. v. αἰμύλος : 327 (264) ; *s. v. ἄωτον* : 134 (83) ; *s. v. ἰθυντήρ* : 180 (249) ; *s. v. Λύσται τελεταί* : 269 (24) ; *s. v. πάροχος* : 181 (250) ; *s. v. Ζεῦχος ἡμιονικὸν ἢ βοεικὸν* : 181 (252)

Pindare

Isthmique II 3 : 315 (222) ; II 4-5 : 205 (20) ; VI 34 : 193 (292) ; VIII 6-7 : 159 (158) ; VIII 35 : 89 (252)

Néméenne I 47 : 273 (43) ; VIII 33 : 324 (257) ; X 31 : 283 (78) ; X 76 : 268 (21) ; X 90 : 194 (294)

Olympique I 28 : 237 (136) ; I 49 : 273 (44) ; VII 34 : 132 (72) ; VIII 108 : 134 (82) ; IX 59 : 89 (252) ; X 47 : 277 (55) ; X 104-105 : 75 (181) ; XII 12-13 : 134 (82)

Péan 7b : 66 (138)

Pythique I 7 : 283 (78) ; I 25 : 269 (25) ; II 27-28 : 66 (138) ; III 14 : 89 (252) ; V 24 : 123 (38) ; IX 13, 84 : 89 (252) ; XII 19 : 296 (137)

fragment 31 Snell-Maehler : 281 (69) ; 52h, 50-51 Snell-Maehler : 66 (138) ; 237 Maehler : 252 (190) ; scholie métrique à Pindare, *Olympique* IV : 324 (256)

Platon

Alcibiade I 120 : 140 (103)

Apologie 35b : 166 (185)

Axiochos 371e : 44 (28)

Banquet 177a-b : 234 (126) ; 177b : 316 (225) ; 177d : 136 (90), 217 (68), 239 (142) ; 178a : 246 (167) ; 178a-c : 235 (127) ; 178b : 37 (3), 52 (68) ; 178b-c : 238 (139) ; 178c : 242 (155) ; 179a : 323 (249) ; 179b : 272 (39) ; 187c : 206 (25) ; 185b : 206 (26) ; 187e : 206 (26), 308 (194) ; 188a : 137 (92) ; 188b-c : 136 (91) ; 188d : 138 (99) ; 189c : 16 (58) ; 189d : 241 (152) ; 191a : 241 (152) ; 193a : 137 (94), 209 (39) ; 193b : 251 (185) ; 195a : 132 (71), 138 (96), 215 (59), 236 (130) ; 195a-196a : 216 (62) ; 195c : 241 (153), 215 (60) ; 196c : 251 (186) ; 196d : 178 (235), 272 (40) ; 196e : 313 (215), 314 (217), 321 (244) ; 197a-198b : 139 (101) ; 197c : 217 (66) ; 197d : 141 (107) ; 197d-e : 139 (100) ; 197e : 217 (67) ; 199e : 338 (18) ; 200a : 338 (18), 318 (231) ; 201a : 211 (45) ; 202d13 : 228 (105) ; 203a : 138 (99) ; 203c : 101 (299), 103 (302) ; 203d : 323 (249) ; 209d : 140 (102) ; 213d : 97 (287), 237 (131) ; 219e : 237 (134) ; 220a : 237 (131) ; *Charmide* 153d-154b : 203 (12) ; 154a-c : 229 (108)

Cratyle 406a : 310 (205) ; 420b : 45 (34) ; 424d et 426d : 23 (96) ; 425d : 167 (187) ; 435c : 217 (69)

Critias 119b : 140 (102)

Épinomis 334d : 140 (102) ; 986c-d : 237 (135)

Euthydème 279e : 140 (102) ; 290c : 233 (121)

Euthyphron 11c-d : 249 (179)

Gorgias 461b : 233 (121) ; 508a : 21 (85)

Hippias majeur 282a1 : 202 (7)

Hippias majeur 289e : 121 (32)

Ion 530b-d : 281 (70) ; 533c : 217 (69)

Lois 671d : 140 (103) ; 696d : 296 (137) ; 800c : 314 (219) ; 800e : 135 (85) ; 903b : 324 (256) ; 931e : 217 (69) ; 945c : 268 (21) ; 961e : 160 (164)

Lysis 204d : 316 (225)

Ménexène 240d : 140 (103)

Ménon 81c-86c : 178 (236) ;

97d : 249 (179) ;
Phèdre 72e-77b : 178 (236) ; 78a : 324 (256) ; 96d : 140 (104) ; 102c10-d2 : 228 (105) ; 110c : 237 (131) ; 237a : 138 (98) ; 238c-d : 138 (98) ; 242a8-b4 : 239 (143) ; 242c-d : 138 (98) ; 243a-b : 138 (98) ; 244a : 138 (98) ; 244a-245c : 249 (178) ; 246e4 : 228 (105) ; 247c-e : 178 (236) ; 251a : 151 (134) ; 252d : 151 (134) ; 253e : 16 (58) ; 257a : 218 (70) ; 259d : 310 (200)
Philèbe 28b : 296 (137) ; 36e : 237 (134) ; 46d : 290 (113)
Politique 269c : 217 (69) ; 270b : 237 (135) ; 272d : 318 (233) ; 302a : 140 (102)
Protagoras 315d : 277 (55) ; 320c : 272 (37) ; 325d : 8 (5) ; 349e : 323 (250)
République 333d : 309 (198) ; 364e : 268 (21) ; 366a : 269 (24) ; 379a : 273 (44) ; 402d : 180 (247) ; 403a : 308 (196) ; 430e : 140 (104) ; 439d4-8 : 339 (29) ; 467d : 140 (103) ; 467e : 214 (55) ; 487a4 : 228 (105) ; 495a : 319 (235) ; 501b : 80 (203) ; 508a : 229 (107) ; 514b : 237 (132) ; 573b/d : 244 (162) ; 573d : 251 (185) ; 575a : 251 (186) ; 580b : 167 (186) ; 603b : 139 (99) ; 607a : 273 (44)
Sophiste 268d : 237 (132)
Théétète 155c-e : 237 (134) ; 155d : 237 (135) ; 169c : 275 (50) ; 202e : 23 (96) ; 210d : 132 (72)
Timée 22d : 140 (102) ; 40c : 170 (200) ; 48d : 140 (102) ; 67d : 140 (103) ; 69d : 323 (249)

Pline l'Ancien

Histoire naturelle XXXV 40 : 303 (174) ; XXXVI 4.5 : 227 (101)

Plotin

Ennéades III 5.1, 1-2 : 113 (6) ; III 5.7 : 16 (58) ; IV 6.3 : 319 (235) ; IV 7.8 : 314 (219)

Plutarque

Agésilas 21.3 : 182 (256)
Alcibiade 6.1 : 321 (242)
Alexandre 38.5 : 142 (113)
Antoine 6.3 : 318 (231) ; 26 : 179 (243)

Banquet des sept sages 19 : 109 (328) ; 163b : 121 (32)
Camille 33.5 : 121 (32)
Caton l'Ancien 13.2 : 179 (241)
Cléomène 27.6 : 135 (87)
Démétrios 38.5 : 234 (124)
Erôtikos 715a : 269 (27) ; 740d : 207 (30) ; 750b : 131 (67) ; 169 (198) ; 750b-c/e : 131 (67) (68) ; 756d : 104 (306) ; 756e : 37 (3) ; 759e : 253 (195) ; 760d-762c : 272 (40) ; 761b : 156 (146) ; 761e : 161 (167) ; 762b : 313 (215) ; 763c : 133 (77) ; 763c-e : 132 (74) ; 763e-f : 130 (65) ; 764c : 265 (11) ; 765a : 208 (32) ; 765b : 206 (27) ; 768a : 133 ; 769a : 131 (68)
Lucullus 21.1 : 179 (241)
Lysandre 25.1 : 167 (187)
Moralia 139a : 179 (241) ; 376a : 319 (238) ; 655d : 87 (236) ; 665e, 996b : 167 (187) ; 813f 3-4 : 173 (214) ; 828b : 169 (197) ; 953a : 44 (28)
Numa 5.4 : 88 (243)
Pélopidas 18.1 : 272 (39) ; 19.2 : 272 (39)
Périclès 38 : 253 (200)
Propos de table 612e : 322 (246) ; 622c : 314 (217), 321 (243) (245), 322 (248) ; 635e : 322 (246) ; 645d : 322 (246)
Romulus 7 : 323 (252)
Solon 8 : 173 (214) ; 13-14 : 131 (67)
Sur la fortune des Romains 325e : 142 (113)
Sur les contradictions des Stoïciens 11.1037f : 318 (234)
Sur l'E de Delphes 389a-c : 101 (299)
Sur les oracles de la Pythie 405e : 315 (223), 317 (230) ; 405e-406a : 313 (216) ; 406b-c : 320 (241)
Thésée 20 : 60 (107) ; 20.1 : 88 (243) ; 31-34 : 76 (188)
Timoléon 19.4 : 135 (86)

[Plutarque]

Constitution spartiate 238c : 326 (260)
Sur la musique 1132b : 304 (179) ; 1141d : 283 (77)
Sur les fleuves 18.10 : 66 (135)
 fragment 136 Sandbach : 324 (257) ; 327 (264)

Pollux

Onomasticon, s. v. πόλος : 170 (200)

Polybe

Histoires I 1.6 : 237 (135) ; I 60.6 : 316 (226) ; I 61 : 253 (200) ; III 1.4 : 237 (135) ; V 109.1 : 160 (164) ; XXI 15.8 : 316 (226)

Polyen

Stratagèmes VIII, 9 : 231 (116)

Porphyre

Philosophie par les oracles 164 : 159 (160)

Proclus

Commentaire à l'Alcibiade de Platon I 112.1 : 227 (102) ; I 233.15 : 132 (73)

Commentaire au Cratyle de Platon 169 : 66 (136)

Commentaire au Parménide de Platon IV 853.34-855.4-5 : 228 (105) ; IV 854 14-17, 30-32, 38-39 : 228 (105)

Commentaire à la République de Platon II 28-31 : 113 (5)

Commentaire au Timée de Platon I 433-28-434.5 : 212 (50) ; I 336. 9 : 254 (201)

Institution théologique 122 et 75 : 228 (106)

Ptolémée

Almageste, VII 5, p. 52-53 Heideberg : 190 (279)

Pythagore

fragment 14.21 Diels-Kranz (= PYTH. D13 Laks-Most) : 18 (73)

Quintus de Smyrne

Posthomériques II 614, XIV 2 : 44 (28)

Rhétorique anonyme, VI 36 : 159 (159)

Sappho

fragment 2 Lobel-Page : 121 (29), 123 (38) ; 16 Lobel-Page, 7 : 76 (185) ; 104b1 Lobel-Page : 77 (190) ; 159 Lobel-Page : 101 (299), 103 (302) ; 198 (81) Lobel-Page : 239 (144) ; 34, 1 Voigt : 204 (16) ; 44a Voigt :

270 (28) ; 47 Voigt : 265 (9) ; 54 Voigt : 269 (27) ; 58, 25-26 Voigt : 204 (16) ; 128 Voigt : 265 (10) ; 130 Voigt : 263 (2), 265 (8) ; 188 Voigt : 11 (22), 55 (79) ; 198a Voigt : 43 (28)

Simmias

Ptêruges 8 Diehl² : 239 (144)

Simonide

fragment 2 Lanata : 114 (7) ; 70 Page : 239 (144) ; 575 Page : 88 (243)

Simplicius

Commentaire aux Catégories d'Aristote 8.189 : 117 (15)

Solon

fragment 1 West, 1-2 (= 2 Gentili-Prato) : 173 (214)

Sopatros

Diaireseis VIII 70 : 244 (162)

Sophocle

Ajax 189 : 132 (72) ; 293 : 18 (74) ; 432 : 80 (203)

Antigone 135 : 318 (233) ; 781-801 : 258 (215) ; 783-784 : 207 (30) ; 783-800 : 254 (204) ; 799 : 255 ; 781-801 : 258 (215)

Électre 197 : 260 (224)

Ichneutai 65 : 317 (229)

Œdipe roi 1172 : 217 (69)

Œdipe à Colone 1645-1647 : 101 (299)

Philoctète 1063-1064 : 156 (149)

Trachiniennes 497-530 : 254 (204)

fragment 816 Radt : 327 (264) ; 941 Radt : 206 (28) ; 253 (195)

scholie à Sophocle, *Antigone* 795 : 337 (16)

Vita Sophoclis, 24 : 305 (185)

Sosicratès

FHG IV 501 : 156 (148)

Sostratos

FGrH 23 Jacoby : 209 (37)

Stobée

Anthologie 1.1.12 : 242 (157) ; 3.22.8 : 174 (216) ; 3.28.12 : 267 (16) ; 44.20a.36 : 240 (147) ; 4.20.68 : 324 (257)

Strabon

Géographiques VI 1.12 : 316 (227) ; VI 3.5 : 316 (226) ; IX 2.25 : 298 (146) ; X 3.17 : 306 (189) ; X 4.21 : 156 (147) ; XV 1.30 : 229 (109)

Souda

s. v. ἀναγκαῖον : 82 (214) ; *s. v. ἐπιθυμία* : 318 (231) ; *s. v. Ζεῦξις* : 205 (20) ; *s. v. Θάμυρις ἢ Θαμύρας* : 304 (179) ; *s. v. Θεσπιέσι* : 193 (288) ; *s. v. Κάύνιος ἔρωσ* : 318 (231) ; *s. v. λαμυρόν* : 247 (171) ; *s. v. Xenophon Ἐφέσιος, ἱστορικός* : 176 (231) ; *s. v. προτέλεια* : 106 (317) ; *s. v. χρεών* : 319 (238)

Théocrite

Idylle VII 56 : 315 (222) ; X 10 : 177 (233) ; XIV 61 : 310 (203) ; XV 118 : 269 (26) ; XVII 45 : 209 (35)

Hypothésis à Théocrite, Idylle XI, p. 240 Wendel : 312 (214)

scholie à *Idylle* II 12 : 185 (264)

Théodosios

Sur la grammaire 54 : 59 (100)

Théognis

7 : 230 (110), 283 (80) ; 180 : 268 (21) ; 186 : 318 (233) ; 245-250 : 296 (138) ; 429-430 : 314 (219) ; 533-534 : 278 (60) ; 761 : 296 (138) ; 769-772 : 310 (205) ; 838 : 267 (18), 277 (54), 300 (157) ; 1117 : 230 (111) ; 1231 : 223 (87) ; 1275-1277 : 216 (61) ; 1345-1350 : 75 (181) ; 1354 : 265 (11), 266 (16) ; 1353-1356 : 265 (9) ; 1369-1370 : 205 (22)

Théon

Progymnasmata 3 : 219 (73) ; 111, 3-11 : 140 (105)

Théophraste

Causes des plantes III 20.3 : 316 (228)

Thucydide

Guerre du Péloponnèse I 1 : 319 (235) ; I 21.2 : 239 (142) ; I 143 : 160 (164) ; II 42.4 : 323 (254) ; II 102 : 268 (21) ; III 45.5 : 251 (185) ; VII 69 : 240 (149) ; VIII 5 : 132 (73) ; VIII 96.5 : 323 (255)
Scholie à *Guerre du Péloponnèse* IV 78.2 : 179 (244)

Timothée

fragment 2, 1 Kock : 267 (16) ; 270 (27)

Triphiodore

Prise d'Ilion, 449 : 267 (18)

Tyrtée

fragment 7 Gentili-Prato : 216 (61)

Tzetzes

Sur les pléiades 547 : 59 (101)

Xénophane

fragment 1, 1 West : 283 (79)

Xénophon

Agésilas 10.5 : 232 (119)
Anabase 1.4.7 : 314 (219) ; 6.1.9 : 167 (186) ; 7.1 : 132 (71) ; 7.4.1 : 314 (219)
Banquet 1.8 : 220 (77) ; 8.1 : 240 (147) ; 8.37 : 180 (247) ; 9.7 : 277 (55)
Cyropédie 1.6-28 : 267 (19) ; 2.4.17 : 217 (69) ; 5.1.24 : 275 (50) ; 8.3.14 : 319 (235)
Économique 20.28 : 314 (220)
Helléniques 2.4.28 : 132 (73)
Mémorables 1.1.11 : 21 (85) ; 1.3.2 : 229 (107) ; 4.3.17 : 228 (104)
Sur l'art équestre 1.254 et 2.1 : 220 (76)

Xénophon d'Éphèse

Les Éphésiaques I 8.1 : 177 (232)

Sources épigraphiques et papyrus

Agora XV, no. 402a : 232 (117)

Aphrodisias I 49 : 336 (11)

BGU 1115.46 : 268 (21)

Hesperia 10 (1941) 63, 19 : 335 (7)

IC, I, xvi 24 : 253 (197) ; II xvi 26 : 161 (165)

ID 290, l. 238-239 : 183 (257)

IG 42(1) 122, 133 : 267 (19) ; P³ 52, B1 : 231 (116) ; P³ 64 : 231 (116) ; P³ 130 : 231 (116) ; II² 334 (= IG II³, 1.447) : 18 (67) ; II² 676 : 18 (68) ; II² 776 : 18 (70) ; II² 1008 : 130 (64) ; II² 1011.35-5.41 : 130 (63) ; II² 3756 : 130 (64) ; 282 (76) ; II² 4665-4668 : 232 (117) ; II² 5017 : 334 (2) ; II³ I 902 : 18 (68) ; II³ 1 904 : 18 (69) ; IV², 1, 125, l. 1-2 (= T 431 Edelstein-Edelstein 1998) : 168 (192) ; X 2I 299 : 334 (3) ; XI, 2 154 : 18 (65) ; XI, 2 158 : 18 (65) ; XII 6, 2, 597 : 167 (185)

ICret. I.9 : 130 (63)

IMT *SuedlTroas* 566 : 161 (165)

Kaibel 952.1 : 282 (76) ; 965 : 130 (64)

Roesch IThesp 274 (= IG VII 4240, *SEG* 27:71) : 308 (193)

SEG 3:630 : 18 (65) ; 10:27 : 39 (10) ; 16:65 : 18 (69) ; 21:1006 : 267 (17) ; 27:71 : 308 (193) ; 34:308 : 336 (11) ; 38:769 : 18 (65) ; 41:182 : 334 (2) ; 44:40 : 18 (67)

Pap. Haun. 301 : 145 (119)

PMG I 42-195 : 337 (15) ; XII 14-95 Preisendanz : 155 (144)

P. Mich. 3250b r., col. II : 206 (25)

P. Oxy. 1231 fr. 16 : 262 (1) ; L 3537r, L 11 : 46 (35) ; 1787 : 204 (16) ; 2387 : 294 (134)

P. Sapph. Obbink : 262 (1)

Index général

A

- abîme(s) :
 Abîme : 43
 (ornement en) : 147
 marin(s) : 258
ablêkbros (ἀβληχρός) : 266
ablution(s) : 278
aboutissement :
 et *kallistos* : 232 (119),
 et *kosmos* : 281
abstraction(s) : 338 (20)
Académie : 105 (314) (315), 130, 133
 (76), 142, 197, 207 (29), 208, 227, 231
achèvement
 de la pratique magique : 155
 et le succès sans pareils : 254
 de la narration : 268 (22)
 du chant (277)
Acropole : 91 (258), 105 (311) (315), 106
 (317)
adamastos (ἀδάμαστος) : 234 (124), 235,
 253 (197)
admiration :
 par les dieux : 139
 et stupéfaction : 235, 237
 des origines : 243
 d'Apollon : 287
Adonis : 154, 182, 197
adôrêtos (ἀδώρητος) : 280 (65)
adresse(s) :
 au théâtre : 175 (224), 255, 256
 à Aphrodite et Éros : 222
 verbale : 231
 de Pâris : 288 (99)
aède(s) : 54 (76), 57, 77, 78 (193), 83
 (219), 118, 119, 127, 175, 279, 280,
 281, 298, 303, 304 (178), 305 (188),
 306, 307, 327, 332
affection : 172, 190, 221 (81),
 et φιλότης : 48
 qui dissout les membres : 81, 264
 de l'âme : 113, 341
 de l'esprit : 341
affranchissement
 des maux : 268
agallomai (ἀγάλλομαι) : 74 (172)
agalma (ἄγαλμα) : 17, 151 (134), 152
 (134), 173, 226, 248
agalmatopoiia : 152 (134)
agalmatopoiios : 151
Agathon : 136, 138, 140, 141, 142, 206,
 215, 216, 217, 227 (100), 241, 243
 (éloge d') : 132 (71), 138, 139, 140,
 142, 143, 211, 215, 236, 239, 251, 254,
 272
 kosmos et *kallistos* : 217, 218, 236
 (130)
agein (ἄγειν) : 170, 179
agencement(s) : 19, 24, 27, 28, 35, 117,
 281
 et rituel : 16, 23
 et la parure : 22 (95), 23, 28, 45, 175
 et la trace chantée : 25, 282
 et l'ordre : 35
 des puissances : 112
 d'Éros : 155
agency : 26 (106), 33 (117)
 co-agency : 96 (281)
agent(s) : 7, 25, 26, 82, 83, 84, 101, 109,
 151, 174, 198, 209 (36), 309
agerastos (ἀγέραστος) : 193, 195
Aglaié : 68, 77
Agrenon : 134 (81)
Aidôs : 96, 97, 338 (20)
Aigion (Achaïe) : 203 (11)
Aiglê : 60
aikhmê (αἰχμή) : 77
aile(s) : 30, 55, 133, 145, 155, 210 (39),
 248, 249, 269 (27), 341
aimatoloikhos (αἱματολοιχός) : 257
 (212)
aimulos (αἰμύλος) : 324 (257), 327 (264)
ainumai (αἴνυμαι) : 288, 289
Aiôn : 186, 193

- airain : 125 (48), 126 (49), 158, 248, 249, 250, 251
- airein* (αίρειν) : 126, 128
- aireô* (αίρέω) : 126, 285 (87), 288 (103)
- periaireîn* (περιαίρειν) : 158, 169 (197)
- kathaireô* (καθαίρέω) : 253
- aisa* (αῖσα) : 54 (77)
- κατ'αῖσαν : 21 (87)
- aisthanomai* : 16 (58)
- aisthêsis* : 16, 207, 208, 228 (104)
- Ajax : 99, 101, 120, 125 (48), 223
- ajustement(s) : 17, 20, 25, 26, 28, 31, 45, 111, 117, 118, 123, 127, 132, 142, 147, 150, 154, 160 (164), 161, 166, 168, 169, 170 (202), 182, 197, 198, 328, 331, 333
- ajuteur : 35, 165, 196, 341
- akblus* (ἀχλύς) : 86 (232)
- akhos* (ἄχος) : 126
- akosmia* : 20, 262, 268, 271, 276, 277, 326
- Alcathoos : 76 (185)
- Alcibiade : 321 (242)
- algistos* (ἄλγιστος) : 222, 223
- alistos* (ἄλιστος) : 280 (65)
- alsos* (ἄλσος) : 298 (150), 123 (38)
- Altée : 259
- ambition : 18, 209, 308, 282 (74)
- et élan : 310
- amboladên* (ἀμβολάδην) : 279, 283 (78)
- ambrosie : 62, 126
- amêkhanía* (ἀμηχανία) : 290 (113), 291 (120), 292, 293
- amêkhanos* (ἀμηχάνος) : 279, 282, 284, 289, 290 (112), 291 (121), 292, 293, 294, 296, 326, 331
- amenênos* (ἀμενηνός) : 254 (201)
- amorphie : 15
- amour : 7, 8 (9), 10, 11, 12 (31), 14 (47), 17, 43, 91 (259), 104 (310), 122, 161, 164, 172 (207), 179 (241), 182 (254), 204, 212, 229 (109), 259 (218), 261, 305, 309, 310 (200), 328, 338, 340
- relations amoureuses : 9
- sentiment amoureux : 13, 265
- amousos* (ἄμουσος) : 263, 312, 313, 314 (217), 320, 322, 332,
- Amphiarao : 149
- Amphidamas : 273 (42), 298 (149)
- amphikaluptein* (ἀμφικαλύπτειν) : 86 (231), 93
- Amphitryon : 289
- amphore : 161 (168), 164 (178), 186 (271), 187, 300 (160), 365,
- amplificatio* (onomastique) : 71, 263
- amryx* : 135
- anaballô* (ἀναβάλλω) : 283 (78)
- anabolê* (ἀναβολή) : 283 (78)
- Anacréon : 14, 122, 138 (98), 230, 231, (114), 251, 252, 269, 301 (167)
- anagkhê* (ἀνάγκη) : 82 (214)
- anakalupteria* (ἀνακαλυπτήρια) : 148
- analuo* (ἀναλύω) : 193, 194, 195
- anamnêsis* : 178 (236)
- anathêmata* : 163
- anathermainô* (ἀναθερμαίνω) : 315 (222), 324
- anatomie
- et musique : 273, 274, 277
- anaudos* (ἄναυδος) : 161 (165), 266 (15)
- Anaxagore : 21 (85)
- ancestralité : 106, 107, 108, 247
- Anchise : 50, 61, 62, 82, 93, 94, 112, 114, 115, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 129, 148, 153, 170, 201, 204 (18), 209 (37), 254 (201), 331
- ancienneté : 52, 57, 92, 103, 201, 216, 233, 234, 235, 238, 239 (145), 240 (147), 241, 242, 245, 246, 247
- andreia* (ἀνδρεία) : 156, 271 (35), 272 (39)
- androgyné : 9, 240
- anéantissement
- des composantes vitales : 86, 254
- des sens : 87
- Angélo : 185 (264)
- anikatos* (ἀνικάτος) : 234, 251, 254, 255, 260, 331
- anikêtos* (ἀνίκητος) : 254
- anônumos* (ἀνώνυμος) : 234 (124)
- Antéros : 11, 105 (315), 155 (144)
- Anthia : 177, 178 (237), 179 (241)

- anthos/anthea* (ἄνθεα) : 46 (35), 189, 204 (17), 205 (20), 215 (59) (61), 216 (61), 289 (107)
- anthropologie : 21
 du désir : 11
 historique : 25
 religieuse : 33
- anthroponyme(s) : 18 (75), 59, 64, 75, 77
- antitheos* (ἀντίθεος) : 75, 80
- Antoninos : 161
- anxiété : 293, 294
 de l'instinct : 294 (134)
 de l'âme : 317
- aōton* (ἄωτον) : 134 (83)
- Apatouria* : 231 (116)
- aperōtos* (ἀπέρωτος) : 251, 258 (216), 259, 260
- aphenos* (ἄφενος) : 42 (24), 61 (118)
- (*ta*) *aphrodisia* : 48 (49)
- Aphrodisie : 160 (164), 336 (11)
- Aphrodite : 8, 9 (11), 10, 12 (32), 13, 27, 32, 33, 37 (3), 38, 39, 41 (15), 43 (28), 45, 46, 47, 48 (48), 49, 57, 61, 64, 67, 69 (150), 73, 75 (181), 76 (187), 80 (203), 82 (212), 84, 85 (226), 87 (237), 89, 90, 91 (258) (259), 92, 93 (267), 94, 95, 96, 99, 101, 102 (299), 103, 104 (310), 105 (311), 106, 108, 109, 111 (1), 112, 114, 115, 117, 118, 119, 120 (28), 121 (29) (31) (33), 122, 123 (38) (39) (40), 124, 125, 128, 138 (97), 146, 147, 148, 149, 151 (129), 152 (136), 153 (139), 154, 162 (172), 165, 167 (187), 168, 169 (196), 170 (200) (203), 172 (207), 177, 178 (237), 179 (243), 180, 181, 182, 186, 187, 192 (285) (288), 193, 195, 196 (305), 197, 200, 201, 204 (17) (18), 205 (20), 206 (26), 208, 209 (35) (37), 210, 213, 214 (56), 215, 216 (61), 218 (72), 222 (84), 224 (89), 226 (96), 227 (99), 230 (112) (113), 231, 232 (119), 239 (144), 245, 252, 253 (195) (196) (197), 254 (204), 255, 256 (210), 260, 266, 267, 272 (39), 273, 282, 285, 288 (99), 293, 294, 295, 301, 302, 306 (189), 310 (203), 318 (233), 328, 330, 331, 332, 333, 334 (2) (3), 335 (6), 336 (8), 337, 361, 362, 363, 365
- Apollon : 26, 29, 30, 40, 41, 60, 65, 66, 122, 159 (160), 186 (267), 203 (11), 204 (18), 216 (61), 229, 230 (110), 230 (114), 232, 245, 260, 280, 282, 283 (80), 283, 284, 285, 286, 287 (99), 288, 289, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 302 (168), 303, 304 (178), 307, 320, 321, (244), 324, 325, 326, 327, 330 (3), 331, 332
- apophantikon* (ἀποφαντικόν) : 234 (125)
- apostrophe(s) : 205 (23), 223 (87), 233 (121), 251, 290 (119), 291 (121), 320, 339 (30)
- apparat
 de l'*agalma* : 17,
 ornemental : 46 (35), 116, 117, 133, 134 (82), 136, 162, 182, 278, 314
 sensoriel : 106
- appareil : 22, 183
- apparence(s) : 9, 34, 68, 76 (187), 80, 89,, 118, 119, 153, 202 (7), 212, 214 (55), 234, 235, 252
- appellation(s) : 130
- appétit : 8, 338 (19), 339
- appréhension
 du beau/de la beauté : 16, 329, 200, 211
 du *kosmos* : 21, 22
 du divin : 201
 sensorielle : 70, 94, 174, 201, 214, 242, 268,
- arkhê* : 142, 223, 235, 241, 251, 331
 (*to*) *arkhikon* ([τὸ] ἀρχικόν) : 254 (201)
- Archélaos : 310 (203)
- Archiloque : 10, 86, 290
- Arès : 75 (182), 81, 88 (243), 120 (27), 123 (40), 126 (49), 127 (55), 136, 177, 178 (237), 179, 181, 192 (285), 196 (305), 198, 208 (35), 239 (144), 245, 253 (195), 254 (201), 257, 271, 272, 273
- Argiopê : 303
- Ariane : 143, 148, 152, 166, 181, 182 (254), 183, 184, 185, 186 (271), 187, 188, 189, 190, 191, 361, 362, 365

- Aristê* (Artémis) : 231, 232 (117)
aristeia (et *aristie*) : 72, 118, 213, 217, 218, 229, 260
Ariston : 76 (187), 219
aristos (ἄριστος) : 139, 304
 (*kallistos kai*) : 138, 141, 215, 217, 229, 232, 236 (130),
Aristote : 268 (21), 271, 339 (28)
arkhaioteros (ἀρχαιότερος) : 239 (145), 238, 239, 240, 241, 243, 260
arkhôn (ἄρχων) : 130, 131, 132, 133, 167 (185)
 stéphanephoros : 142
arme(s) : 18 (72), 77, 78, 82 (210), 119 (23), 120 (24) (27), 126 (49), 156 (149), 168 (193), 177, 208, 288 (106), 319 (235), 333
armure : 126, 156, 161
arôme(s) : 120, 151, 244, 278
arrangement : 17 (64), 22 (94), 23, 117, 134, 165, 169 (197), 182, 191, 281 (69), 314, 333
 des habits : 122
 de l'effigie d'Éros : 155
 des parures : 155
 de la couronne : 157, 181
 de l'armure : 161
 du tombeau : 164
 rituel : 21, 177
 de l'autel : 183
 nuptial : 185
 musical : 282
arranger : 8, 24 (100), 163, 169, 332, 340 (35)
arrangeur : 144, 160, 196
arrhéphore(s) : 134 (81)
arrhéphorie : 106 (316)
artefact(s) : 15, 79, 93 (267), 112, 146, 198, 248, 326
Artémidore Pedisas : 336
Artémis : 40, 41, 66 (135), 80 (203), 120 (28), 123 (39), 126, 128 (58) (59), 134 (81), 174 (217), 193 (289), 210, 230 (112), 231 (115) (116), 232 (117), 253, 260, 267 (19), 270 (29), 276 (51), 332, 335 (6)
Artémision : 18 (66)
articulation(s)
 du langage polythéiste : 24
 du divin : 24
 des *timai* : 90
 du royaume de Zeus : 253
 anatomique : 273 (44)
artifice(s) : 21, 105, 127 (55), 139 (101), 142 (111)
aryballe(s) : 153, 154, 163, 363, 364
Asclépios : 168 (192), 245, 246, 247, 250 (181)
Ascra : 98 (289), 298
Aspasie : 157
aspiration : 310, 311, 325
Assarque : 75
assemblage : 142
 de puissances : 112, 326
 de matières : 112
 des éléments : 132
astragale : 144, 358
astrologie : 196 (305)
Astymeloisa : 294 (134)
Athènes : 12, 13 (38), 18 (67) (68) (70), 60, 104 (310), 105, 110, 113, 123 (38), 130, 131, 132, 133, 136, 154, 159, 202, 205 (20), 209 (35), 231, 243, 300 (159), 304, 305 (185), 323 (255), 328, 334 (2), 335
athétisation : 52 (70)
athlète(s) : 11, 163, 216, 229, 243
athlétisme : 11
Atlantide 140 (102)
atolmos (ἄτολμος) : 323
Atrides : 129, 132 (72)
attache(s)
 des membres : 70
 des sandales : 117
attrait : 209
 physique : 11, 202, 212 (48)
 visuel : 204, 208, 211, 214, 229
 sexuel : 209 (36), 331
attribut(s) : 10, 24, 25, 29, 33, 34, 47, 62, 73, 74, 75, 78, 79, 79 (200), 80, 81, 84, 90, 95, 98, 101, 113, 129, 130, 133, 137, 138, 140, 144, 160, 169, 180, 185 (264), 185, 192 (285), 193, 201, 204, 208, 210, 216, 217, 224 (89), 225, 228, 229, 230 (110) (114), 232 (119), 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 242, 243,

245, 247, 251, 255, 256, 257, 260, 261, 266 (16), 267 (17), 269 (24), 274 (47), 275 (49), 276, 288, 292, 294, 296, 300 (162), 315, 323, 326 (262), 327, 329, 335
 onomastique(s) : 34, 35 (129), 59 (102), 335 (4), 330 (4), 337,
 iconographique(s) : 335, 337
 poétique(s) : 336, 337
 performatif(s) : 336
 aulète : 166
aulos : 150, 299, 314, 362
aurifices : 196 (307)
 autel : 18, 105 (314) (315), 107, 111 (2), 115, 136, 144, 154, 155, 161, 183, 184, 198, 207 (29), 363
 autorité : 55, 65, 98 (291), 130, 131, 133 (76), 134, 136, 141, 208 (35), 235, 243, 251, 252, 254, 260
autoskbediôs (αὐτοσχεδίως) : 319 (236)
 aveuglement : 8 (9), 252 (188), 303

B

baios (βαίος) : 253 (198)
ballein (βάλλειν) : 122
emballein (ἐμβάλλειν) : 122 (35), 126
periballein (περιβάλλειν) : 122
 bandeau : 65, 143, 147, 151, 154, 161, 162, 163, 164, 187, 278, 359, 360, 363, 364
 bandelette : 135 (83), 145, 148, 150, 162, 163, 165 (183), 205, 359
 banquet : 65 (133), 121, 134, 191, 205, 230 (110), 232, 233 (122), 244, 262, 272, 274, 275, 276, 277 (55) (57), 278 (59), 279, 283, 286, 289, 293, 296, 297, 301 (167), 317, 320, 321, 324, 326, 332
barbaricarii : 196
 barbe : 164, 240
Basileia (Βασιλεία) : 220 (78), 229
basileus (βασιλεύς) : 78, 79 (202), 130, 131, 132, 133, 142, 171, 221, 251
 Basilis : 220 (79)
 Bassarides : 186
 bataille : 87 (238), 156, 254, 257, 272 (39), 285, 291 (124)
 bataillon

crétois : 156
 chalcidien : 272
 des Thébains : 272
 beauté(s) : 7, 8, 10, 11, 15 (56), 16 (57), 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 38, 45, 67, 68, 70, 71, 74, 75 (181), 76 (187), 78 (193), 79 (201), 80 (203), 87 (237), 92, 108, 109, 110, 124, 127, 139 (101), 141, 143, 145, 150, 156, 167, 174, 191, 198, 200, 201, 202 (6) (7) (8), 203 (11) (12), 204 (20), 205 (20), 206, 207, 208 (34), 209 (35) (37) (39), 210 (39) (40), 211 (47), 212 (48), 213 (53), 214 (55), 215 (59), 218 (70), 220 (79), 221, 224, 226, 227, 228, 230, 233, 238, 243, 244 (160), 247, 254, 260, 261, 281, 305 (188), 308 (195), 309, 318, 321 (242), 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333
 Béotie : 44 (29), 103, 104, 299 (155)
 Béroé/Béryte : 185, 186
 bigarrure : 18 (76), 34
 bijoux : 17, 19, 30, 112, 116, 121, 145, 146, 150, 163, 167, 174, 197, 301 (167), 359, 361, 418
 biographie(s)
 d'Hésiode : 61, 69, 87 (240), 109, 273, 327
 d'Alcman : 274
 de Thamyris : 306
Bildungsroman : 179 (243)
 bisémie : 262, 274 (46), 276
 boîte : 144, 145, 147, 358, 359
 Borée : 126 (49)
 bouclier(s) : 99, 120 (24), 126, 127 (56), 135, 156 (149), 159, 196, 203 (15), 208 (35), 288
 bouillonnement : 272, 285, 318
boulê (βουλή) : 47, 66 (139), 67, 71, 72, 82, 83, 89, 263
 bracelet(s) : 124, 133
brattarii : 196
 Briarée : 58 (92)
 brillance : 77, 127, 183
 broche(s) : 114, 116
 bronze : 92 (260), 103, 120 (24) (27), 125, 126 (52), 127, 143 (115), 162, 183 (257)

bruit : 67, 127, 194, 288

C

caelatores : 196

Callicratès : 216

Calliope : 57, 58, 306 (190)

Callirhoê : 226 (96), 292

Calypso : 61

Candaules : 219

canéphore(s) : 134 (81)

carapace : 287

Carthaginois : 135

casque : 120 (24), 126 (50), 133, 288

Cassandre : 134 (81)

catalogue : 41, 43 (28), 46, 50 (56), 52, 60, 70, 77, 78, 80, 139, 141, 213, 216, 286

catastérisme : 185, 187, 188, 197

ceinture(s) : 93, 115, 116, 133, 143, 150, 154, 156, 192, 192 (287), 194, 303 (172), 360

Chalcidiennes (jeunes) : 230, 231

Chalcidiens (guerriers) : 271 (33), 274, 276, 277, 297, 298

Chalcis : 264, 271, 273 (42), 298, 299

chaleur : 45, 315, 324, 325

chant(s) : 10, 16, 18 (71), 21, 23, 24, 28 (111), 29, 38, 39, 40 (14), 41 (19), 42 (23), 43 (27), 49, 51, 52, 53, 54 (77), 55, 56, 57 (88), 62, 64, 65, 66, 69, 72, 73, 74, 81, 84, 90 (255), 101 (299), 103, 108, 109, 110, 112, 134 (82), 150, 155, 167, 171, 172 (207), 175, 176, 182, 192, 193, 195, 198, 204 (18), 217, 230 (110), 262, 263, 268, 273 (42), 274 (46) (47), 275 (48), 276, 277 (57), 278, 279, 280, 281, 282 (74), 283, 284, 285, 286, 287, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 304, 307, 309, 310, 317, 319, 320, 321 (243), 322, 324 (256), 325, 326, 327, 329, 331, 332, 333

Chaos : 13, 14, 15, 20, 21 (85), 37 (2), 40 (14), 43 (28), 44 (28), 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53 (73), 56 (80) (84), 64, 69, 71, 84, 90, 208 (33), 236, 241, 270

char : 18 (72), 78 (198), 120, 162, 181 (252), 213 (53), 362, 365

charisme : 16, 220, 318

Charites : 39, 45, 47, 60, 61, 62, 67, 68, 69, 73, 75, 85, 96, 109, 111 (1), 115, 118, 121 (31), 150, 151 (129), 179 (243), 180 (247), 193, 209 (37) (38), 211 (44), 213, 263, 271, 273, 275, 325 (259), 329, 333

charme(s) : 67, 93, 117, 127, 139, 192 (287), 198, 225, 227, 252 (188), 265, 324 (257), 337

Charmide : 203 (12), 229 (108)

Charmos : 105 (314), 207, 208

Charon : 164 (178)

chasse : 193, 300

Éros chasseur : 50 (58), 194, 195, 209 (39), 212, 300

châtiment : 241, 302, 305

chef : 66 (136), 77, 79, 98 (291), 129, 132, 136, 228, 229 (107), 275 (48), 288, 289

cheval : 78, 79, 120, 156, 168, 213 (53), 267, 318 (233),

Niséens : 219, 220 (76)

en bois : 116 (11),

marin : 146, 360

chevelure : 150, 164, 169, 180, 203 (15), 230, 231, 252

chiton : 120 (26), 150, 196, 303 (172), 360

chœur : 74, 75 (201), 108, 139, 158 (154), 166 (185), 167, 171, 172, 174, 175 (224), 176 (227), 180 (247), 182 (256), 193, 195, 230 (112), 231, 249, 250, 252, 255, 258, 272, 289, 302, 306, 312, 325 (259)

chorodidaskalos : 166

chroiê : 117

Chypre : 91, 115, 121 (29), 123, 334 (3)

ciel : 20, 22 (93), 23 (97), 54 (77), 57 (88), 100, 169, 170 (200), 185, 187, 190, 269, 308

Cimon : 305 (185)

circulation :

de puissance : 102

des parures : 129, 174, 198

de la musique : 174

de l'*euphrosunê* : 275

du vin : 277, 278

- du chant : 282
- cithare : 194 (297), 279, 280, 284, 287, 298 (149), 301, 302, 303, 304
- citharodie : 283 (77), 284 (82), 307, 326 (260), 272 (38)
- Cléomène : 135
- Cléopâtre : 179 (243)
- Clio : 57 (88), 310
- Clitos : 75 (181)
- Clyméné : 171, 175
- coffre(s) : 143, 146, 149, 150, 163, 170 (200), 174, 358
- coiffe : 146, 169
- colère : 126, 190
- collier(s) : 29, 68, 121, 124, 133, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 154 (143), 155, 156, 167, 168, 169 (198), 200, 358, 359, 360, 361, 362
- combat : 64, 78, 119, 120 (24), 135, 254 (203), 255, 271 (33), 273, 276
- commandement : 132, 140, 181, 200, 225, 252,
- commencement(s) : 38 (7), 43, 88, 99, 132, 240, 252, 279, 280, 283 (78), 292, 307
- compétence(s) : 35, 151
- d'Éros : 16, 38, 39, 103, 108, 111, 165, 194, 195, 206
- d'Aphrodite : 8, 102
- de Dionysos : 245
- divine(s) : 13, 24, 39, 88 (242), 210
- cosmique(s) : 15, 195
- cosmétique(s) : 17, 27, 106, 108
- sémantique(s) : 34, 175
- sensorielle(s) : 38, 89, 103, 109, 120, 208, 242, 275
- musicale(s) et chorégique(s) : 194, 195
- ordonnatrice(s) : 264
- compétition : 88 (245), 178 (237), 302 (168), 303, 305, 306, 307,
- composition : 22, 71 (159), 72, 250, 321
- concours : 164, 182 (256), 222 (84)
- athlétiques : 11
- de beauté : 80 (203), 214 (55), 220 (79)
- conducteur du concours : 254 (203)
- de citharodie : 272 (38)
- funèbres à Chalcis : 273, 298
- conducteur : 165, 178, 179, 180, 181, 198, 254 (203)
- configuration(s) : 7, 8, 30, 34, 45, 67, 94, 108, 142, 157, 158, 160, 161, 165, 181, 191, 215, 221, 247, 251, 257, 297
- poétiques : 9, 106
- cosmétiques : 27, 28, 282, 328, 331, 333
- divines : 29, 245, 281
- musicales : 301, 327
- érotiques : 327
- onomastiques : 335
- consécration : 21, 154, 155, 160, 167, 168, 171, 172, 174, 179, 181, 185, 191, 197 (308), 336, 337 (15)
- constellation : 185, 186 (272), 187, 189, 190 (279), 300
- coquillage : 336 (8)
- corde : 191, 193 (292), 194 (297), 195 (300), 283, 295, 307, 314 (219), 326 (260)
- Corinthe : 105, 187, 299 (155), 335 (6), 365
- corporéité : 126
- corps : 15, 16, 21, 25, 29, 30, 38, 46, 97, 98 (291), 110, 114, 115, 116, 117, 118, 119 (24), 120 (24), 121, 122, 125, 135, 136, 137 (93) (94), 141, 145 (119), 147, 149, 151 (134), 152, 153, 160 (164), 164, 166, 169 (196), 170 (202), 183, 193, 205 (20), 206 (25), 214 (53), 214 (55), 227, 228 (104), 254, 257 (212), 262, 267 (20), 268, 273, 276, 278, 281, 296, 326, 329, 330, 332, 333, 364
- (membres du) : 45, 81, 158, 263, 273 (44), 274, 276, 294, 295, 297, 317, 331, 332
- (désarticulation du) : 74, 81, 84, 89, 158 (157), 195, 247, 262, 274 (45), 276, 277, 317, 324, 325
- cortège : 94, 97, 101 (299), 123 (39), 150, 151, 174, 181, 193, 278, 287 (99)
- cosmète : 7, 8, 16, 24, 26, 27, 28, 29, 31, 35, 110, 130 (63), 196, 197, 212, 325, 329, 333

- cosmétique : 20, 22, 24 (100), 25, 26, 28, 33, 68, 103, 106, 108, 110, 112, 143, 144, 149, 151, 157, 158 (155), 161, 162, 165, 170, 185 (264), 195, 198, 200, 207, 309, 328, 329, 333
- cosmique(s) : 22 (93), 24, 28, 85, 91 (259), 170, 186, 194, 198
- puissance(s)/entité(s) : 7, 8, 9, 24, 37, 42, 44, 84, 328
- dieu : 13 (40), 108
- compétence(s)/prérogatives : 15, 194, 195
- fonction(s) : 15, 195
- sexualité : 48
- cosmogonie(s) : 13, 21 (85), 28, 38, 42, 90
- cosmogonique : 13, 14, 42, 81, 91 (259)
- Éros : 37
- processus : 7, 48,
- puissance/divinité : 7, 8, 9, 12 (31), 14, 15, 24, 40 (14)
- principe : 12
- cosmologie(s) : 46
- cosmos : 7, 10, 13, 14, 15, 17 (61), 22 (93), 27, 28, 30, 37, 38, 45, 51, 56, 70, 71, 87, 90, 137, 170, 188, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 222 (84)
- Cottos : 58 (92)
- coupe(s) : 79 (201), 144, 146, 152 (138), 156, 187, 205 (23), 233 (121) (122), 278, 300, 303 (172), 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365
- couple(s) : 41, 99, 130, 164, 166, 173 (215), 178 (237), 180 (247), 182, 183, 185, 205, 245, 258
- couronne(s) : 25, 29, 38, 41, 61, 68, 113, 121, 130, 133, 134 (81), 135 (85), 136, 142 (112), 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 157 (151), 158, 159 (158) (160), 160, 161 (168), 162, 163, 164, 165, 170 (202), 180 (248), 181, 182 (257), 183, 184, 185, 186 (268) (271), 187, 188, 189, 190 (279), 191, 197, 198, 200, 205 (20), 210, 223, 230 (112), 232 (119), 278, 308 (193), 332, 359, 360, 361, 364, 365, 398
- coutume(s) : 61, 156, 157, 158 (154), 163
- couvercle : 145, 300
- cratère : 365, 152 (137), 155, 278, 289, 302 (168), 359, 361, 362, 363
- à volutes : 149, 364, 162 (169)
- de Ménélas : 79, 80, 213
- Cratès : 23 (98)
- créateur : 313 (215)
- création : 317, 319
- de l'ordre : 7, 56, 150
- de Pandore : 68, 149, 293
- des noms : 201
- de la lyre : 204 (18)
- de l'*euphrosunê* : 297
- Crète : 156, 161 (165), 253 (197)
- Crinagoras : 111 (1)
- Criophoros (Hermès) : 231 (116)
- croissance (belle) : 321, 325, 327
- Cronos : 41, 54 (75) (77), 92 (262), 110, 118, 119, 215 (60), 216, 219 (74), 220, 221, 239 (146), 240, 241, 243, 275 (50)
- cuirasse : 288
- culte(s) : 33 (120), 59 (102), 104, 105
- d'Éros : 12, 32, 39 (10), 43, 44 (29), 46, 92, 103 (303), 105 (314), 106, 107, 108, 110, 133 (76), 207 (29), 226, 329
- d'Antéros : 155 (144)
- d'Aphrodite : 120, 121 (33), 123 (38), 334 (2) (3)
- de Zeus *Kosmêtas* : 130 (63)
- de Zeus *Ouranios* : 206 (26)
- de *Kallistê* : 231
- d'Artémis d'Éphèse : 115
- des Muses : 310
- Cupidon : 26, 333
- Cyclope(s) : 58, 126 (49), 233 (121), 322
- Cydnos (fleuve) : 179 (243)
- D**
- dactyle : 73
- daidalon* : 112
- daimôn* (δαίμων) : 113, 301, 339
- damalês* (δαμάλης) : 82 (213)
- damazô* (δαμάζω) : 81, 82, 263
- damnêmi* (δάμνημι) : 81, 82, 263
- Danaé : 124, 125, 184
- dasmos* (δασμός) : 54 (77)
- dauphin(s) : 66 (138), 128 (61)

- débrouillardise : 290
 décor(s) : 18, 26, 142, 156, 162, 174, 178, 181, 185, 198
 funéraire(s) : 17, 163
 des femmes : 18 (74)
 des vases : 145 (118), 149
 du visage : 145
 des coutumes : 157, 158, 169, 180, 290
 sonore : 175
 Dédale : 249, 250 (180), 251
 défenseur : 139, 141
 défunt(s) : 162, 163, 164, 165, 268, 301, 364
 déictique(s) : 34, 80, 233
deinos (δεινός) : 60 (107), 88 (243), 275 (50), 322, 224, 233
deinotatos (δεινότατος) : 275
 Deipyros : 126 (50)
Deixis am Phantasma : 340 (35)
 Déliades : 231 (115)
 déliement : 193, 232, 268, 276, 278, 329, 331, 332
 circulaire : 158
 de la couronne : 159
 du corps : 262, 263, 265, 270, 274, 275, 276, 279, 294, 325
 du chant : 262, 265, 271, 275, 276, 325
 Délos : 13 (38), 17, 18 (65), 143, 231 (115), 336 (10)
 Delphes : 53 (75), 134, 204 (18), 305 (185)
 Démétrios Poliorcète : 209 (35)
 Démocrite (chez Athénée) : 157, 159, 160
 Démodés : 58
 demiurge : 11, 85 (226), 227
 Démodocos : 18 (71), 282 (74), 283
 dénomination(s) : 9, 32, 33 (117) (118), 35, 38, 41 (17), 49, 50, 54 (77), 69, 71, 137, 200, 202, 212, 234, 234, 237, 262, 293, 330, 334, 336
deos (δέος) : 125 (48), 126 (49)
 dépouille(s) : 168
 désarticulation : 268, 277, 328
 de l'ornement : 158
 du corps : 16, 29, 30, 81, 84, 89, 195, 273, 274 (45), 277, 278
 du chant : 29, 195
 de l'esprit : 89 (249)
 descendance : 308 (193), 43, 55, 64, 90
 (sans) : 15, 40 (14), 44, 47, 51, 67, 70, 330
 de Zeus : 48, 159
 de Mètis : 66, 82, 83 (217)
 désir(s) : 8, 11, 14 (47), 46 (36) (38), 48 (47), 50 (58), 63, 66 (138), 74, 78, 85 (226), 86, 88 (241), 93, 94, 104, 112, 114, 123 (39), 124, 126, 128 (61), 139, 141, 152, 201, 202, 205, 211, 249, 250, 253, 267 (17), 272, 274 (45), 286, 288, 294, 295, 300 (162), 301, 309, 310, 318 (231), 323, 325, 329, 334, 338 (20), 338 (20), 340, 341
desis (δέσις) : 268 (22)
 désordre(s) : 20, 262, 267 (20), 268, 269, 270 (31), 275, 276, 277, 297, 326, 328, 331
 détrônement : 251, 253, 261
 deuil : 84 (224), 86 (232), 162, 165, 268 (21)
dexiôsis : 164
Diacria : 131
 diadème : 133, 149, 150, 156, 169, 190 (279)
 dictionnaires : 17, 19, 20, 95, 134, 182, 323
didaskalos (διδάσκαλος) : 312, 314
 Didyme : 142
 différenciation
 des sexes : 13
 des poètes : 58
 des ornements : 135
(to) dikaion (τὸ δίκαιον) : 171, 172 (205), 176
 Diomède : 75 (182), 79, 125, 254 (201)
 Dioné : 41, 60, 61, 75
 Dionysos : 101 (299), 124, 140, 143, 148, 154, 166, 181, 182, 183, 184, 185, 186 (267) (271), 188, 189, 191, 193 (291), 197, 218 (72), 244, 245, 246, 247, 250 (180), 252, 267, 269 (24), 312, 361, 363
Dios apatê (Διὸς ἀπάτη) : 55, 113, 127

- Dioscures : 129
 Diotime : 136, 138 (99), 140 (105)
diploos (διπλόος) : 205
 diptyque : 302
 dissolution : 28, 29, 70, 71, 74, 81, 89, 92, 109, 169, 193, 194, 263, 268, 269, 275, 276, 279, 331
dissos (δισσός) : 205 (24)
 distribution
 géographique : 12
 onomastique : 29, 34, 233
 rythmique : 73
 divination : 136, 137 (93), 138, 158 (155), 185, 186, 191, 230 (110), 320, 321 (244), 325, 331
 divinisation : 143
 docimasie : 220 (76)
dolomêtis (δολόμητις) : 222, 223
 Dolon : 78, 79 (200), 168 (193)
 domaine
 d'action : 7, 24, 28, 32, 66, 82, 200, 208, 212, 260, 276, 285, 326, 329
 d'excellence : 236, 245
 musical : 29, 150 (127), 192 (288), 268, 271, 275, 288, 297, 299, 300, 301, 303, 305, 306, 307, 319 (239)
 ornemental : 10, 16, 28, 35, 127, 144, 165, 197, 198, 282
 cosmétique : 16, 35, 144, 207
 esthétique : 16, 19, 35, 45, 85, 102, 103, 110, 237, 243, 247, 275
 de la beauté : 38, 45, 110, 207, 243
 des plaisirs : 8, 48 (49), 208
 du commandement : 200, 201
 de l'inspiration : 38, 315
 domptage : 27, 81, 82 (211), 144, 235, 251, 253 (197), 263, 264,
doneô (δονέω) : 268
dôron (δῶρον) : 54 (77)
dorrou lysis (δόρπου λύσις) : 277 (55)
 douceur : 29, 88 (246), 139, 141, 265, 266, 267, 320, 324
 dramatisation : 147, 158 (156), 165, 166, 167, 169, 175, 176, 197, 198, 215
 dualité(s) : 13, 84, 175, 277, 308 (195), 338, 340
dunastês (δυναστής) : 243 (159)
dusmakhôtatos (δυσμαχώτατος) : 254, 256, 257, 260
dusmorphia (δυσμορφία) : 76 (187)
 dynastie
 divine : 14, 40, 41, 60, 90
 des hommes et des Géants : 42
 troyenne : 112, 204
- E**
 Échidna : 269 (25), 291, 292 (126)
 éclat(s) : 68, 75, 192, 124, 126 (52), 127, 183, 197, 204 (20), 252 (188), 336
 éducateur : 14
 éducation : 158 (154), 180 (248), 251, 301
êeroenta (ἠερόεντα) : 42, 70 (158)
 efféminement : 19
 efficacité : 116
 performative : 21, 175
 effigie : 17, 155, 182, 225, 226, 249
 effroi : 76 (188), 238, 247, 257
 égarement : 86
egersis (ἔγερσις) : 122 (37)
 Égine : 186 (267)
egkentrîs (ἐγκεντρίς) : 312 (213)
egrêgorsis (ἐγρήγορσις) : 268
eidôlon : 119, 163, 301, 364
eidos (εἶδος) : 60 (110), 68, 76 (188), 118, 132 (75), 153, 159, 212, 224
eikôn (εἰκῶν) : 226 (97), 248
 Eiréné : 232 (119)
eisagein (εἰσάγειν) : 166
Eisagôgos (Hermès) : 167 (185)
eiserkhomai (εἰσέρχομαι) : 167, 168
ekpaglôs (ἐκπάγλως) : 115, 119
ekphora : 164 (180)
ekphrasis : 178 (236) (237), 249, 250
ekplêxis (ἐκπληξις) : 247 (172)
 (to) *ekhtron* (ἐχθρόν) : 88
êlakatê (ἠλακάτη) : 276 (51)
 élan(s) : 50 (58), 66 (136), 71, 85, 90, 94, 122 (37), 205, 206, 211, 244, 263, 286, 311, 314, 316, 317, 318 (233), 319, 323, 324, 327, 331, 332, 341
 Électre : 232, 269 (24)
 élégance : 19, 141, 254 (201)
 Eleos : 338
 Eleusis : 162 (170), 245

- eleutherios* (ἐλευθέριος) : 10 (18), 137
 Élis : 67, 105 (314), 110, 207 (29)
 éloge : 293, 310 (203), 320, 321, 323, 131, 132, 138 (96), 139, 140, 142, 143, 215, 216 (63), 217, 218, 219, 221, 232 (119), 234, 235, 236, 238, 241, 245, 246, 272
 Empédocle : 10, 12 (31), 48 (49), 49 (52)
empios (ἔμπιος) : 267 (20)
 engendrement : 43, 48, 67, 68
 des Muses : 28, 62, 63, 64, 66, 69, 75 (177), 109 303, 328, 333
 entité(s) primordiale(s) : 13, 14, 40, 46
 Éos : 41, 75 (181)
emmelês (ἐμμελής) : 274 (47)
 émotion(s) : 10 (16), 14, 25, 44, 63, 86 (232), 88, 125, 152, 214, 223, 251, 294 (134), 314, 317, 318 (231), 319, 321 (244), 325, 338, 339 (28), 340
emplotê (ἐμπλοκή) : 117
 emprise : 83 (218), 84, 85, 89 (249), 109, 117, 118, 119, 125 (48), 126, 127, 158, 170, 253, 260, 285, 288, 289, 310, 318, 320, 328, 341
empsychia (ἐμψυχία) : 226, 227, 249
 encens : 120, 121 (29), 154
 enchantement : 311, 324 (256)
 Énée : 122
 Énipée : 78, 80,
 énonciation : 34, 62, 229, 260, 268, 276, 337
enpneumatôsis (ἐνπνευμάτωσις) : 155 (144)
 ensorçèlement : 50, 116, 120, 197, 291
 enthousiasme : 249 (178), 310 (204), 319
entithêmi (ἐντίθημι) : 314, 315 (221)
 épanouissement : 89, 205 (20), 273
eraphroditos (ἐραφρόδιτος) : 337
eraulia : 147, 148 (121)
 éphèbe(s) : 129, 130 (63), 178, 299
 Éphèse : 134 (81), 231 (115)
 Ephialtès : 298
erhormaô (ἐφορμάω) : 318 (233)
epi dexia (ἐπὶ δεξιά) : 217, 277 (57)
epibatês (ἐπιβάτης) : 139, 140 (102)
 épiclèse(s) : 8, 10 (18), 32, 33 (117), 53 (75), 130 (64), 206 (26), 216, 334 (1) (2), 334, 335
epikheirêtês (ἐπιχειρητής) : 323 (254) (255), 324
espeto (ἔσπετο) : 90, 94, 95, 96, 99, 279
epikhrusos (ἐπίχρυσος) : 336 (12)
epikosmeô (ἐπικοσμέω) : 182 (255), 183, 185
epikosmêsis (ἐπικόσμησις) : 182 (255), 183 (257), 184, 198
 Épiméthée : 149, 150
 ériphanie : 71, 77, 85, 88, 98, 102, 167, 197, 223, 249, 250, 325, 333
epiphrona boulên (ἐπίφρονα βουλήν) : 42, 47, 66, 67, 72, 82, 89, 263,
 épithalame : 168 (190)
 épithète(s) : 10, 11 (22), 16, 27, 28, 29, 32 (116), 33, 34, 35, 36, 38, 47, 49, 50, 51, 53 (75), 57, 59, 65, 66, 68, 69, 70 (158), 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80 (204), 81, 82, 84, 87, 89, 90, 98, 121, 129, 132, 134 (83), 135, 136, 137 (94), 138, 139, 140, 141, 151, 158 (157), 181, 185 (264), 186, 188, 191, 192, 193 (288), 201, 203, 204, 212, 213, 214 (56), 215 (58), 216, 218, 221, 223, 224, 225, 226 (98), 229 (107), 230 (110) (112) (113) (114), 231 (115), 232, 233, 234, 235, 238, 239, 243, 244 (162), 246, 247, 248, 250, 251, 252 (193), 253 (197), 254, 256 (210), 260, 261, 263, 264, 265 (10), 266, 267 (17), 268, 269 (24), 270, 272, 273 (42), 274, 275, 276 (51), 278, 279, 287, 291 (120), 294 (134), 295, 296, 297, 327, 328, 329, 330 (4), 331, 332, 335 (6), 336 (11), 337 (15), 338 (22)
epithumêtikon (ἐπιθυμητικόν) : 339 (29)
epithumia (ἐπιθυμία) : 44, 81, 318 (231), 321 (244), 339 (28)
eromai (ἔπομαι) : 96 (282), 100
erônumia (ἐπώνυμία) : 218, 220
erônumos (ἐπώνυμος)
 éropée : 21 (87), 28, 50, 51, 61, 63, 66, 69, 71, 75, 76, 80 (204), 83, 84, 85 (226), 89 (252), 93, 96, 99, 102, 106, 110, 112, 114, 118 (20), 122, 126 (49), 127, 129, 136 (89), 153 (139), 173,

- 175, 194 (298), 197, 202 (6), 209, 213, 225 (93), 229 (107), 257 (211), 269 (27), 272, 277 (55), 281, 282 (74), 287, 288 (99), 290, 291 (120), 295 (136), 320, 331, 332
- épouse : 30, 110, 114, 118, 125, 144, 147, 148, 149, 150, 154, 176, 181, 186 (271), 188, 189, 198, 213 (53), 220, 222 (84), 255, 361, 362
- époux : 81, 113, 116, 144, 147, 148, 150, 152, 153, 176, 177 (233), 181, 196, 198, 361, 362
- équilibre
du cosmos : 7
du corps : 137, 333
- équipement : 160 (164), 314 (235)
- eramai* (ἔραμαι) : 38, 60 (104), 62, 63, 65, 66 (136), 124, 125, 285, 286, 287, 297
- erassato* (ἐράσσατο) : 62, 63, 64, 65, 66 (138), 67, 75 (177), 297
- erân* (ἐρᾶν) : 66, 180 (247), 306, 307, 308, 309, 310, 313, 322
- erasmia* (ἐρασμία) : 180 (247)
- erateinos* (ἐρατεινός) : 38, 62 (120), 65, 67, 68, 73, 208, 288
- Eratô : 57 (88), 58, 67, 180 (247), 306 (189), 307, 309, 310 (200)
- eratos* (ἐρατός) : 38, 57 (88), 60, 61, 62, 67, 73, 88, 279, 284, 285, 287 (99), 288
- Érèbe : 43, 48
- Érétrie : 271
- erga Aphroditês* (ἔργα Ἀφροδίτης) : 254
- eridos lysis* (ἔριδος λύσις) : 89
- Éris : 7, 84, 86, 87 (237) (240), 88 (245), 89 (249), 162 (171)
- eris* (ἔρις) : 87 (237), 88 (241) (245), 89 (251), 307
- Erôtideia* : 44 (29), 103, 104 (308), 105
- Érôtides (îles) : 111 (1)
- erôtikai ôdai* (ἐρωτικαὶ ᾠδαί) : 311
- erôtikos* (ἐρωτικός) : 310 (203)
- érotique(s) : 8, 12, 14, 28, 64, 66 (138), 82, 230, 231, 282, 319 (239)
réaction(s) : 286, 46
élan(s) : 314
regard(s) : 275
- poésie : 272, 275 (48), 277 (57), 306 (189), 311, 317, 320, 325
- sphère : 232, 332
- attraction : 201, 211
- pratique(s) : 159
- compétition : 237
- configuration(s) : 327
- contexte : 157, 158, 179
- fuite : 146
- érotisation : 293 (130)
- érotisme : 10 (16), 152 (137)
- Éryphile : 149
- Eryximaque : 136, 137, 138 (99), 158, 234
- Eschyle : 257, 258 (214), 259, 260, 273 (44), 274 (45), 310
- esoptra* (ἔσοπτρα) : 206, 207
- espaces
de l'Académie : 105, 130
- érotisés : 113
- sacrés : 31, 130
- scéniques : 30, 166
- symptomiques : 300
- d'action : 12, 27, 223, 332
- des Muses : 301
- esthétique : 16 (57), 19, 20, 25 (105), 26, 35, 68, 84, 85 (227), 87, 89, 90, 103, 106, 109, 110, 142, 174 (218), 200, 201, 203 (13), 207, 208, 212, 224, 229 (107), 233, 242, 250, 254 (201), 260, 268, 270, 276, 284, 285, 286 (93), 289, 290, 295, 319, 327, 328, 329, 330, 331, 332
- Éther : 43, 45, 48
- Éthiopiens : 229 (109)
- êthos* (ἦθος) : 158, 160
- éttoffe(s) : 79 (201), 177
- étonnement : 237, 246, 247, 284
- étymologie(s) : 8, 57, 83 (220), 134 (83), 169 (197), 203, 237 (135), 310 (205), 311
fausses : 274 (47), 287
- Euarne : 60, 61
- eukephalos* (εὐκέφαλος) : 134 (83)
- eukosmia* : 8, 231 (116)
- eukosmos* (εὐκοσμος) : 134 (83)
- Eumée : 99, 101
- eumelês* (εὐμελής) : 274 (47)
- eunomie : 10

euphrosunê (εὐφροσύνη) : 65, 68, 229, 230 (110), 275, 278, 279, 283, 284, 289, 296, 297, 297 (143)

euphuia (εὐφυΐα) : 320, 321 (242), 325, 327, 331

euplokamos (εὐπλόκαμος) : 159 (160)

Euripide : 89, 170, 171, 173, 174 (218), 175, 176, 179, 181, 198, 205, 207, 230, 231, 232, 243, 247, 250, 251, 256 (210), 257, 259, 261, 263, 274 (45), 307, 308, 309, 311, 312, 313, 315, 320, 321, 322, 323, 324

Europe : 125, 184, 185 (264)

eurusternos (εὐρύστερνος) : 42, 53, 70 (158), 236

Eurynomé : 67, 68

Eirylos : 78 (193)

Eurhythmistè : 46 (35)

Eurytos : 304

euskbêmosune (εὐσχημοσύνη) : 216

eustephanos (εὐστέφανος) : 61, 134 (83)

euthumos (εὐθυμος) : 205

Euthyclès : 307, 308 (193)

Eutychia : 232 (119)

Euterpe : 57 (88), 306 (189), 310

evocatio : 10 (18), 92 (264)

ex arkhês (ἐξ ἀρχῆς) : 38, 39 (11), 42, 44 (29), 52, 93, 103 (303), 331

exaleiptron : 154

excellence : 16, 18 (71), 35, 72 (164), 73, 74, 76, 78, 80 (203), 83, 84, 92, 107, 126 (49), 130, 141, 157 (151), 185, 198, 200, 201, 202, 205, 209 (35), 212, 213 (53), 214, 215, 216 (63), 217, 218, 221 (82), 224, 226, 227, 228, 229 (107), 233, 234, 235, 236, 238, 239, 243 (158), 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 254, 255, 259, 260, 282, 291 (120), 292, 296, 328, 329, 331, 333

exotisme : 305

F

faon : 123 (39), 133 (79)

fascination : 127, 225

féminité : 9

femmes : 18 (74), 19, 23 (98), 48 (47), 69, 76 (185) (187), 93, 119, 124, 133 (79), 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150,

151, 153, 154, 155, 161 (168), 163, 164, 165 (183), 166, 170, 173, 185 (264), 187, 198, 202, 208 (35), 210, 213 (53), 214 (57), 219, 220 (76), 232, 256, 257, 258, 259, 286, 299, 317

festin : 233 (121), 289, 297 (143), 320

feu : 44, 45, 121, 149 (124), 167, 184, 189, 222, 252 (190), 263, 264, 315, 318 (233), 331

figura etymologica : 294 (134), 295

fleur(s) : 46 (35), 68, 75 (181), 104, 144, 145, 147, 149, 180 (248), 183, 184, 197, 204 (17) (18) (20), 215, 248, 272, 285, 289 (107)

flocon (de laine) : 134

floraison : 273, 285

G

Gaia : 13, 14, 15, 40 (14), 41, 42 (24), 43 (28), 46, 47, 48, 49 (54), 50, 51, 52, 53 (75), 55, 56 (80), 64, 70, 71, 74, 90, 92 (262), 236, 241, 270 (30) (31), 279, 282

galaneia (γαλάνεια) : 230 (113)

galère(s) : 135

ganos (γάνος) : 75

Ganymède : 75 (181) (182), 76, 80, 213

gelaô (γελάω) : 284, 285 (86)

geleîn (γελεῖν) : 285 (86)

gemme(s) : 147, 302, 303 (172), 327

généalogie(s) : 33, 43 (28), 48, 54 (76), 55, 56, 59, 65, 83, 86 (230), 239 (144), 303 (174), 329

génération : 10, 15, 43, 46, 47, 53, 56, 57, 62 (121), 63, 64, 87, 180, 200, 206, 216, 217, 229, 332

genèse : 7, 109

Génésis : 236, 241, 242

génie : 10, 12, 91

genouillère : 133

genre : 9 (10), 11, 51, 74, 97, 136, 138, 142, 203 (12), 241, 246, 259, 277 (57), 283, 313 (215), 316 (225), 338 (21)

geras (γέρας) : 54 (77), 184, 193

gêrus (γῆρυς) : 317 (229), 325

gestuelle : 24, 122, 164

Glaucos : 122

Glied : 273

glissement : 320
 sémantique : 33, 101, 330
glukupikros (γλυκύπικρος) : 11, 263, 265 (11), 266
glukus (γλυκύς) : 265 (11), 266, 285
gonê (γονή) : 64, 297
 Gorgias : 141 (107)
 grâce : 67, 68, 74, 98, 115, 127, 141, 155 (144), 210, 211 (44), 216, 254 (201), 308 (193), 320, 321, 324 (257)
 grandeur : 228 (105), 234
graphai (γραφαί) : 226 (97)
 guérison : 137, 290 (113), 296
 guerrier(s) : 29, 84 (223) (224), 86, 88, 119, 120, 125 (48), 126 (49) (52), 140, 144, 156, 163, 164 (178), 193, 319 (239), 364
guîa (γυῖα) : 158, 159 (158), 267, 294
 guirlande(s) : 68, 143, 144, 145, 148, 154, 155, 186 (268), 278, 306, 358, 361, 363
gumnastikê : 309 (198)
 gymnase : 11, 26, 105 (314), 111 (2), 144, 156, 164, 182 (256), 207 (29), 328

H

Habrocomès : 177, 178 (236), 179 (241)
habros (ἄβρός) : 198, 254 (201)
 Hadès : 120 (28), 161 (168), 162 (169) (170), 164 (178), 253 (199), 289 (107), 301 (167), 304 (178)
 Hannon : 135
hapalos (ἄπαλός) : 138, 216
harmonia (ἄρμονία) : 45, 314 (219)
harmostês (ἄρμωστής) : 130, 131, 132, 133, 142
 harpe : 133 (79), 150, 299, 362
 Harpies : 238
harpus (ἄρπυς) : 266 (16)
 Hébé : 41, 75 (182), 135, 143, 148, 273, 338 (20), 361
 Hécate : 64, 74, 75 (175), 92, 107 (324), 162 (170), 231, 232
 Hécatonchires : 58 (92)
 Hécube : 76 (187), 79 (200), 214 (55)
hêdus (ἡδύς) : 211, 265 (11)
hêgemôn (ἡγεμών) : 98 (291), 139, 140, 141, 251

hekêbolos (ἑκηβόλος) : 195
 Héioneus : 158
 Hélène : 49, 66 (136), 76 (185) (186) (187) (188), 77, 80 (203), 93 (267), 119, 122, 128 (59), 149, 174 (218), 201, 213, 285, 286, 295, 301, 361
 Hélicon : 41, 58, 64, 69, 103, 130, 133 (76), 142, 197, 219 (73), 223, 297, 298, 304, 310
 Hélios : 41, 76 (187), 171, 190, 204 (16), 252 (188), 264
 Heméré : 43
 Hémon : 255
 hendiadyin : 102, 203 (14), 238
 Héphestos : 45, 46 (35), 68, 79, 83, 105 (315), 127 (55), 135, 149, 186, 197, 231 (116), 238 (137), 245, 264, 269 (25), 291, 338 (20)
 Héra : 40, 41, 54 (75), 55, 59 (99), 65, 66 (135) (136), 72, 74 (174), 80 (203), 93 (268), 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120 (28), 122, 123, 124, 125, 126, 127 (56), 128, 129, 153, 166 (185), 180, 183, 184, 185 (264), 186, 192, 197, 203 (15), 210, 216 (61), 245, 266 (15), 282, 284, 286, 289, 290, 291 (124), 295, 331, 338 (20), 362
 Héracléon : 335
 Héraclès : 54, 62, 105 (314), 124, 126, 127 (56), 143, 148, 156 (149), 207 (29), 277 (55), 299, 361
 Héraion : 18 (66)
 héraut(s) : 101, 281
 Hermès : 26, 28 (111), 42 (24), 96 (279), 99, 100, 101, 102, 105 (314), 120 (28), 130 (64), 138 (97), 149, 156, 162 (170), 164 (178), 165, 167 (185), 192 (286), 193, 196, 204 (18), 207 (29), 216 (61), 231 (116), 271, 273 (42), 279, 280 (65), 281, 282 (74), 283 (77), 285, 287, 289, 292 (128), 293, 294, 295, 296, 298, 299, 325, 326 (262), 330 (3), 332, 333, 336, 362, 365
 Hermione : 232
 héroïsation : 298 (149)
 héron : 152 (137)
 hérôgonie : 64
herpeton (ἑρπετόν) : 269 (25)

- Hésiode : 7, 10, 11, 12 (32), 13, 17 (61),
22 (93), 24, 28 (110), 30, 31, 33, 37
(3), 38 (6), 39 (11), 40 (14), 41, 42, 44
(28) (29), 45, 46 (35), 47, 48, 49, 50,
51, 52, 53, 54 (77), 56, 57, 58 (96), 59
(99), 60, 61, 62, 63 (124), 64 (128), 65,
67, 68, 69 (151), 70, 72, 73 (169), 74
(172), 81, 82, 84, 85, 87 (240), 88
(243), 89, 90, 91 (258), 92 (260), 93,
95, 96, 97 (287), 101, 102, 103, 104,
105, 106, 108, 109, 110, 111, 113, 114,
120, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 133
(76), 134, 138 (98), 141, 142, 149,
150, 151, 160, 193, 197, 198, 200, 213,
214 (55), 218, 219 (73), 220 (78), 221,
222, 223 (86), 224, 225, 226, 227, 229,
230, 233, 235, 236, 238, 239, 241, 242,
243, 248, 250, 252, 253, 263, 264, 270,
272, 273 (42), 275 (49), 276, 279, 288,
289, 292 (126), 294, 296, 297, 298
(149), 299, 303, 304, 305, 306 (189),
307, 308 (193), 310, 311, 315, 326,
327, 329, 330, 332, 336 (9)
- Hésiodisme : 329
- Hespéros : 77, 80
- himeroestatos* (ἡμεροέστατος) : 75
(181), 230
- Hipparque : 310 (203)
- Hippodamie : 76 (185)
- hippologie : 220 (76)
- Hippolyte : 230 (112), 231 (115)
- Hippochoé : 60 (108)
- hisotheos* (ἰσόθεος) : 80 (203)
- histoponos* (ἱστοπόνος) : 192 (288)
- historiographie : 15, 25 (104), 37, 53,
132, 186 (271), 240 (149), 246
- hodêgein* (ὁδηγεῖν) : 170
- hodêgos* (ὁδηγός) : 198, 180
- homartêô* (ὁμαρτέω) : 28, 95 (276), 96
(281), 97, 98, 99 (292), 100, 101, 102,
151
- hômartêse* (ὁμάρτησε) : 90, 94, 95, 99
- Homère : 10 (19), 13, 30, 50 (59), 57, 58,
59, 75, 80 (203), 82 (211), 84, 88, 102,
113, 122, 125, 126, 140, 158, 159
(158), 199, 203, 207, 214, 225 (93),
264, 273 (42), 275 (49), 314
- homonoia* : 221 (81)
- homophilie : 271
- honneur(s) : 17, 18, 27, 32, 33, 44 (29),
46, 48, 54 (77), 55, 56, 57, 59, 64, 65,
69 (150), 70, 75 (175), 79, 80 (203),
85, 93, 104 (308), 106, 107 (320), 116,
123 (39), 128 (58), 129, 130, 136, 153,
154, 160, 164, 182, 188, 230, 232, 236,
280 (65), 329, 332, 341
- hoplite(s) : 156
- hoplitikê* : 309 (198)
- hôra* (ῥα) : 75 (181), 221, 271
- Hôrai : 67, 96, 120 (28), 121 (33), 153,
169 (196), 184, 185, 187, 333
- horasis* (ῥασις) : 94 (290)
- hormê* (ὄρμη) : 122 (37), 318 (233) (234),
318, 319, 320
- hugros* (ὕγρός) : 138 (97), 223, 224 (89)
- humeur(s) : 29, 265 (11), 285, 318
- humidité : 215, 272
- humneîn* (ὕμνεῖν) : 171, 172, 174
- hyperesia* (ὑπηρεσία) : 160 (164)
- hyperokhê* (ὑπεροχή) : 228 (105)
- hyperpontios* (ὑπερπόντιος) : 254, 255
(206)
- huphêniokehô* (ὑφηνιοχέω) : 210
- Hyacinthe : 306, 307
- hydrie : 151, 165 (183), 302 (170), 304
(183), 306, 359, 362, 363, 365
- Hyménée : 148, 167, 168 (190), 172
(207), 175, 231, 306 (190), 361
- hyménée(s) : 171, 172, 173, 174, 175,
177, 179, 181, 183, 186 (267), 193,
194, 195, 196, 197, 332
- hymne
à Hécate : 107
aux Muses : 39, 42, 219 (73)
à Dionysos : 244, 245, 246, 247
nuptial : 182, 184
- Hymnétriai* : 177, 195
- Hypnos : 72, 80, 81 (206), 82 (211), 84
(224), 86, 88, 127, 164, 253 (196),
254, 264, 265, 266, 267 (17), 268, 275,
284, 294 (134), 296, 320, 325, 364
- I**
- Iapheth : 58
- iatrikê* (ἱατρική) : 321 (244)

Ida (mont) : 115, 119, 120, 123, 127, 291 (124)
 Ilos : 75
 imagination : 275 (50), 311 (209), 316, 319 (237), 320, 325
 imitation : 18 (73), 250 (180)
 impulsion : 316, 318, 319
 inclination : 186, 231, 263, 316, 317, 320, 324, 325
 Indiens (de Cathée) : 229 (109)
 infirmité : 267, 275 (49)
 ingéniosité : 83, 282, 292 (128)
 initiation
 esthétique : 250
 inspiration : 38, 45, 51, 61, 62, 63, 65, 67, 68, 69, 74, 90, 93, 109, 111, 134, 194, 223, 226, 297, 303, 308, 309, 311 (208), 313, 314, 315, 316, 317, 320, 322, 325, 328, 329, 331, 332
 instinct : 94 (268), 119, 124, 125, 294, 318 (233), 319
 instruments
 musicaux : 29, 150, 155, 195, 293 (130), 299, 301 (167), 302, 306, 307, 326 (260), 305
 intensité
 esthétique : 268, 289
 du désir : 309
 invincibilité : 254, 290
iôê (ἰωή) : 285, 287
 Iris : 101, 122 (35), 238, 239 (144), 269 (27)
itamos (ἰταμός) : 323 (252)
itês (ἰτης) : 323 (251)
ithuntêr (ἰθυντήρ) : 180 (249)
iunx : 144
 ivresse : 267, 277, 300
 Ixion : 66 (138), 124

J

Japet : 41, 54 (75), 216, 239 (146), 240, 241, 243
 jardin(s) : 123 (38)
 Jason : 61, 190, 213 (53), 291 (120)
 javelot : 318 (233)
 jeu : 8 (9), 11, 12 (31), 104 (308), 123 (39), 167, 177, 178, 179, 298 (149)

jeunesse : 60, 75 (181), 204 (20), 210 (39), 215 (61), 216, 220, 245, 249, 248, 272
joker : 15 (56), 198
 joug : 81, 82 (211), 119, 128 (61), 133, 258
 jugement
 de Pâris : 80 (203), 87 (237), 146, 209 (37), 301, 360, 362

K

kalê (καλή) : 202 (8), 204 (18)
kalliôn (καλλίων) : 201 (6), 229 (108)
kallisteia : 76 (187), 80, 212 (49), 213, 218, 247, 260
kallisteuma (καλλιστευμα) : 213 (53)
kallisteuô (καλλιστεύω) : 80 (203), 213 (53), 260
 Kallistô : 66 (135), 231
kalliston theama (κάλλιστον θέαμα) : 214 (55)
kallistos : 16, 27, 28, 29, 31, 33, 34, 44 (28), 47, 53, 70, 71, 73 (167), 74, 75, 76, 77, 78 (193), 79 (200), 80 (203), 84, 87, 92, 102, 108, 138 (96), 200, 201, 202, 203, 204 (19), 205, 209 (36), 211, 212, 213, 214 (57), 215, 216 (63), 217, 218, 219, 220 (76), 221 (83), 222, 224, 225, 226, 227, 228 (104), 229 (108), 231 (116), 232 (119), 233 (121) (122), 235, 236 (130), 237, 238, 239, 248, 249, 250, 260, 264, 283 (80), 329, 330
kallos (κάλλος) : 30, 71, 75 (181), 76 (185), 79, 80 (203), 87 (237), 89, 201, 202 (6), 203, 205 (20), 208 (34), 209 (35) (36) (37) (38), 210 (39) (40), 211, 212, 213, 214, 216 (63), 217, 218, 220, 221, 227, 228, 229 (109), 237 (131), 242, 307
kalos (καλός) : 73, 75, 77, 78, 91, 201, 202 (6) (7) (8), 203 (14), 204 (18), 205 (22), 208, 210 (39), 211, 212, 213, 214, 229, 233 (122), 300 (162), 308
kata kosmon (κατὰ κόσμον) : 18 (71), 21 (87), 29, 120, 193 (290), 279, 281, 282 (74), 282 (74), 283 (78), 295, 325, 326, 331, 332

- kata melê* (κατὰ μέλη) : 273 (44)
kata melos (κατὰ μέλος) : 273 (44), 295 (136)
kata moiran (κατὰ μοῖραν) : 21
kata tēn genesin (κατὰ τὴν γένεσιν) : 236
katalogadēn (καταλογάδην) : 315, 316 (225)
katalusis (κατάλυσις) : 277 (55)
kataplēptikon (καταπληπτικόν) : 235
kataplēxis (κατάπληξις) : 247 (172)
kathaireô (καθαίρω) : 253
kekosmēmenos (κεκοσμημένος) : 108, 130, 133, 136, 177
kephalê (κεφαλή) : 117, 134, 135 (84)
kēpos (κῆπος) : 123 (38)
kērouros (κηπουρός) : 113
Kēr : 86
Kerkéis : 60, 61
khalkidizein (χαλκιδίζειν) : 271 (33)
khalkis : 127
khelus (χέλυς) : 280 (66), 287
khlamus (χλάμυς) : 178, 269
khlanis (χλάνις) : 178
kholos (χόλος) : 291
khrusampukes (χρυσάμπυκες) : 135
khrusokomas (χρυσοκόμας) : 230, 252
khrusokomês (χρυσοκόμης) : 122 (36), 252
khrusophaês (χρυσοφαής) : 251, 252 (188)
khrusopteros (χρυσόπτερος) : 269 (27)
khrusothronos (χρυσόθρονος) : 252 (193), 274 (46)
kirkos (κίρκος) : 96 (279)
klêdoukhos (κληδοῦχος) : 256 (210)
Kléomachos (guerrier de Chalcis) : 271 (33), 274
kleos : 77, 202
klinè : 166
knêsis (κνήσις) : 290 (113)
koma (κόμα) : 231 (115)
kôma (κῶμα) : 253, 266 (15)
kommôtikê : 24 (100)
kômos (κῶμος) : 278, 289
kosmeîn (κοσμεῖν) : 8, 21, 23, 117, 121, 169 (196), 172, 281 (70), 333
kosmêma (κόσμημα) : 17 (64), 23, 116, 117 (15)
kosmêsis : 17, 18 (65) (66), 23, 25, 28, 103 (302), 109, 117, 121, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156 (149), 159, 161, 163, 164, 166, 178, 180, 185, 220 (76), 272 (39), 285, 332, 359, 362, 363
kosmêtas (Zeus) : 130 (63)
kosmêtês (κοσμήτης) : 130, 282
kosmêtikê : 8, 24 (100)
kosmêtôr (κοσμήτωρ) : 129, 130 ἑφήβων : 130, 282
kosmikos : 22 (93)
kosmios (κόσμιος) : 108, 130, 136, 137 (94), 138, 139, 143, 186, 197, 308
kosmiotês : 8
kosmogonia : 37 (3)
Kosmoi : 19
kosmos (κόσμος) : 7, 8 (5), 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17 (61) (62), 18 (71) (74) (75), 19, 20 (81) (83), 21 (85), 22 (93) (94), 23 (98), 24, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 35, 45, 46 (35), 67, 68, 74, 81 (206), 108, 110, 111, 112, 113, 114, 116 (11), 117 (15), 119, 120, 121, 122, 123, 124, 128, 129, 130, 134 (81) (82) (83), 135 (84) (85), 136, 138, 139, 140 (104), 141, 142, 143, 144, 145, 149 (123), 150, 155, 156 (149), 157 (151), 159, 160, 163, 169, 170, 173 (214), 174, 176, 180, 182 (256), 183, 184, 185, 191, 193, 195, 197, 198, 201, 202, 217, 219, 220 (76), 229, 233, 236, 262, 268, 271, 276, 278, 279, 281, 282 (73) (75), 291, 295, 297, 307, 308 (193), 314, 315 (221), 321, 324, 325, 326, 328, 329, 331, 333, 340 (35), 341, 358, 359, 364
kosmoumenê : 18 (76)
krainô (κραίνω) : 279, 281
Kranaé (île de) : 285
kratos (κράτος) : 261, 329
krisis (κρίσις) : 214 (55), 232 (119)
krotala : 150, 299
kubernêtês (κυβερνήτης) : 139, 140, 180
kudos (κῦδος) : 107 (325), 116 (11)
kumindis : 127

kurios (κύριος) : 133, 148
Kuthéreia (Κυθήρεια) : 61 (113), 90,
 191, 192, 335, 336 (9)
 Kymê : 61

L

Lacédémoniens : 132, 272 (39)
lagkhanô (λαγκχάνω) : 54 (77), 310
 lampadédromie : 105 (315)
lampadêphoros (λαμπαδηφόρος) : 336
 (11), 337
lampas (Λαμπάς) : 105 (315), 231 (116)
lamuron (λαμυρόν) : 247 (171)
 langage (saussurien) : 340
 corporel : 16, 275
 polythéiste : 100, 101 (297)
 formulaire : 223, 229, 238, 268, 288,
 289, 294
 esthétique : 330, 331
 langue (saussurienne) : 340, 341
 laurier : 65, 134, 159 (160), 22, 230 (110)
lebes gamikos : 147
 lécythe(s) : 148, 152 (138), 153, 154
 (143), 163, 164 (178), 165 (183), 301
 (167), 306 (189), 358, 359, 361, 362,
 363, 364, 365
lekanis : 147 (121), 148 (121), 358, 361,
 362
lekhos (λέχος) : 171, 183, 184, 185
 Lesbiennes : 76, 80, 213
 Leschè (des Cnides) : 305 (185)
 Lêthê (Λήθη) : 87 (238)
 Léto : 41 (16), 65, 66 (138), 124, 125
 (44), 292
 Leucos : 191
 Leuctres : 39 (10)
leukôlenos : 185 (264)
 libération : 159 (158), 268 (21), 269, 287
 (95)
Lied : 273
 liens : 193, 294, 295, 296
ligeôs (λιγέως) : 279, 280, 283 (78)
ligus (λιγύς) : 194, 281, 282
 Limos (Λιμός) : 87 (238)
 liquéfaction : 324
logistikon (λογιστικόν) : 339 (29)
 loutrophore : 133, 147, 148, 150, 162
 (170), 176, 358, 359, 360, 361, 362

lusênôr (λυσήνωρ) : 267 (18)
Lusiai (Λύσiai) : 269 (24)
lusiguûa (λυσιγυῖα) : 267 (20)
lusimelês (λυσιμελής) : 16, 27, 28, 29,
 31, 33, 53, 70, 71, 73, 80 (204), 81, 84,
 85, 42, 48, 68, 71, 72, 81, 89, 102, 110,
 158 (157), 247, 262 (1), 263, 264, 265,
 266 (12), 267 (17) (18) (19) (20), 268,
 269 (24), 270 (28), 271, 272, 273, 274
 (46), 275, 276, 277, 279, 282, 287
 (95), 289, 293, 294 (134), 296, 297,
 298, 299, 300, 317, 327, 329, 330, 332,
 338 (22)
lusimerimnos (λυσιμέριμνος) : 294
 (134)
lusios (λύσιος) : 269 (24)
Lūsios (Λῦσιος) : 269 (24)
luisis (λύσις) : 71, 89, 158 (157), 159,
 160, 232, 263, 268 (21) (22), 270, 271,
 273, 274, 276, 277 (55), 278, 282, 283,
 287, 293, 317, 325, 332
 luxe : 155, 157 (152), 363, 386
 Lycée : 160 (164)
 Lydiadas : 135
 lyre(s) : 143, 150, 166, 187, 193, 194
 (297), 195, 204 (17) (18), 210, 279,
 280 (66), 283 (78), 285, 287, 292, 293,
 295, 298, 299, 300, 301 (167), 302,
 303 (172), 304, 306, 314, 320, 321,
 326, 331, 332, 365
 Lysippe : 164

M

macrocosme : 111, 197,
 magicien(s) : 140, 237
 magie : 11 (30)
 magistrat(s) : 132, 142, 167 (186)
 Magnétos : 306 (190)
 majuscule : 7 (1), 8, 45, 172 (206), 337,
 338, 339, 341
 manifestation
 du beau : 16, 87, 89, 202, 208, 260,
 330, 332
 de l'ordre : 142
 du divin : 35, 38, 47, 57, 68, 85, 90,
 99, 102, 108, 112, 114, 123, 329
 du sensible : 86,
 sonore : 126

- émotionnelle : 129
 manteau(x) : 121, 150, 315 (221)
mantikê (μαντική) : 321 (244)
mantis (μάντις) : 182, 185, 186 (267), 188, 190
 marbre : 225, 227, 248, 336
 mariage : 17, 24, 30, 31, 74 (174), 82, 106 (317), 109, 111 (2), 112, 131, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 161, 164, 165, 167, 171, 172, 174 (219), 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182 (254), 184, 185, 186 (271), 187, 193, 195, 196, 198, 210, 232, 281 (69), 301, 334 (2), 360, 361
marmarinos (μαρμαρίνος) : 336 (11)
 Marsyas : 302 (168)
 masculinité : 9
 masque : 136 (89), 138, 166, 202 (8), 303, 304 (178)
 matelot(s) : 135, 170
 médecine : 136 (89), 137, 315 (222), 321
 Médée : 190, 213 (53)
 médiateur : 11, 13, 129, 131, 136, 150, 166
 Mégalopolis : 135
 Mégare : 104
megethos : 228 (105), 229 (109), 235, 202
megista kai kallista (μέγιστα και κάλλιστα) : 228 (104)
meidaô (μειδάω) : 284, 285 (84)
mêkhanê : 167
mêkhanîôtês (μηχανιώτης) : 292, 296
mêkhanômenos (μηχανώμενος) : 206, 207, 208
 Mélancomas : 216 (63)
 mélange : 27, 48, 63, 81, 89, 93, 117, 254, 272, 278
 Méléagre : 10 (19), 12 (31), 178, 210, 225 (93), 226, 227, 247 (173), 248, 249, 250 (183), 250, 253, 259
meledêmata (μελεδήματα) : 266 (12), 287 (95), 294 (134),
meledôn (μελεδών) : 293, 294, 295, 296,
melêma (μέλημα) : 294 (134), 326
melô (μέλω) : 264, 287, 294, 295, 296 (137)
 mélodie(s) : 7, 10, 16, 22, 109, 193, 194, 274 (45), 289, 303 (174), 307, 326, 327, 329
melomai (μέλομαι) : 264
melos (μέλος) : 29, 81, 263, 264, 267 (20), 273 (43), 274 (45) (46) (47), 275 (48), 287, 293, 294, 295 (136) (137), 296 (138)
 membre(s) : 28 (110), 43 (26), 45, 47, 48, 68, 70, 81, 89, 98 (291), 158, 160, 263, 264, 265, 267 (17) (20), 270, 271, 273 (44), 274 (45) (46) (47), 276, 279, 280, 289, 293, 294, 295, 296 (137), 297, 326, 332
 mémoire : 174, 303, 311, 321 (243)
 Ménélas : 79, 80, 93 (267), 120, 126 (49), 213, 232, 285
 Menesthô : 60
menos (μένος) : 67, 122 (35), 127, 138 (97), 168 (192), 262 (1), 272 (39)
 Méropes : 225
 Mérops : 171
metadorpon (μεταδόρπον) : 277 (55)
 métaphore : 34, 129, 139 (99), 159, 192, 193, 198, 285, 317, 338 (21)
 du *kosmos* : 22, 23 (97), 282 (75), 329, 170 (202)
 métaux : 126, 197
 Methê : 300
methusis (μέθυσις) : 277
 Mêtis : 66, 67, 82, 83 (217), 126 (52), 127 (54)
 mètre(s) : 18 (76), 106, 172, 232 (119), 268, 275, 317, 319, 320, 321 (243), 324, 325, 326
metron : 232
 metteur en scène : 165, 196
 microcosme : 111, 197, 230 (110), 232, 283, 326
migênai (μιγῆναι) : 8, 89 (252)
 Milet : 19, 142
 Minos : 124, 186, 190, 259
 Minotaure : 187, 190, 365
 minuscule : 7 (1), 8, 45, 53 (74), 60, 68, 113, 172 (206), 178, 327, 337, 338, 339, 341

- miroir(s) : 143 (115), 144, 145, 147, 152 (138), 152, 206, 207 (30), 208, 217, 227, 236, 358, 359
- mise en beauté : 127, 174, 191, 331
 en branle : 325
 en circulation : 174
 en image : 178, 311, 327
 en ordre : 16, 20, 22 (94), 25, 26, 30, 35, 69, 107, 127, 151, 155, 182 (256), 183 (257), 198
 en suspens : 254
- mixis* (μίξις) : 8, 152, 254
- Mnémosyne : 28, 49, 62, 63 (124), 64, 65, 66, 75, 108, 125 (44), 135, 223, 279, 281, 297, 308, 309, 311, 326, 332,
- modération : 159 (158), 278 (60)
- moira* (μοῖρα) : 21, 54, 281
- Moires : 67
- monde : 7, 13, 14, 18 (73), 19, 20 (81) (83), 21 (85), 22 (93), 23 (97), 26, 29, 40, 46, 51 (61), 191, 194, 198, 202
- Moros : 86
- morphê* (μορφή) : 94, 111 (1), 183, 212
- morphologie : 30, 33, 203, 233, 296 (138)
- mort(s) : 86, 120 (28), 125 (48), 155, 161, 161, 162 (174), 164, 188, 194 (295), 206, 232 (119), 262 (1), 266, 280 (66), 364
- Mounychion : 39 (10)
- mousa* (μοῦσα) : 293, 296, 310 (204) (205), 311, 325
- Mousaios : 306 (189), 307
- Mouseia* : 103, 104 (308), 298
- mousikê* : 284, 288 (102), 293, 307, 309 (198), 310
- mousikos* : 29, 301, 307, 309
- mousikôs* (μουσικῶς) : 308, 309
- multiplicité : 70
- Muse(s) : 9, 28, 29, 30, 39, 40 (14), 41 (19), 42 (23) (24), 43, 49, 50, 51, 52, 53, 54 (77), 55, 56, 57 (88), 58, 61, 62 (121), 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 74 (172), 75, 84, 90, 103, 104 (308), 108, 109, 110, 112, 125, 128 (59), 130, 135, 138 (98), 166, 180, 189 (278), 204 (17) (18), 210, 219 (73), 220, 223, 226, 263, 279, 281, 282 (75), 284, 288, 293, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303 (172), 304 (178), 305, 306 (189), 307, 308 (193), 309 (198), 310, 311, 312, 313, 317, 320, 321, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 332, 333, 365
- musique : 57 (88), 66 (138), 108, 150, 168, 174 (220), 182, 268, 273, 274 (47), 275, 277, 278, 293, 295 (136), 300, 301 (167), 305 (184), 307, 313, 326 (260), 331,
- muthoplokos* : 10, 332
- Myiscos : 253
- Myrina : 161
- Myrrhe : 121 (29)
- Mytilène : 131, 275 (48)
- N**
- naissance : 15, 30, 38, 41, 44, 46, 48 (48), 56, 57, 58, 59, 61, 62 (121), 63, 64, 65, 67, 69, 74, 78 (193), 86 (230), 90, 91 (258), 92, 93, 94, 99, 102, 103, 122 (33), 125, 131, 138 (97), 149, 151 (131), 185, 186, 200, 204 (18), 212, 220 (79), 236, 244, 245, 279, 280, 281, 283 (78), 292 (126), 311, 321 (242), 329, 330 (3), 334, 336, 362
- Nausicaa : 120 (24), 209
- Nausinoos : 61
- Nausithoos : 61
- néant
 synesthésique : 71, 87
- neikos* (νεῖκος) : 87 (237)
- Nélée : 78
- Némésis : 97
- neomai* (νέομαι) : 83 (220)
- neôtatos* (νεώτατος) : 138, 215, 244, 246
- Néréide(s) : 65 (133), 146, 179 (243), 360
- Nérites : 102 (299)
- Néron : 250 (183)
- Nestor : 82, 83, 84 (223), 127, 291
- neuô* (νεύω) : 257 (211)
- neurê* (νευρή) : 193 (289) (292), 194 (297), 195
- Niké : 75, 144, 145, 147, 164, 232 (119), 259, 358, 359, 360, 365
- niptra* (νίπτρα) : 117
- Nirée : 77, 78 (193), 79, 80, 213

noêma (νόημα) : 139, 249, 250 (181)
nomê (νομή) : 54 (77)
nomen loquens : 59
nomos : 15
 Nonnos : 28, 31, 167, 168, 169, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 253, 333
noos (νόος) : 71, 76, 83 (219) (220) (221), 84, 89, 90 (254), 250
 Notos : 96, 101
 nudité : 11
 Nuit : 41, 43, 50, 56, 86 (230)
numphê : 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 175, 181, 184, 188, 337 (16), 361, 362
numphios : 147, 148, 150, 181
 nymphe(s) : 60, 125, 185 (264), 186, 218 (72), 245, 292 (126), 303

O

oaristus (ἄριστὺς) : 89, 93, 114, 319 (239)
 obnubilation : 266
 Océan : 41, 50, 60, 68, 102 (299)
 Océanides : 289
 Œdipe : 98 (291)
oikoumenê : 20 (83)
oimos (οἶμος) : 282 (74)
oinos (οἶνος) : 267 (18), 317, 325
 oiseau(x) : 96 (279), 101, 102, 127, 152, 155, 155 (144), 162, 170, 186 (267), 210 (39), 220, 231 (115)
oizuros (οἰζυρός) : 98
okhetêgos (ὀχετηγός) : 180, 254 (203)
ôkbros (ὄχρὸς) : 126
olisthanô (ὀλισθάνω) : 320 (240)
 Olympe : 42, 43, 52, 53 (75), 61, 67, 69, 71, 74, 75 (182), 96 (279), 97, 99, 100, 109, 120, 121, 127 (55), 148, 153, 183, 252, 253, 288, 332
 onguent(s) : 117, 118
onoma (ὄνομα) : 57, 58, 59, 139 (101), 220, 253
 Onomarchos (sophiste) : 226, 227
 onomastique : 17, 32, 33, 34, 35 (128), 36, 51 (64), 53, 58, 59 (102), 70, 71, 72, 137, 141, 200, 225, 233, 234, 243, 328, 329, 330 (4), 334, 335 (4)

onomatogonie : 56, 57, 59, 110
 onomatopoièse : 58, 84
opazô (ὀπάζω) : 100 (295)
opêdos (ὀπηδός) : 294
opôra (ὀπώρα) : 205 (20)
opsis : 174 (217)
 or : 40, 41, 65, 74, 79, 83 (221), 114, 115, 120, 121, 122, 124, 134 (82), 135, 162, 167, 169 (196), 170 (200), 187, 196, 197, 230, 249, 250, 251 (187), 252 (188), 261, 250, 251, 293
 ordonnancement : 22, 137
 ordonnateur (puissance ordonnatrice) : 14, 17, 112
 ordre : 7, 8, 11, 15, 17, 18 (74), 20 (83), 21, 22 (94), 23 (96), 25, 26, 27, 29, 30, 33, 34, 35, 38, 49, 51, 54, 55, 56, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 73, 74 (172), 85, 88, 90, 103, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 117 (15), 120, 125, 127, 129, 130, 136, 137, 138, 139, 140 (104), 141, 142, 143, 144, 150, 151, 156, 165, 172, 173, 174, 182 (256), 191, 195, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 212, 223, 253, 262, 264, 270 (31), 277 (57), 278, 280 (65), 281 (69) (70), 282 (74), 283, 297, 308, 309, 310, 326, 328, 329, 331, 333
 Oreste : 232
 orfèvre(s) : 15 (56), 143
 orichalque : 121
 origine(s) : 7, 10, 11, 37 (4), 38, 39, 40, 41, 42 (24), 51, 52, 55, 57, 58, 84, 92, 93, 99, 103, 109, 138, 197, 209 (36), 211, 214, 223, 236, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 292, 311, 324, 330, 336
ornament studies : 25 (104)
 ornement(s) : 7, 10, 15 (56), 16, 17 (61), 18 (73), 19, 20, 21, 22 (94), 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 35, 45, 46 (35), 68, 69, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 128, 130, 133 (79), 134, 135, 136, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 165, 168, 169, 170, 173, 174, 175, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 191, 196, 197, 198, 199, 200, 217, 229, 278 (59), 281, 282, 309,

320, 321, 328, 329, 331, 333, 340 (35),
364
ornementation : 24, 26, 28, 111, 112,
128, 136, 138, 142, 145, 146, 154, 160
(164), 163, 170, 183, 184, 205, 223,
278, 282, 341
orpeton (ὄρπετον) : 265, 269 (25), 270
Orphiques : 11, 12 (31), 212, 253, 267
Ortygie : 182
Otos : 298
oubli : 47, 87, 303
ouïe : 126, 174, 197, 233
Ourania (Οὐράνια) : 106, 206 (26), 308,
334 (2)
ouranios (οὐράνιος) : 53, 206 (26), 207,
208 (33), 308, 334
Ovide : 21 (85)
Oxeíai (îles) : 111 (1)

P

palai (πάλαι) : 240
palaios (παλαιός) : 240, 241, 242
pâleur : 126 (49)
palinodie : 87 (240), 138 (98), 218
Palléne : 231 (116)
palmette(s) : 144, 145, 163, 358
Pan : 96 (279), 245
Panathénées : 105 (315), 338 (20)
pandamatôr (πανδαμάτωρ) : 253 (197)
Pandarides : 210
pandêmos : 207
Pandore : 67, 68, 120 (28), 149 (124),
150, 151 (131), 220, 291, 293, 362
Panopée : 60
panoplia (πανοπλία) : 156
panoptês (πανόπττης) : 254 (201)
panthéon : 9, 32, 50 (56), 75 (182), 86
(230), 88 (242), 281
pantolmos (πάντολμος) : 259
Raphiê (Ραφήη) : 334
Raphos : 115, 117 (17), 118, 123 (38)
(40), 334
raphrasis (ράφρασις) : 93
para melos (παρά μέλος) : 295 (137)
paradigme : 71, 75, 76, 227, 239, 242,
248, 259, 305, 323 (255)
traditionnel : 183
relatif : 78, 80, 213, 260,

absolu : 78, 249, 250
Paralia : 131
paranikaô (παρανικάω) : 257, 260
paranymphos (παράνυμφος) : 181
paraskeuê (παρασκευή) : 318, 319 (236),
320
parastatês (παραστάτης) : 139, 140
paratropê (παρατροπή) : 316, 319
parèdre : 12 (31), 13, 46, 255, 256, 337
(15) (16)
paredros (πάρεδρος) : 155 (144), 255,
337 (15) (16)
parekbolai : 54
parement(s) : 25, 96, 151, 331
parer : 8, 24 (100), 136, 150, 154, 169
parfum(s) : 115, 143, 154, 196, 197, 198,
278, 363, 365
Parion : 39 (10), 44 (29)
Pâris : 66 (136), 76 (187), 80 (203), 87
(237), 89 (249), 93, 126 (49), 146, 201,
208 (35), 209 (372), 223, 232 (119),
285, 286, 288 (99) (106), 295, 301,
360, 362
Parménide : 12 (31), 37 (3), 48, 49 (52),
236, 238, 241, 242
parokhos (πάροχος) : 180, 181 (250)
(252)
paroimia : 313
parole (saussurienne) : 34, 340 (32), 341
partage : 39, 51, 54 (77), 55, 56, 64, 65,
101, 106, 107 (320), 111, 201, 279,
281, 310, 329, 332
parthénogenèse : 48 (50)
parthenos : 152, 301 (163)
parure : 7, 10, 15 (56), 16, 17 (61) (64),
20, 21, 22 (94) (95), 23 (98), 24, 25,
26, 28, 29, 31, 45, 68, 69 (150), 109,
110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117,
118, 119, 120 (28), 123, 125, 126, 127,
128 (58), 129, 130, 131, 133, 135 (84),
136, 138 (95), 142, 143, 144, 145, 146,
147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154,
155, 157, 158, 160 (164), 165, 166,
167 (189), 168, 169 (196), 170, 171,
172, 173 (215), 174 (220), 175, 176,
179, 181, 183 (257), 186, 188, 191,
193 (290), 196 (307), 197, 198, 200,
229 (109), 281, 282, 285, 288, 295,

- 301 (167), 307, 308 (193), 326, 328, 331, 332, 333, 360
- passion(s) : 8, 46 (36), 48 (47), 54, 66, 89 (249), 102 (299), 140 (104), 141, 152 (136), 156, 157, 158, 160 (164), 161 (168), 205, 206, 230 (111), 258, 293, 307, 317 (229), 318, 338 (22)
- pastos* (παστός) : 184, 185
- pathos* (πάθος) : 113, 317, 325, 339
- Patrocle : 119 (24), 151 (133)
- pauomai* (παύομαι) : 303 (173)
- Pausanias : 39 (10), 44 (29), 67, 75 (182), 103, 104, 106, 231, 298, 299, 304
- Pausias : 299
- Pédion* : 131
- peintre(s) : 8, 10, 27, 32, 145, 147, 148, 151 (128), 164, 174, 176, 182, 198, 226, 300 (162), 301, 305 (187), 307, 326, 327, 329, 359, 360, 361
- peirata gaiês* (πείρατα γαίης) : 69
- Peithô : 151 (133), 153, 210, 227
- Pélasges : 54 (77), 78
- Pelée : 143, 148, 361
- Pélias : 78
- pélikè : 133 (79), 163, 205 (21), 302, 306 (189), 359, 362, 363, 364
- Pelinna : 301 (167)
- pelôron* (πέλωρον) : 292 (126)
- Pénélope : 193, 209 (36), 290
- Pénia : 7
- réplos : 76, 124, 326
- perception(s) : 7, 10, 14, 16 (58), 24, 25, 26, 27, 27, 29, 31, 33, 34, 35, 38, 45, 56, 85, 86, 88, 89, 102, 103, 110, 111, 174, 197, 200, 201, 207, 208, 211, 213, 224, 228 (104), 229, 237, 238, 240, 242, 243, 247, 249, 250, 251, 265, 266, 268, 279, 285, 311, 319, 323, 324, 326, 329, 330, 332, 333, 340
- performance : 18, 21, 24, 29, 94, 117 (17), 171, 197, 202 (8), 271, 274, 276, 277, 279, 280, 281, 282 (74), 283, 287, 294, 305, 307, 324 (257), 326
- Périclès : 157, 323 (255)
- perikallês* : 214
- Persée : 124
- Perséphone : 65, 128 (59), 161 (168), 162 (169), 164 (178), 204 (18), 289
- Persès : 87
- personnification : 12 (32), 18, 301, 338 (20), 339
- perversion(s) : 85, 254, 258, 259, 260
- peteina* (πετεινά) : 269
- Phaédimos (roi de Sidon) : 79, 80
- Phaéthon : 75 (181), 170 (203), 175, 196 (305)
- Phanès : 212 (50)
- phantasia* (φαντασία) : 319 (237), 320
- phantastikon* (φανταστικόν) : 319
- Phèdre : 136, 138, 206, 214 (53), 215 (58) (60), 216, 217, 218, 234, 235, 236, 238, 239 (145), 241, 242, 243, 244, 245, 246, 341
- Phémios : 83 (219)
- phiale : 143, 148, 154, 165, 358, 360, 363, 413
- Philammon : 303, 304 (178)
- Philétas : 210 (39)
- Philétius : 99, 101
- philia* (φιλία) : 130, 137, 218, 219, 220, 221 (81) (82)
- Philippe de Crotone (vainqueur à Olympie) : 216
- philokertomos* (φιλοκέρτομος) : 192 (286)
- philokosmoi* (φιλοκόσμοι) : 128, 229 (108)
- Philomèle : 192 (288), 274 (47)
- philommeidês* (φιλομμειδής) : 91, 115, 128
- philomousos* (φιλόμουσος) : 310 (203)
- philotês* (φιλότης) : 46 (38), 48 (49), 78 (194), 82 (211) (212), 84, 85 (226), 93, 114
- philotimia* : 182 (256)
- Philoxène (de Cythère) : 322
- philtrā* (φίλτρα) : 225, 227
- Phorkys : 238
- phorminx* : 194 (297), 287 (99)
- phoros* (φορός) : 316, 317
- Phôsphoros* (Φωσφόρος) : 335 (6)
- Phryné : 193 (288), 225, 336 (9)
- phthonos* (φθόνος) : 272, 184
- phusis* (φύσις) : 20, 21 (85), 76 (185)
- physiologie(s) : 137, 315 (222)
- du désir : 11

- du corps : 29, 330, 331, 333
pikros (πικρός) : 266 (16)
 piliers (hérmaïques) : 144
pilnao (πιλνάω) : 270
 pilote : 139, 141, 180, 251
 Pindare : 10, 66, 75, 134, 159, 194, 237, 313
pinô (πίνω) : 275, 278
piptô (πίπτω) : 153 (139), 222, 257 (212)
 Pirithoos : 124
 Pisistrate : 60, 105 (314), 131, 207, 238, 239 (142), 338 (20)
 Pithos : 193
 Pittacos : 131, 133
 pivotement : 168 (195)
 plaisir : 23, 57 (88), 65, 81, 128, 140 (104), 183, 193, 208, 226, 251, 264, 276, 278, 284, 289, 290, 296, 297 (143), 324 (257), 326, 339
 Platon : 7, 28, 110, 113, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 151, 154, 158, 177, 178 (236), 180 (247), 186, 197, 206 (25), 207, 208, 209, 211, 214, 215, 216, 217, 218, 227, 229, 235, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244 (160), 246, 247, 250, 251, 261, 268 (21), 290, 296, 308, 309, 310, 312, 321, 322, 323, 324, 326, 338 (22), 339, 340, 341
plemochoé : 154, 363
 Ploutos : 61, 230, 232
 Plutarque : 104, 109, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 142, 143, 206, 207, 208, 211, 252, 271, 304, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 331
 Podagra (Artémis) : 267 (19)
poikilia (ποικιλία) : 140 (106), 326 (260) (262), 331
poikilomêkhanos (ποικιλομήχανος) : 105, 207, 208
 poinçon : 312
 poisson(s) : 222 (84) (85), 224
 poitrine(s) : 43 (26), 71, 82, 94 (268), 115, 124, 125, 263
 politique : 9, 10, 16, 19, 20 (83), 32, 54, 88 (242), 121, 130 (63), 131, 133, 142, 201, 233, 247, 251, 305, 332
polos (πόλος) : 129 (61), 154, 170 (200)
polumelês (πολυμελής) : 274 (47)
 Polygnote : 305 (185), 361
 Polymnie : 57 (88), 58, 308, 310, 326
 polymorphie : 10, 17
 Polynice : 149
 polysémie : 17, 23, 29, 142, 157, 237, 243, 262, 273 (44), 295, 296, 335, 340 (32)
 polythéisme : 9 (13), 33 (117)
 Pompéi : 196, 197, 365
pompos (πομπός) : 100
 Pontos : 41, 43, 56, 60, 64, 238
 Porthaon : 46 (35)
 Poséidon : 41, 59 (102), 78 (194), 120 (27), 122 (35), 123 (39), 209 (35)
potheinos (ποθεινός) : 269 (27)
 Pothos : 104, 267 (17), 289, 293, 294
 pourpre : 122, 135, 145 (119), 177, 260
 pouvoir : 37, 41, 51, 62, 65, 70, 74, 76, 90, 93 (268), 102, 106, 108, 110, 118, 128, 129, 131, 132, 141, 142, 143, 200, 201, 210, 212, 214 (55), 219, 224, 233, 238, 242, 243, 244, 245, 247, 251 (185), 252, 253, 254 (201), 255, 257, 259, 260, 261, 271, 282, 284 (82), 292 (126), 297, 318, 325, 329, 332
 de visualisation : 35 (129)
 de séduction/fascination : 119, 127, 155 (144), 167
 « trans-sensoriel » : 110
pragmata Erôtos (πράγματα Ἔρωτος) : 254
 pragmatique : 9, 35, 135 (84), 337
 prairie(s) : 113
 pratique(s)
 initiatique(s) : 11
 vestimentaire(s) : 22
 d'ajustement : 25, 278 (59)
 sociale(s) : 30, 203
 rituelle(s) : 31, 32, 118, 167 (308), 204, 231 (116)
 divinatoire(s) : 138
 magique(s) : 143, 155 (144)
 Praxitèle : 44 (29), 225, 226, 227 (101), 248, 249, 250 (180), 251, 336 (9)
 prérogative(s) : 38, 39, 42, 47 (42), 48, 64, 66, 68, 69, 71, 74, 76 (187), 84, 87

- (237), 89, 93, 98, 102, 107, 114, 119, 129, 141, 154, 194, 201, 206 (26), 208 (35), 209 (36) (38) (39), 212, 223, 224, 229 (107), 237, 245, 248, 252, 253, 254 (201), 275, 330
- presbutatos* (πρεσβύτατος) : 29, 235, 236, 238, 239 (145), 241, 242, 243, 244, 245, 246, 260
- Priam : 99, 100, 101, 125 (48)
- Priamel* : 258 (214)
- primauté : 66
- temporelle : 229, 238, 240
- procession(s) : 24, 25, 30, 111 (2), 112, 148, 150, 151, 174, 231 (116), 362
- procréation : 14, 334 (2)
- prodige : 243, 246
- progéniture : 44, 54, 70, 87, 110
- progression
- narrative : 51, 71, 136 (89)
- onomastique : 71, 138
- dramatique : 136
- esthétique : 284
- prolepse : 47, 102, 200 (2)
- Prométhée : 105 (315), 149 (124)
- Pronomos (vase de) : 166, 167
- prooimion* : 39, 222, 223
- prophète : 138 (95), 165, 181, 182, 185, 186 (267), 197
- propinein epidexia* (προπίνειν ἐπιδεξιά) : 278
- propulsion(s) : 318, 325, 327
- (*ta*) *prōta* (τὰ πρῶτα) : 38 (6), 42, 80 (203), 99, 102, 103, 280
- proteleia* (προτέλεια) : 106 (317)
- prothēsis* : 164 (180)
- prothumia* (προθυμία) : 316, 318 (231), 319, 320
- protomé : 146, 359
- prôtogonie : 28 (111), 38, 39, 54, 57, 73, 84, 94, 263, 280
- prototype : 23 (97), 173
- ptanos* (πτανός) : 269 (27)
- pteroeis* (πτεροεῖς) : 167, 169, 192 (288), 193 (288), 270 (27), 336 (9)
- pterōtos* (πτερωτός) : 269 (27)
- ptoeō* (πτοέω) : 89 (249)
- puissance : 7, 8, 9 (13), 11, 12 (31), 13, 14, 15, 16 (58), 24, 29, 30, 35, 37, 42, 43 (28), 44, 46, 48, 49, 50, 52, 53, 54 (77), 56, 58, 59, 60, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75 (182), 80, 81, 84, 85, 86, 88 (242), 89, 90, 92 (264), 93, 94, 95, 97, 98, 99, 101, 102, 107, 108, 109, 112, 113, 114, 117, 122, 124, 126 (52), 127, 129, 138 (97), 153, 195, 197, 202, 206, 213, 224, 227, 229, 232, 234, 235, 248, 249, 252, 253 (195), 260, 263, 264, 267, 268, 275, 279, 282, 283, 288, 290, 296, 297, 311, 315, 318, 323 (255), 325, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 333, 337, 340, 341
- purification : 162 (174), 174 (217), 268 (21), 278
- Pythie(s) : 315, 316, 317, 319
- pyxide : 146, 148, 150, 152 (138), 300 (160), 359, 361, 362

Q

quenouille : 191, 192, 193, 276 (51)

R

- rangs : 14, 15, 39, 156, 161
- réjouissance : 65, 68, 93, 98, 101, 102, 141, 278, 280, 296, 317, 321
- (sans) remède : 263, 265, 267, 270, 271, 279, 282, 284, 291 (124), 295, 296, 326, 332
- repas : 183, 277 (55), 278 (59), 293
- réponse
- sensorielle : 25
- esthétique : 26, 201, 286 (93), 288
- hésiodique : 51, 53
- reproduction : 7, 14, 46, 48, 70, 193, 194, 195, 336 (8)
- reptile(s) : 269 (25)
- ressentiment : 126, 291
- rhapsodie : 283, 307
- Rhéa : 118
- Rhésus : 78, 79, 80, 213
- rituel : 12, 16, 17, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 31, 32 (113), 135 (83), 141, 148 (122), 151, 155 (144), 161, 167, 170 (202), 175, 177, 182, 183, 191, 197 (308), 199, 213 (53), 230 (112), 231 (116), 336, 337 (15)

robe(s) : 97, 114, 116, 121 (31), 126, 135, 187
 roi : 76 (187), 78, 79, 80, 83, 98 (291), 100, 101, 130, 131, 132 (71), 133, 135, 142, 201, 206 (26), 219, 220 (76), 221 (81), 229, 252, 253
 royauté : 218, 219, 220 (78), 229, 251 (187)
 ruse : 11, 63, 127, 179 (243), 207, 223, 224, 236, 241, 249, 250, 291 (124), 292, 324 (257), 327 (264)
 rythme(s) : 18 (76), 29, 57, 67, 73, 119, 172, 194, 274 (47), 281, 327

S

sacrifice(s) : 74, 106 (317), 107, 121 (29), 130 (63), 137, 139, 141, 142, 154, 155 (144), 156, 204 (17) (18), 213 (53), 230 (112), 231 (116), 232 (117), 280 (66), 292, 298, 336 (11)
 Samos : 39 (10), 137 (93), 167 (185)
 sanctuaire(s) : 9, 17, 22, 44 (29), 67, 104, 106, 110, 197 (308), 203 (11), 298 (147), 306
 sandale(s) : 40, 115, 116, 117, 133, 143, 149, 200, 292 (128), 361
 sang : 255, 257
 Sappho : 55, 81, 103, 138 (98), 151, 203, 262, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 276, 290, 297, 302, 322, 332
 Sarpédon : 99, 164
 sauveur : 139, 140, 141
 Scarpheia : 71 (158)
 sceaux : 13 (38)
 sceptre : 65, 148, 149, 210, 225
 scholie(s) : 44, 45, 52, 62, 63, 68, 77, 94, 95, 98, 102, 110, 116, 134, 135 (85), 179, 181, 234, 263, 264, 276, 315
Schönheit : 19, 208
 Scopas : 104
 séduction : 8, 50, 74, 76, 93, 102, 116, 119, 144, 146, 147, 155 (144), 193, 198, 211 (44), 214 (55), 266, 324 (257)
selas (σέλας) : 50 (59), 126 (49), 184
 Séléné : 41, 124
sêma (σῆμα) : 186, 189 (278)
sêmeion (σημεῖον) : 77, 160, 157, 158

Sémélé : 66 (135), 124, 125 (44), 185 (264), 186 (267), 256 (210), 269 (24)
 semence : 13, 206, 216
 sens : 16, 38, 69, 89, 90, 95, 98, 103, 151, 208, 212, 229, 253, 260, 268, 275 (50)
 sensibilité : 13, 20, 26, 59, 71, 114
 sensorialité(s) : 28, 34, 38, 83, 102, 110, 213, 252, 269, 270, 326, 328, 329, 331, 333
 séquence
 onomastique : 51
 serment(s) : 130 (63)
 sexe(s) : 9, 13, 14 (47), 38, 120 (24), 267
 sexualité : 8, 9, 10 (16), 11, 14 (47), 15, 17 (59), 48 (49), 49, 140 (106), 211, 261, 329
 Sigée : 131
 signe : 34 (124), 83, 137, 157, 159 (160), 160, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 207, 209 (35), 239, 257 (211), 325
 Sirènes : 163 (175), 300 (159) (160) (162), 301
skhetlios (σχέτλιος) : 222, 223, 291 (122)
skolion : 265, 271, 273, 274, 276, 277 (57), 297, 298
skolios (σκολιός) : 277
skotos (σκότος) : 126 (49)
 skyphos : 162 (170), 163, 359, 360, 364
 Smyrne : 44 (28), 162 (172)
 Socrate : 136 (89), 138 (98), 139 (101), 203 (12), 211, 218, 229 (108), 232, 321 (242), 341
 Sommeil : 81, 86, 116, 141, 296 (138)
 sonorité(s) : 197, 283, 326, 69, 126
 Sophocle : 132, 156, 256, 257, 258, 327
sôphrosunê (σωφροσύνη) : 140 (104)
 Sosius Senecius : 322 (246)
sôtêr (σωτήρ) : 139, 140 (102)
 souffle(s) : 155 (144), 170, 205, 206 (25), 222, 316, 324
 sourire : 192, 284, 285
 souveraineté : 13, 44, 70, 74, 133, 206 (26), 217, 219, 220, 221, 254, 260, 291
 Souveraineté : 220 (78)
 spectacle : 111 (1), 165, 174, 175 (224), 214 (55), 237, 281
 spondée(s) : 73 (169), 119

- stamnos : 300 (162), 164 (178)
 statue(s) : 18 (65), 26, 44 (29), 83 (221),
 103, 104, 134 (81), 153, 154 (143),
 155, 169 (199), 183, 184, 193 (289),
 201, 225, 226, 227 (99), 230 (112),
 247, 248, 249, 250, 251, 252, 298
 (149), 304, 321 (243), 335, 336 (9),
 358, 362, 363, 365,
 stèle(s) : 161 (168), 162, 163, 164, 165
 (183), 167 (185), 334, 364, 365
stephanê (στεφάνη) : 121, 134 (80), 135
 (84), 158, 159
stephanêplokos (στεφανηπλόκος) : 114
 (7)
stephanos (στέφανος) : 134 (80), 135
 (85), 136, 157, 158, 186, 188, 190
stephō (στέφω) : 135 (83), 169 (197)
 Steropè : 46 (35)
stêthos
en stêthessi (ἐν στήθεσσι) : 42, 47,
 72, 82, 263, 279, 284
 stimulation(s) : 25, 27, 29, 31, 86, 110,
 210 (40), 211, 296, 311, 314, 319, 331
stoikheia (στοιχεῖα) : 45, 188
 Stratonice : 46 (35)
 strigile : 144
 stupéfaction : 237, 247
 stupeur : 234, 235, 247, 281
 Styx : 64, 222 (84)
 subjugation : 82, 234
 succès : 54, 79, 155, 159 (158), 201, 232
 (119), 254, 285
sumposion : 278, 289, 325
sunêtheia (συνήθεια) : 320, 321
sunousia (συνουσία) : 87 (236), 113, 114
 sursaut(s) : 316, 319, 325
 Sylla : 103
 Symé : 77
 symptômes : 25, 262, 315 (222), 338 (21)
Synarchis (Aphrodite) : 167 (185)
 Syracuse : 135 (86)
 syrinx : 194, 195, 303 (172)
 système : 22 (93), 23 (97), 24, 33 (118),
 34, 35, 43, 46, 70, 104, 110, 132 (70),
 137, 170 (200), 329
 tableau(x) : 64, 109, 177, 179 (243), 181,
 194, 195 (301), 226 (96) (97), 250
 (182), 299, 330, 333
 Tainaros : 66 (138)
tainiai (ταινίαι) : 135 (83), 278
 talent : 16, 68, 83 (218), 87, 109, 122
 (37), 262, 263, 311, 313, 314, 315,
 317, 319, 320, 321, 324, 325, 327, 331
 Tanagra : 205 (23), 231 (116), 365
 Tartare : 40 (14), 42 (25), 43, 47, 49 (54),
 51, 52 (70), 53 (75), 54 (75), 56, 64, 70
 (158), 85, 90, 92 (261), 239 (146), 280
taxis : 269
tekhne (τέχνη) : 127 (55), 249, 284, 293
tekhnopaidia : 187
tekmôr (τέκμωρ) : 189, 190
teleîn (τελεῖν) : 170 (202)
 Télémaque : 79, 80, 120 (24), 291 (121)
teletê (τελετή) : 337 (15)
têlikoutos (τηλικούτος) : 234
telos : 147
 Telphouse : 287 (99)
 témérité : 256, 323
 tempérament : 44, 316
 temporalité : 13, 46, 53, 216, 238, 241,
 243, 246
 tendresse : 46, 48 (49), 114, 119, 141
 Terpandre : 272 (38), 283 (77), 326
 Terpsichore : 57 (88)
 tête : 46, 83, 114, 115, 117, 120 (27), 121,
 123 (38), 130, 134 (80) (81) (83), 135
 (84), 143, 145 (117) (118), 146, 148,
 149, 150, 154, 159, 168, 170 (200),
 186, 187, 257, 278, 293, 359, 360, 363
 tétralogie(s) : 136 (89)
 Teucros : 99, 101, 289 (106)
teukhea (τεύχεα) : 120, 126 (49), 129
 (61)
thaliai (θαλῖαι) : 65 (133), 289
 Thalie : 57 (88), 60 (108), 65 (133), 67,
 68, 310
 Thamyris : 297, 298, 299, 301, 302, 303
 (174), 304, 305, 306, 307, 327, 332,
 365
 Thanatos : 86, 88, 125 (48), 162, 164,
 266, 267 (17), 275, 364

T

- thaûma* (θαῦμα) : 79, 125, 237 (135), 238 (137), 242, 243, 245, 246, 247, 284, 291
thaûma idesthai (θαῦμα ἰδέσθαι) : 79, 124, 125, 238 (137)
 Thaumias : 238, 242
thaumastikon (θαυμαστικόν) : 234
thaumastos (θαυμαστός) : 217, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 260, 261, 331
thaumatopoiios (θαυματοποιός) : 237
thaumazein (θαυμάζειν) : 76 (187), 153, 237 (135), 239 (142), 284, 287
thelgein (θέλγειν) : 252 (188), 300
thelktêria panta (θελκτήρια πάντα) : 93
thêlukratês (θηλυκρατής) : 258, 259
thêlus (θηῦλος) : 214 (57)
 Thémis : 41 (16), 338 (20)
 Théognis : 10, 75, 205, 208, 223, 229, 233, 267, 277, 278, 283, 300, 314
 théogonie : 42, 46, 54, 64, 73, 94
Theologia (Θεολογία) : 304
 théomorphose(s) : 151, 153
 théonyme(s) : 7 (1), 32 (116), 33, 34, 35, 45 (34), 51, 57, 59, 60, 64, 72, 73, 87 (237), 114, 124, 140, 255, 310 (203), 314, 326, 335, 338, 339 (30), 341
theôria (θεωρία) : 214 (55)
therapeia (θεραπεία) : 183 (259)
therapnaî : 118
therapôn (θεράπων) : 101 (298) (299), 103 (302), 150, 151 (133), 178, 198, 337 (16)
thermos (θερμός) : 315 (222)
 Thersite : 18 (74)
thesauros : 106
 Thésée : 60 (107), 76, 148, 182, 183, 184, 187, 190, 361, 365
 Thespies : 13 (38), 44 (29), 46, 92, 103, 104, 110, 130, 133 (76), 193 (289), 225, 226, 227, 248, 250 (183), 297, 298 (149), 306, 332, 336 (9)
 Thétys : 60
 thiase : 299
 Thoas : 174 (217), 288 (105)
thumiatêrion : 154, 363
thumos (θυμός) : 84, 122, 122, 285, 289, 293
thuôdês (θυώδης) : 115, 121
timai (τιμαί) : 51, 54 (77), 55, 56, 85, 90, 92, 93, 106, 107 (320), 129, 280, 283, 332
basilêis timê (βασιληῖς τιμή) : 64 (127)
timios (τίμιος) : 239 (145)
 Titanomachie : 52 (70), 62, 64, 270
 Tlépolème : 77
 toilette(s) : 17, 23, 24 (100), 67, 111, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 128 (58), 146, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 163, 173 (215), 197, 201, 284, 285 (87), 288, 331, 361
 tombeau(x) : 134 (82), 161, 163, 164, 301 (167), 314
topos (τόπος) : 113, 114, 119, 140 (105), 206 (25), 222
 torche(s) : 44, 144, 148, 161 (168), 231, 336 (11), 337
 torpeur : 254, 266, 274, 277
tosoûtos (τοσοῦτος) : 234, 235
tossos (τόσσοι) : 234, 235
 tourment : 295
 toute-puissance : 206, 252, 259
toxikê (τοξική) : 321
 Tragédie (personnification de) : 18 (76)
 transgression(s) : 259, 278 (60)
trapeza (τράπεζα) : 18, 155
 trépied : 273 (42), 298
 tresse(s) : 114, 117, 124, 134, 145, 159, 180, 186 (268)
tribos (τρίβος) : 293
trickster : 12
 tripartition
 des fonctions : 131, 132, 133
 Tritogénie : 66, 67, 83
tromos (τρόμος) : 126 (49)
 tromperie : 93, 301
 de Zeus : 114, 116, 291 (124)
truphê : 155
tumpanon : 146, 299 (155), 306, 365
turannos (τύραννος) : 29, 201, 235, 243, 244 (161) (162), 245, 247, 250, 251, 260, 261
tutulatae : 134 (81)
 Tyndare : 130 (63)
 Typhée : 64, 269 (25)

tyran : 131, 133, 201, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249
 tyrannie : 131, 135, 235, 244, 245, 247, 249, 250, 251, 332
 des sens : 201, 212, 233, 245, 247, 250, 261, 263
 Tyro : 78 (194)

U

union (sexuelle) : 87 (236), 183, 274, 285
 unité(s) : 37, 296
 expressive(s)/métrique(s) : 72, 82, 84
 anatomique(s) : 263, 325, 331
 du chant : 263, 268, 273, 276, 294, 295, 296 (138), 325, 331, 332
 univers : 14, 20 (81) (83), 22 (93), 23 (97), 107, 108, 155 (144), 187, 202, 222
 Uranie : 57 (88), 58, 308, 310, 326

V

vase(s) : 8 (9), 15 (56), 18, 32, 33, 87 (237), 105, 108, 112, 134 (81), 142, 143, 145, 145 (118), 146, 148, 150, 151, 152, 154, 155, 163, 164 (180), 166, 167, 174, 176, 181, 198, 202, 204, 205, 208, 233, 296, 299, 300, 302, 303, 305, 326, 331, 332, 335 (3), 336 (11), 359, 360, 363, 364, 365
 végétation : 12, 145
 veille
 de la perception : 268
 vengeance : 117, 215
 vent(s) : 96, 101, 126 (49), 140, 170, 191, 209, 281, 316, 324
 vertige(s) : 262, 275
 vertu(s) : 18 (74), 83, 141, 202, 220, 221, 321 (242)
 vêtement(s) : 17 (64), 34 (122), 117, 119, 121, 122, 124, 134 (81), 143, 146, 149, 151, 156, 166, 173, 178, 200, 204 (17), 208 (35), 213 (53), 231 (116), 302, 331, 332, 333, 361, 363
 Vettii (maison des) : 196, 365
 victoire : 53, 56, 74, 79 (200), 80 (203), 84, 88 (241), 134 (82), 146, 147, 156, 159 (158), 167, 170 (202), 185, 186, 187 (275), 191, 212, 216, 232 (119),

233, 251, 254 (203) (204), 256, 257, 258, 259, 260, 271 (33), 273 (42), 298 (149), 299, 305 (185)
 vin : 233 (121), 244, 262, 265, 267, 274, 275, 276, 277, 278, 289, 300, 314, 317, 320, 324, 325
 violence : 46 (38), 88, 119, 222, 223, 224, 242, 256 (209), 265, 268, 269, 270, 310, 332
 visage(s) : 55, 145, 284, 306
 visibilité : 53, 175
voces magicæ : 337
 voile(s) : 79 (200), 115, 116, 117, 145, 148, 154, 155, 170, 173, 174, 203, 302
 voûte : 18 (73), 46 (35), 170 (200)
 Vulci : 156, 187, 364

X

xanthos (ξανθός) : 252
 Xerxès : 219
xoanon : 306, 335 (6)
xouthos (ξουθός) : 252

Z

Zélos : 96, 97, 98, 101, 102, 222 (84)
 Zénophila : 210, 211
 Zéphyr : 138 (97), 239 (144), 269 (27)
zêtêma : 62
zêtêsis : 322, 324
 Zeus : 7, 8, 13, 27, 28, 33 (117), 38, 39, 40, 41, 44, 48, 50, 51, 54, 55, 59 (99), 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 73, 74, 75, 76, 79 (201), 80, 82, 83, 84, 85, 90, 92, 93, 94, 96, 97, 100, 101, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130 (63), 132, 135, 137 (94), 140, 148, 149, 150, 159, 180, 183, 184, 185, 186, 192, 197, 200, 203 (11), 206 (26), 215 (60), 219, 220, 221, 223, 228, 238, 239 (144), 240, 241, 251, 253, 254 (201), 256, 257, 261, 266, 269 (24), 280, 281 (69), 284, 286, 290 (119), 291, 292, 293, 295, 297, 308, 309, 326, 329, 331, 332, 338 (20)
 Zeuxis : 104 (310), 205 (20)

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	5
Introduction	7
1. Éros : état de l'art	8
2. Éros et le <i>kosmos</i> : état de l'art	13
3. Le <i>kosmos</i> comme fil conducteur et objet d'histoire	17
4. Du <i>kosmos</i> à la cosmétique d'Éros : intérêts, démarches et limites de la recherche	24
5. Organisation du travail	27
6. Sources, méthodologie et étude des noms divins comme outils d'analyse	29
Chapitre I – Éros, les noms et les sens dans la <i>Théogonie</i> d'Hésiode	37
Introduction	37
1. Hésiode, <i>Théogonie</i> 116-122 : la « prôtogonie » d'Éros	39
1.1. Éros dans son contexte narratif	39
1.2. Le récit et ses interprétations	44
1.3. Sans lignée et sans partage : Éros dans le poème de Zeus	51
1.4. La part des noms chez Hésiode : l'« onomatogonie » d'Éros	56
1.5. Éros et ses épithètes : <i>kallistos</i> et <i>lusimelês</i>	70
2. « Aux origines des sens » : Éros, Nyx et Éris	84
3. Avec Himéros et Aphrodite : Hésiode, <i>Théogonie</i> 194-202	90
4. Le portrait hésiodique et son arrière-plan : culte ou poésie ?	103
5. L'Éros d'Hésiode et ses résonances cosmétiques	108
Conclusion	109
Chapitre II – Éros et son <i>kosmos</i> de prédilection : ordres, toilettes et parures, ajustements et ornements	111
Introduction	111
1. Créer l'Éros par le <i>kosmos</i> : désirs et parures sonores dans les toilettes divines	112
2. Le <i>kosmos</i> d'Éros et Éros comme <i>kosmos</i> : discours et métaphores	

de l'ordre	129
3. De l'ordre aux ornements, du pouvoir aux ajustements. Contextes, images et discours sur Éros	143
4. La dramatisation des parures : actions d'Éros, metteur en scène et ajusteur, conducteur et prophète	165
Conclusion	196

Chapitre III – Éros *kallistos* : les beautés de l'excellence et les sens souverains **200**

Introduction	200
1. <i>Kalos</i> et <i>kallos</i> : Éros et les deux racines de la beauté	201
2. Éros <i>kallistos</i> : les beautés de l'excellence, entre partage et exclusivité	212
3. Éros et les autres épithètes de l'excellence : <i>kallistos</i> et la « distribution onomastique »	233
3.1. Les sens, le temps et la tyrannie : Éros <i>thaumastos</i> , <i>presbutatos</i> , <i>turannos</i>	235
3.2. Les pouvoirs d'Éros, <i>anikatos</i> et <i>aperôtos</i> . L'autorité et l'or, le détronement et la victoire	251
Conclusion	260

Chapitre IV – Éros *lusimelês* : désordres du corps, ordres du chant et élans du talent **262**

Introduction	262
1. Corps anéantis, chants déliés : Éros <i>lusimelês</i> après Hésiode	263
1.1. Chez Sappho et à Chalcis	265
1.2. Les déliements d'Éros au banquet entre <i>kosmos</i> et <i>akosmia</i>	276
1.3. De <i>lusimelês</i> à <i>amêkhanos</i> : Éros et le chant <i>kata kosmon</i> d'Hermès	279
2. D'Hésiode à Thamyris : l'Éros des bonnes et des mauvaises Muses	297
3. Les élans d'Éros : le poète sans Muses et le talent d'autrefois	311
Conclusion	326

Conclusion générale	328
Annexe 1 : Onomastique d'Éros	334
1. Éros sans « épiclèses » ?	334
2. Éros en majuscule et en minuscule	337
Annexe 2 : Dossier iconographique	342
Catalogue des images	358
Bibliographie	366
Table des abréviations	366
Sources	369
Dictionnaires, lexiques et manuels	381
Études	381
Index des sources	449
Index général	465