

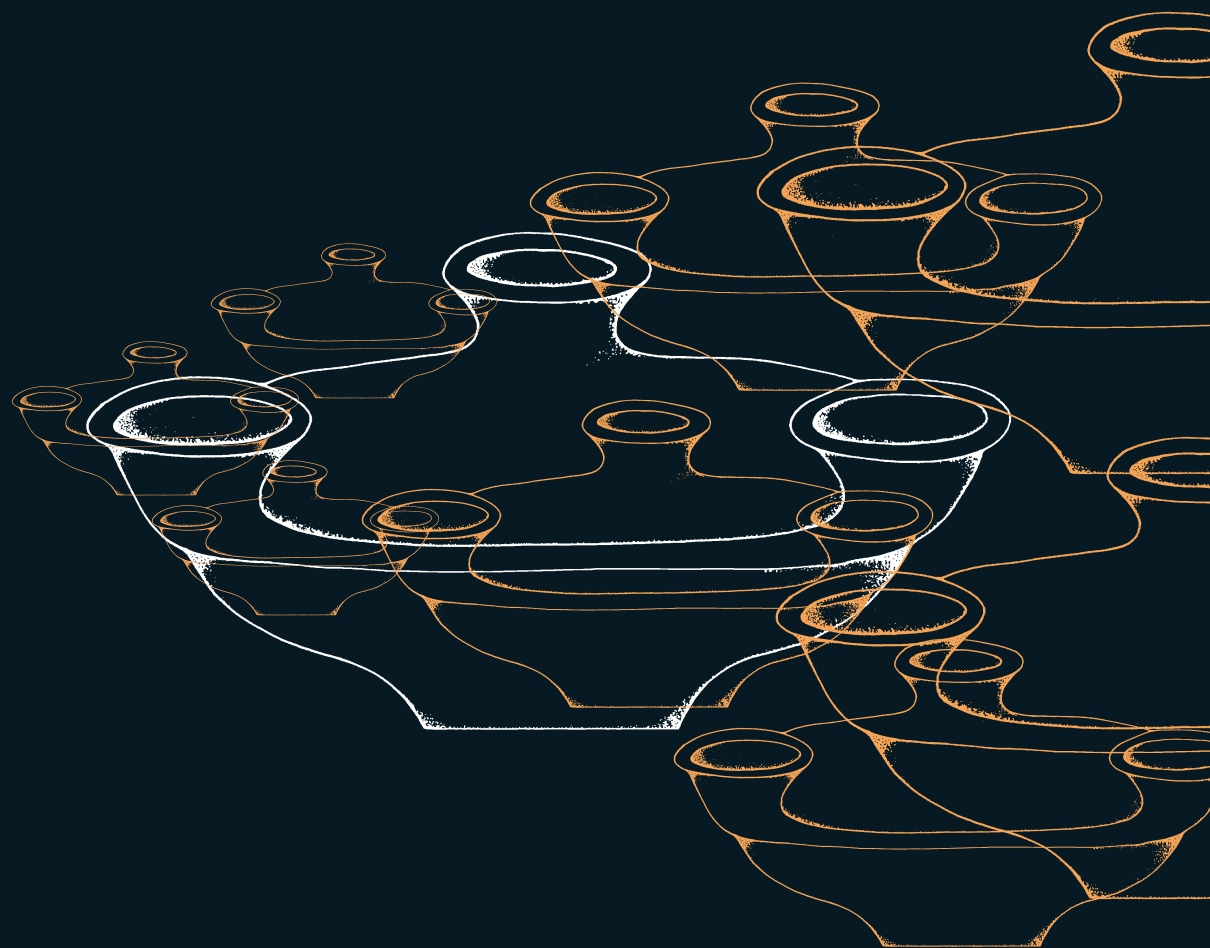
Centre international d'étude de la religion grecque antique

kernos

31
2018

Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique

Διεθνής και διεπιστημονική επιθεώρηση της αρχαίας ελληνικής θρησκείας



Presses Universitaires de Liège

Table des matières

Éditorial , par André MOTTE et Vinciane PIRENNE-DELFORGE	7
---	---

Études

Eva ANAGNOSTOU-LAOUTIDES, Michael B. CHARLES, <i>Herodotus on Sacred Marriage and Sacred Prostitution at Babylon</i>	9
Julia KINDT, <i>Revelation, Narrative, and Cognition: Oracle Stories as Epiphanic Tales in Ancient Greece</i>	39
Stéphanie PAUL, <i>Les grains du sacrifice. Le lancer d'orges dans la pratique sacrificielle en Grèce ancienne</i>	59
Robert PARKER, <i>Regionality and Greek Ritual Norms</i>	73
Juliane ZACHHUBER, <i>The Lost Priestesses of Rhodes? Female Religious Offices and Social Standing in Hellenistic Rhodes</i>	83
Avner ECKER, Hannah M. COTTON, Saar GANOR, David J. WASSERSTEIN, <i>A Dedication of a Naos to Skorpon's Ourania in Ascalon (Ashkelon)</i>	111
Véronique DASEN, <i>Ganymède ou l'immortalité en jeu</i>	119
Victoria SABETAI, <i>Encountering Pan in the Wilderness: a Small Chous in the Benaki Museum</i>	141

Chronique des activités scientifiques

<i>Epigraphic Bulletin 2015</i> , by Angelos CHANIOTIS	167
Chronique archéologique	221
Revue des Livres	299

1. Comptes rendus et notices bibliographiques

A. PETROVIC, I. PETROVIC, <i>Inner Purity & Pollution in Greek Religion</i> (S. Peels-Matthey)	299
R. PARKER, <i>Greek Gods Abroad: Names, Natures, and Transformations</i> (S. Lebreton)	302
S. AGUSTA-BOULAROT, S. HUBER, W. VAN ANDRINGA (éd.), <i>Quand naissent les dieux. Fondation des sanctuaires antiques : motivations, agents, lieux</i> (A. Palamidis)	307
V. PIRENNE-DELFORGE, G. PIRONTI, <i>L'Héra de Zeus. Ennemie intime, épouse définitive</i> (D. Jaillard)	310

C. ISLER-KERÉNYI, <i>Dionysos in Classical Athens</i> (H. Collard)	316
K. BIELAWSKI (éd.), <i>Animal Sacrifice in Ancient Greece</i> (Z. Pitz)	317
P. PAKKANEN, S. BOCHER (éd.), <i>Cult Material. From Archaeological Deposits to Interpretation of Early Greek Religion</i> (G. Cuvelier)	318
W.S. BUBELIS, <i>Hallowed Stewards: Solon and the Sacred Treasurers</i> (Fl. van den Eijnde)	320
C.L. LAWTON, <i>The Athenian Agora</i> (V. Pirenne-Delforge)	322
R. DI DONATO (éd.), <i>Comincio a cantare. Studio degli Inni Omerici</i> (M. Vamvouri Ruffy)	323
Cl. CALAME, <i>La Tragédie chorale : poésie grecque et rituel musical</i> (B. Acosta-Hughes)	325
M. RASHED, <i>La Jeune Fille et la sphère. Études sur Empédocle</i> (A. Motte)	328
M. CAVALIERI, R. LEBRUN, N.L.J. MEUNIER (éd.), <i>De la crise naquirent les cultes (A. Palamidis)</i>	329
A. ZUCKER, J. FABRE-SERRIS, J.-Y. TILLIETTE, G. BESSON (dir.), <i>Lire les mythes (Cl. Calame)</i>	332
A. GARCÍA MOLINOS, <i>La adivinación en los papiros mágicos griegos</i> (Ath. Zografou)	336
Fr. FRONTISI-DUCROUX, <i>Arbres filles et garçons fleurs. Métamorphoses érotiques</i> (C. Pichon)	340
Cl. BERTAU-COURBIÈRES, <i>Au miroir des bienheureux. Les émotions positives et leurs représentations en Grèce archaïque</i> (Ph. Borgeaud)	341
L. BRUIT ZAIMAN, P. SCHMITT PANTEL, <i>La religion grecque dans les cités</i> (Z. Pitz)	343
Cl. CALAME, <i>Thésée et l'imaginaire athénien</i> (V. Pirenne-Delforge)	343
2. Actes de colloques, ouvrages collectifs et anthologies	344
3. Ouvrages reçus à la rédaction	351
Revue des Revues, par Hélène COLLARD et Zoé PITZ	353

Éditorial

La moisson des articles de ce 31^e volume atteste une fois encore la dimension internationale et pluridisciplinaire de *Kernos*, avec des auteurs menant leurs recherches en Belgique et en Grèce, en Angleterre et en Suisse, en Israël et en Australie, et des thématiques qui touchent à divers types de corpus documentaires, qu'ils soient littéraires, iconographiques, épigraphiques ou archéologiques. Sur ces deux derniers plans, le Bulletin épigraphique élaboré par Angelos Chaniotis est toujours fidèle au rendez-vous et le présent volume voit revenir la Chronique archéologique, que nous n'avions pas pu publier l'an dernier. Nous remercions vivement les collègues qui prennent le temps de consacrer un temps précieux à ce travail bénévole qui est tellement utile pour tous ceux qu'intéresse le polythéisme grec. Comme nous l'annonçons depuis quelque temps, à l'heure du numérique, il faudra que le format de cette Chronique se modifie, mais la réflexion est toujours en cours à ce sujet.

Enfin, nous avons le plaisir d'annoncer qu'est sorti de presse voici quelques semaines le 32^e volume des suppléments de *Kernos* sous le titre *Purity and Purification in the Ancient Greek World* et sous la direction de Jan-Mathieu Carbon et Saskia Peels-Matthey. Il s'agit de la publication des actes du XIII^e colloque du CIERGA qui s'était tenu à l'Université de Liège en octobre 2013.

Vinciane PIRENNE-DELFORGE
Directrice
Secrétaire générale du CIERGA

André MOTTE
Président du Comité de rédaction
vice-président du CIERGA

Ganymède ou l'immortalité en jeu *

Résumé : Plusieurs scènes de jeu du cerceau se déroulent en contexte funéraire sur des stèles et des lécythes à fond blanc en Grèce classique. Le sens de ces représentations dépasse celui du divertissement insouciant. Le jeu du cerceau s'inscrit dans un réseau de références qui associent le défunt au modèle mythique de Ganymède. Le récit de l'enlèvement du prince troyen sur l'Olympe traduit l'émotion suscitée par la disparition des plus jeunes et l'espoir d'une forme d'immortalisation. Sur les stèles et lécythes à fond blanc, l'activité ludique devient un opérateur métaphorique. Le jeu du cerceau fait du défunt un nouveau Ganymède auquel un au-delà bienheureux est promis.

Abstract: Several scenes of hoop game take place in a funerary context on steles and white figure lekythoi in the Greek classical period. The meaning of these scenes extends beyond the display of a mere entertainment. The hoop game is part of a network of references associating the deceased with the mythical model of Ganymede. The abduction of the Trojan prince expresses the emotion caused by the death of young individuals and the hope for a form of immortalisation. On funerary steles and white figure lekythoi, play is used as a metaphorical operator. The hoop game transforms the deceased into a new Ganymede with the promise of a blessed afterlife.

De nombreuses scènes de jeux d'enfants animent l'iconographie attique et italienne des v^e et iv^e siècles av. J.-C. Les commentaires modernes projettent d'ordinaire sur ces images grecques notre vision de l'enfance et les interprètent comme la représentation d'un plaisir insouciant caractérisant un âge d'innocence. L'analyse d'une série de scènes associées à un contexte funéraire montre que le jeu sert aussi à tenir un discours visuel plus complexe au-delà de sa dimension de divertissement. Nous examinerons ici les représentations figurées sur des lécythes à fond blanc, des vases dont l'huile parfumée était exclusivement destinée au mort, et celles gravées sur des stèles et vases en marbre qui ont servi de marqueur de tombe.

Les jeux figurés sur ce type de support se répartissent en deux groupes. Un premier ensemble représente des jouets qui qualifient l'âge et le genre du défunt. Leur présence participe à la construction de l'identité sociale et sexuée de l'enfant. Un simple bâton à roulettes ou un chariot plus élaboré, *hamax*, désigne ainsi le

* Une première version de cet article a été présentée dans le cadre du séminaire *Anthropologie et image dans les mondes anciens* donné en hiver 2017 à l'EHESS avec François Lissarrague, ainsi que lors du colloque sur Héraclite. *Le temps est un enfant qui joue* dans le cadre du projet ERC *Locus Ludi. The Cultural Fabric of Play and Games in Classical Antiquity*, les 1–2 mars 2018 à l'Université de Fribourg.

garçon appartenant à une première tranche d'âge, jusque vers six ou sept ans¹. La manipulation de l'objet représente à sa manière un premier accomplissement de l'enfant. Il renvoie à l'apprentissage de la motricité et au développement de la mobilité. De plus, comme Leslie A. Beaumont l'a suggéré, il signale que l'enfant a participé aux fêtes de la cité où le jouet était offert. Dans les *Nuées* d'Aristophane, le fils de Strepsiade reçoit ainsi un *bamax* de son père lors des Diasies² : « Moi aussi, jadis, il m'en souvient, quand tu avais six ans et que tu balbutiais, je t'ai obéi. La première obole que je reçus comme héliaste, je l'employai à t'acheter, aux Diasies, un petit chariot. » Sur une série de lécythes à fond blanc, le garçonnet tient le timon de son véhicule et assiste à l'arrivée de la barque de Charon, seul ou en présence de membres de sa famille. Sur le vase du Peintre de Thanatos, conservé à New York (Fig. 1 ; vers 430 av. J.-C.)³, le bambin tend le bras vers une femme immobile, entièrement enveloppée dans son *bimation*, tandis que Charon s'approche. Sur les stèles funéraires attiques des v^e et iv^e siècles, le chariot est régulièrement associé aux jeunes garçons⁴. La représentation de son usage varie selon le sexe de l'enfant. Quelques fillettes en manipulent aussi sur des cruchons ou *choés* miniatures à figures rouges, ainsi que dans les terres cuites qui se rapportent aux activités des vivants⁵, mais aucune n'en tient sur les monuments funéraires,

1. Cf. Philostrate, *Héroïque*, 45, 3 : Chiron entraîne très tôt le petit Achille au métier des armes, « à l'âge où les enfants jouent aux chariots et aux astragales », ἐς ἡλικίαν τε ἤκοντα ἐν ᾗ οἱ παῖδες ἀμαξίδων καὶ ἀστραγάλων δέονται.
2. Aristophane, *Nuées*, 863–864 (trad. H. van Daele, CUF). Sur le jouet comme signe de la participation aux fêtes de la cité, L.A. BEAUMONT, *Childhood in Ancient Athens: Iconography and Social History*, London, 2012, p. 78–81.
3. Lécythe, New York, MMA 09.221.44 ; ARV² 1168, 128 (P. de Munich 2335) ; BA 215480 ; Callisto 276 ; J.H. OAKLEY, *Picturing Death in Classical Athens*, Cambridge, 2004, p. 119, fig. 75–76. Voir aussi Athènes, Musée national 1936 ; ARV² 1239, 58 (Peintre des Carrés) ; Callisto 1286 ; H. RÜHFEL, *Das Kind in der griechischen Kunst*, 1984, p. 123, fig. 50 ; OAKLEY, *ibid.*, p. 169, fig. 130. Munich, Antikensammlungen und Glyptothek 6221 ; ARV² 1231.1 (P. de Thanatos) ; Callisto 1287 ; M.-C. CRELIER, *Kinder in Athen im gesellschaftlichen Wandel des 5. Jahrhunderts v. Chr. Eine archäologische Annäherung*, Remshalden, 2008, L 16 (pl.). De manière plus générale, voir le tableau récapitulatif des scènes d'enfants à la tombe dans OAKLEY, *ibid.*, p. 172–173.
4. P. ex. Bloomington, Indiana University Art Museum 63.105.33 (stèle d'Apolexis) ; CAT 0.705 ; Callisto 222. Princeton, Princeton University Art Museum y1986–67 (stèle de Mnesikles) ; CAT 0.928 ; Callisto 223. Palerme, Musée National N. I. 1545 (stèle de Philokrates) ; CAT 0.873a ; Callisto 1184.
5. P. ex. Munich, Antikensammlungen 3148 ; BA 16396 ; Callisto 1285 ; G. VAN HOORN, *Choes and Anthesteria*, Leiden, 1951, n° 708, p. 153, fig. 227. Worcester, Worcester Art Museum 1931.56 ; Callisto 248 ; VAN HOORN, *ibid.*, fig. 272, p. 193, n° 994 ; J. NEILS, J.H. OAKLEY (éd.), *Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past*, Hanover, New Haven, 2003, p. 147, cat. 92 ; V. DASEN, « Les lieux de l'enfance », in H. HARICH-SCHWARZBAUER, Th. SPÄTH (éd.), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Räume und Geschlechter in der Antike*, Trier, 2005, p. 65, n. 42 et fig. 4a. Voir aussi la statuette en terre cuite corinthienne de jeune fille tirant un bâton à roulette ; Paris, Louvre CA 1323 ; Callisto 1288.

stèles ou lécythes. L'attribut féminin le plus fréquent est une « poupée », assise ou debout, aux membres complets ou tronqués⁶. L'objet n'a cependant pas le même statut que le bâton à roulettes des garçons. Il ne s'agit pas d'un jouet, au sens moderne, mais d'une figurine qui constitue le double de la *numphê*, la jeune fille promise au mariage. Comme de nombreux chercheurs l'ont démontré, cette figurine était destinée à être consacrée dans un sanctuaire à l'occasion des rites nuptiaux⁷. Sa présence désigne ainsi la défunte comme *parthenos*, morte avant de se marier. Le seul vase qui dépeint une enfant avec une « poupée » est un lécythe funéraire à fond blanc du peintre de Thanatos, où la fillette s'approche d'une tombe pour l'y déposer, ce qui conforte l'hypothèse d'un double utilisé lors de rituels associés aux passages d'âge⁸.

Dans le deuxième groupe, de véritables scènes de jeu sont représentées avec des accessoires ludiques fonctionnels, osselets, toupie ou cerceau, que les enfants manipulent avec dextérité. Le défunt joue seul ou à plusieurs, parfois sous le regard de spectateurs. Souvent il est impossible de discerner qui est mort ou vivant. Sur un lécythe à fond blanc conservé au Musée national d'Athènes (460–450 av. J.-C.)⁹, une joueuse fait ainsi tourner une toupie devant une autre femme qui observe son activité. La jeune fille fixe avec concentration le jouet à ses pieds, le bras gauche enveloppé dans son *himation*, le bras droit dégagé, tenant le *mastix*, le fouet qui doit relancer le mouvement du sabot.

Ce type de scène ludique est souvent interprété comme une évocation des charmes éphémères de la vie quotidienne. Sur la *stèle de Pharsale* de Thessalie, dite de *L'Exaltation de la fleur* (470–460 av. J.-C.)¹⁰, deux jeunes filles se font face en

-
6. Sur les poupées en contexte funéraire, voir par exemple St. HUYSECOM-HAXHI, I.-D. PAPAICONOMOU, Str. PAPADOPOULOS, « Les figurines en terre cuite dans les sépultures d'enfants en Grèce ancienne : le cas des jeunes filles nues assises », in A. HERMARY, C. DUBOIS (dir.), *L'enfant et la mort dans l'Antiquité*, III, *Le matériel associé aux tombes d'enfants*, Paris, Aix-en-Provence, 2012, p. 343–366.
 7. Pour la première remise en question de la valeur de « jouet » de l'objet, J. REILLY, « Naked and Limbless. Learning about the Feminine Body in Ancient Athens », in A.O. KOLOSKI-OSTROW, C.L. LYONS (dir.), *Naked Truths. Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology*, London/New York, 1997, p. 154–173. Sur l'occasion possible de son don, dans la petite enfance, V. DASEN, *Le sourire d'Omphale. Maternité et petite enfance dans l'Antiquité*, Rennes, p. 319–334.
 8. Centre Island, Private collection; ARV² 1230, 45 (P. de Thanatos); BA 216386; Callisto 1289; J. OAKLEY, « Death and the Child », in NEILS – OAKLEY, *o.c.* (n. 5), p. 168, fig. 8; OAKLEY, *o.c.* (n. 3), p. 169, fig. 131–132; CRELIER, *o.c.* (n. 2), fig. I 34.
 9. Athènes, Musée national, ex coll. Vlastos; ARV² 845.163 (P. de Sabouroff); BA 212311; Callisto 1290; OAKLEY, *o.c.* (n. 3), p. 56, fig. 33. Cf. les deux joueuses de toupie sur un lécythe à figures rouges (440–430 av. J.-C.); New York, Metropolitan Museum of Art 1875, 75.2.9; BA 9515; NEILS – OAKLEY, *o.c.* (n. 5), p. 270, cat. 77; V. DASEN, « Jeux de l'amour et du hasard en Grèce ancienne », *Kernos* 29 (2016), p. 85, fig. 9.
 10. Paris, Louvre Ma 701; Callisto 1242; L. HEUZEY, *L'exaltation de la fleur, bas-relief grec de style archaïque*, Paris, 1868; R. HAMPE, *Die Stele aus Pharsalos im Louvre* (Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin 107), Berlin, 1951.

tenant chacune une fleur. L'une d'elle semble tendre à l'autre un sac d'osselets qui renvoie aux jeux qui caractérisent cet âge, comme les *pentelitha* ou « cinq pierres », où adresse et divination se mêlent¹¹.

Pour Paul Perdrizet, le sculpteur a fixé un moment de détente¹² :

La stèle de Pharsale est un de ces monuments funéraires où les artistes archaïques, avec le don d'observation naïve et minutieuse des primitifs, ont représenté les défunts tels qu'ils étaient leur vie durant, dans une attitude familière, se livrant à une de leurs occupations ou de leurs plaisirs ordinaires.

Cependant, le transfert de l'activité ludique du monde des vivants dans le contexte funéraire modifie son sens. Sur ce type de support, les imagiers ne rendent pas compte de l'ensemble des jeux réellement pratiqués, transmis par les textes ou attestés archéologiquement. Leur sélection suit des règles qui révèlent la façon dont certains jeux ont pu servir d'opérateurs métaphoriques. Nous prendrons ici l'exemple du jeu de cerceau dont les détournements donnent accès à une manière culturelle de penser l'invisible et de gérer émotionnellement la perte des jeunes gens morts prématurément, *aôroi* et *aôrai*, avant de s'être mariés.

CERCEAU ET BEAUTÉ DU CORPS

Le cerceau est utilisé dans des activités physiques qui exercent l'adresse et la motricité. Son nom grec, *trochos*, vient du verbe *trechô*, « courir, se mouvoir rapidement ». Il est actionné à plus ou moins grande vitesse au moyen d'une baguette, *elatiér* ou *rhabdos*, droite ou à l'extrémité recourbée. En Grèce, comme à Rome, le cerceau est associé aux entraînements pratiqués dans le gymnase et réservé exclusivement aux garçons. L'exercice est prescrit par Antyllus, un médecin grec qui exerce à Rome au II^e siècle apr. J.-C.¹³. L'auteur apporte toutes sortes de précisions sur la taille du cerceau, probablement en métal, qui doit atteindre mi-corps, parfois agrémenté d'anneaux mobiles et sonores¹⁴, actionné par un bâton en fer avec un manche de bois, en expliquant le déroulement de l'entraînement :

-
11. Le jeu des *pentelitha* est décrit comme spécifique aux *parthenoi* par Pollux, IX, 126, qui l'insert dans une série de jeux qui ont aussi une valeur de divination amoureuse. Cf. Pausanias, X, 30, sur les filles de Pandare, mortes avant de se marier, jouant aux osselets dans l'au-delà, couronnées de fleurs, dans la peinture de la *nekya* de Polygnote à Delphes.
 12. P. PERDRIZET, « Sur la stèle archaïque de Pharsale », *BCH* 24 (1900), p. 358–360, spéc. p. 360.
 13. *apud* Oribase, *Collection médicale* VI, 26, *De l'exercice du cerceau. Sur ce que les malades doivent faire eux-mêmes pour se traiter*. Le passage souvent cité d'Hippocrate, *Du régime* II, 63, 3 ne se rapporte pas à la course au cerceau, comme le traduit Littré VI, 578–580 : R. Joly (*CUF*) et S. Byl (*Corpus Medicorum Graecorum*) corrigent *τροχοι* « courses au cerceau » en *τροχοι* « courses simples ».
 14. Sur les anneaux, Martial, *Épigrammes* XIV, 169 : « Pourquoi l'anneau bruyant se promène-t-il à l'intérieur du large cercle ? Pour que la foule que l'on croise cède la place aux cerceaux sonores » *Garrulus in laxo cur anulus orbe uagatur ? Cedat ut argutis obuia turba trochis* (trad. H.J. Izaac, *CUF*). Sur la matérialité du cerceau, V. DASEN, « Hoops and Coming of Age in Greek and

L'exercice du cerceau, *πικηλασία*, peut ramollir les parties tendues et rendre flexibles celles qui sont desséchées, par les mouvements qu'on fait pour éviter le cerceau et par la multiplicité des positions du corps ; il peut renforcer et relâcher les nerfs affaiblis, exciter la chaleur, et rétablir une intelligence stupéfiée ou dérangée par l'effet de la bile noire. Que le diamètre du cerceau soit moindre que la taille de l'homme, de sorte qu'il lui vienne jusqu'aux mamelles. Il ne faut pas pousser le cerceau [seulement] en ligne droite, mais aussi en zig-zag. La baguette doit être en fer et avoir un manche de bois. Les petits anneaux qui sont à l'intérieur du cerceau ont été regardés par quelques-uns comme superflus, mais il n'en est pas ainsi, car le bruit qu'ils font donne de la distraction et du plaisir à l'âme. Au début, on poussera le cerceau en se tenant droit, mais, quand le corps est devenu chaud et humide [de sueur], alors il faut sauter et courir çà et là ; vers la fin on poussera de nouveau le cerceau en se tenant droit afin d'apaiser le trouble produit par l'exercice¹⁵.

Cependant, aucune scène ne montre de jeunes gens s'exerçant au cerceau dans le gymnase. Quelques vases représentent de petits garçons avec cet accessoire dans l'*oikos*. Dans une scène de gynécée du peintre de Clio, l'enfant est debout, seul, aux côtés de sa mère en train de filer de la laine¹⁶. Un cratère en calice du peintre des Niobides dépeint une famille de satyres à l'exercice. À gauche, un satyre plus âgé (le père?) s'apprête à lancer une balle en direction de deux jeunes satyres assis à califourchon sur les épaules de leurs camarades. Devant le satyre adulte, l'enfant satyre se tient debout et se retourne pour les regarder en tenant son cerceau de la main gauche¹⁷.

Un lécythe à fond blanc conservé au British Museum (*Fig. 2*; 440–435 av. J.-C.)¹⁸ semble constituer une exception. Au centre, un monument funéraire, orné de bandelettes rouges, est érigé sur une base à deux degrés. À gauche, un jeune garçon nu, aux cheveux mi longs, avance en faisant rouler calmement son cerceau. Son attitude pourrait correspondre à la fin de l'exercice : son corps est bien droit, sa main gauche frôle le sommet du cercle, comme pour contrôler son

Roman Antiquity, in G. BROUGÈRE *et al.* (éd.), *Toys and Material Culture: Hybridisation, Design and Consumption*, 8th World Conference of the International Toy Research Association, Paris, publication en ligne, <https://hal-univ-paris13.archives-ouvertes.fr/ITRA2018>.

15. Trad. Ch. Daremberg, Paris, 1876. Le jeu du cerceau est pratiqué par des *putti* sur plusieurs gemmes, médaillons de lampes et sarcophages romains. Voir C. WEISS, « *Trochus et clavis*. Le jeu du cerceau à Rome », *Archéothéma* 31 (2013), p. 34–35.
16. Hydrie, Munich Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek SL 476; *ARV*² 1083.2 (P. de Clio); *BA* 214538; Callisto 1037; *CV*A Munich, Museum Antiker Kleinkunst 5, 27–28, pl. 232.1, 233.1–3, 234.9; S. PFISTERER-HAAS, « Das Reifenspiel oder schöne Knaben auf der Flucht », in R. WÜNSCHE, F. KNAUSS (dir.), *Lockender Lorbeer, Sport und Spiel in der Antike, Ausstellung Staatliche Antikensammlungen München*, München, 2004, p. 410, fig. 42.4, cat. 230.
17. Cratère en calice, Londres, British Museum E 467; *ARV*² 601.23 (P. de s Niobides); *BA* 206955; Callisto 47; R. OSBORNE, *The Transformation of Athens : Painted Pottery and the Creation of Classical Greece*, Princeton, 2018, p. 203–204, fig. 8.16.
18. Londres, British Museum 1920,1221,3.1920; Callisto 1245; OAKLEY, *o.c.* (n. 3), p. 175, fig. 138.

équilibre, la main droite tient une baguette qui paraît toucher légèrement le cerceau pour maintenir sa direction. À droite, un homme barbu le regarde, appuyé sur un long bâton, drapé dans un *himation* noir dont émerge sa main droite ouverte, tendue en direction de l'enfant. Cependant, les regards des deux personnages ne se croisent pas. Le garçon incline la tête, entièrement concentré sur le déplacement du cerceau. Le jeu ne se déroule pas dans le gymnase, mais « à la tombe », dans un espace conceptuel imaginaire, sans véritable unité de temps et de lieu, alliant monde des morts et des vivants, visible et invisible¹⁹. Selon John H. Oakley, la scène fait référence à un moment de divertissement ; le rapport des deux personnages masculins, l'un jeune, l'autre âgé, aurait une dimension érotique en référence au mythe de Ganymède, le *païs kalos* par excellence²⁰.

ZEUS ET GANYMÈDE

L'histoire de Ganymède est transmise par de nombreux auteurs. Le récit le plus ancien se trouve dans l'*Iliade*. Au chant XX, Énée décrit ses ancêtres troyens et le destin subi par Ganymède, enlevé par les dieux à cause de sa beauté exceptionnelle, quasi-divine²¹ :

...de Trôs naquirent trois fils sans reproche, Ilos, Assaracos, Ganymède, pareil aux dieux, le plus beau des hommes mortels que, justement pour sa beauté, les dieux enlevèrent à la terre, afin qu'il servît d'échanson, οἶνοχοεύω, à Zeus et qu'il vécût avec les Immortels.

Dans l'*Hymne homérique à Aphrodite*, la déesse raconte à son amant Anchise le destin de Ganymède²² :

Parmi les hommes mortels, ceux qui approchent le plus des dieux par la prestance et la belle apparence sortent toujours de votre race. Le blond Ganymède, c'est pour sa beauté que le prudent Zeus l'enleva afin que, vivant parmi les Immortels, il fût l'échanson des dieux dans la demeure de Zeus.

Une quarantaine de vases attiques, produits dès 510 av. J.-C., se rapportent à ce récit²³. Le cerceau y figure comme l'attribut par excellence du jeune homme

19. Sur la spécificité de l'espace des scènes funéraires grecques, N. HOSOI, « Objets de l'offrande : représentations funéraires sur les lécythes attiques du v^e siècle avant J.-C. », *RHR* 4 (2014), p. 619–644.

20. OAKLEY, *o.c.* (n. 3), p. 175 : « *An interesting, unattributed lekythos in the British Museum illustrates another pastime, this one with unmistakable erotic overtones [...]. Undoubtedly, the ancient viewer would have perceived the two figures on this lekythos as representing an erastes and an eromenos.* »

21. Homère, *Iliade* XX, 231–235 (trad. P. Mazon, CUF). Voir D. AUGER, « Ganymède dans la poésie grecque : une histoire sans paroles », in V. GÉLY (dir.), *Ganymède ou l'échanson : Rapt, ravissement et ivresse poétique*, Nanterre, 2008, p. 37–54.

22. *Hymne homérique à Aphrodite*, 200–206 (trad. J. Humbert, CUF). Voir aussi Apollodore, III, 12, 2.

23. H. SICHTERMANN, *s.v.* Ganymedes, *LIMC* IV (1988), p. 154–169.

convoité. L'objet renvoie au monde du gymnase et suggère la grâce et l'adresse de son corps juvénile, embelli par l'exercice. La violence du rapt est mise en scène par l'ergonomie du jeu. Ganymède n'est en effet pas en train d'être courtoisé, mais sur le point d'être enlevé²⁴. Il est surpris par Zeus dans une activité brusquement interrompue. Dans la majorité des scènes, le cerceau est dépeint encerclant ses jambes, comme pour suggérer la capture imminente du garçon et la vanité de sa tentative de fuite. Sur un cratère à oreillettes attribué au Peintre de Berlin (vers 500–490 av. J.-C.)²⁵, la scène est réduite aux deux protagonistes isolés. Sur une face, le jeune homme nu, à la longue chevelure soigneusement coiffée d'une blondeur éclatante, couronné de feuillage en rehauts rouges, porte un coq qui signale le contexte érotique de l'enlèvement²⁶. Il actionne un cerceau de grande taille qui atteint le milieu de son corps. En se retournant, le garçon présente son torse de face à l'admiration du spectateur. Son regard n'est cependant pas dirigé vers le dieu. Il suit des yeux le geste précis qu'il opère, les deux doigts posés sur le cerceau pour le tenir en équilibre, tout en tenant la baguette au creux de sa main. Sur l'autre face, Zeus s'avance avec empressement. Il tient dans la main gauche son sceptre pointé comme une arme sexuelle en direction du jeune homme, le bras droit tendu dans un geste d'appel.

La surprise créée par l'irruption divine est souvent suggérée par la façon dont le garçon suspend son entraînement. Sur l'hydrie du peintre d'Eupolis (460–450 av. J.-C.)²⁷, le garçon nu, sa *chlamys* sur le bras droit, s'éloigne d'un pas rapide en se retournant; il ne prend plus soin de faire rouler son cerceau, mais l'a saisi dans la main droite, prêt à prendre ses jambes à son cou, tout en portant dans la main gauche un coq. Zeus avance et semble l'interpeller en le désignant du doigt. Le dieu perd parfois tout contrôle de soi. Sur le canthare du peintre de Brygos (500–490 av. J.-C.)²⁸, les événements se précipitent. Le jeune homme se retourne vers Zeus, nu comme lui, une *chlamyde* sur l'épaule, tout en s'élançant pour lui échapper, sa jambe visuellement entravée par le cerceau; Zeus brandit son sceptre

24. Sur cette série, voir aussi S. KAEMPF-DIMITRIADOU, *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Bern, 1979 (*Antike Kunst*, Beiheft 11), p. 7–12, p. 76–79; PFISTERER-HAAS, *o.c.* (n. 16), p. 409–410.

25. Paris, Louvre, Collection Campana 1861, G 175; *BA* 201933; Callisto 1126; SICTERMANN, *o.c.* (n. 23), n° 12.

26. Sur le coq comme cadeau amoureux, G. KOCH-HARNACK, *Knabenliebe und Tiergeschenke. Ihre Bedeutung im pädagogischen Erziehungssystem Athens*, Berlin, 1983.

27. Vatican, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 16555; *BA* 214447; Callisto 1132; SICTERMANN, *o.c.* (n. 23), n° 48, pl. 79.

28. Boston, Museum of Fine Arts 95.36; *BA* 204081; Callisto 1128; SICTERMANN, *o.c.* (n. 23), n° 48, pl. 79; PFISTERER-HAAS, *o.c.* (n. 16), p. 409, fig. 42, 2.

en tendant ses deux bras sous l'emprise de la passion²⁹. Sur l'amphore du peintre de Briseis (Fig. 3; 480–470 av. J.-C.)³⁰, Zeus a lâché son sceptre et saisit le bras du garçon qui tente de s'échapper en tenant fermement le cerceau et son bâton.

Sur plusieurs vases, le dieu est invisible mais sa présence est suggérée par la position du garçon, la tête retournée vers l'arrière, dans un mouvement de course qui montre que la poursuite a débuté. L'oenochoré du peintre de Pan (Fig. 4; vers 470 av. J.-C.)³¹ dépeint ainsi Ganymède drapé dans son *himation*, la tête couronnée de feuillage, portant le coq dans la main gauche et le cerceau dans la droite pour s'enfuir plus vite. Sur le médaillon d'une coupe de Macron (vers 490 av. J.-C.)³², le jeune homme nu court, ses cheveux mi-longs au vent. Il se retourne dans la direction de son poursuivant, face à l'inscription *kalos* qui semble saluer sa beauté. Il tient d'une main une cuisse de gibier qui constitue un cadeau homoérotique, de l'autre le cerceau et sa baguette. L'impression de mouvement est soulignée par la course du petit chien maltais qui le précède³³. La fuite sera cependant brève. La circularité du médaillon crée l'illusion d'une course sans fin, redoublée par la position du cerceau qui encercle le genou du garçon.

Sur un lécythe à fond blanc conservé à Milan (Fig. 5; vers 470 av. J.-C.)³⁴, le jeune homme nu, sa *chlamys* sur les épaules, est à nouveau isolé, sans spectateur, ni indicateur d'espace. Son cerceau se déplace rapidement, actionné d'un coup vif par la baguette tenue dans la main droite levée. La jambe droite tendue est inscrite dans le cerceau en train de rouler. Deux détails indiquent que la scène n'est pas anodine. Le garçon tient dans la main gauche un coq qui le désigne comme un *pais kalos* courtisé, et il se retourne vers une présence invisible. Le schéma de la composition suggère qu'il s'agit aussi de Ganymède, sur le point d'être enlevé par Zeus³⁵.

29. Sur la gestualité associée aux émotions, Th.J. McNIVEN, « Behaving like a Child: Immature Gestures in Athenian Vase-Painting », in A. COHEN, J.B. RUTTER (éd.), *Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy*, Princeton, 2007, p. 85–99.

30. Cambridge, Fitzwilliam Museum GR 23.1937; *ARV*² 409, 51; *BA* 204449; Callisto 1133; SICHTERMANN, *o.c.* (n. 23), n° 25, pl. 77.

31. New York, Metropolitan Museum of Art 23.160.55; *ARV*² 558, 127; *BA* 206371; SICHTERMANN, *o.c.* (n. 23), n° 32.

32. Munich, Antikensammlungen 2674; *ARV*² 480, 1; *BA* 205009; Callisto 1291; PFISTERER-HAAS, *o.c.* (n. 16), p. 408–409, fig. 42.1, cat. 231.

33. Le chien maltais définit sa catégorie d'âge; il caractérise l'espace domestique des enfants, contrairement au chien de chasse des adultes. Voir N. CINAGLIA, « Immaginario di un compagno di giochi e di vita: il cane di razza maltese », *Ostraka: rivista di antichità* 21 (2012), p. 109–136.

34. Lécythe, Milan, Collection Sambon 1313, Sambon 4, Scala 754; Callisto 536.

35. C. LAMBRUGO, in A. CERESA MORI, C. LAMBRUGO, F. SLAVAZZI (dir.), *L'infanzia e il gioco nel mondo antico. Materiali della Collezione Sambon di Milano, catalogo della mostra*, Milano, 2012, p. 83, n° 24 : « Nell'Atene della prima metà del V sec. a.C. il trochòs divenga comune attributo di bellissimi efebi, spesso anche divini (Eros e Ganimede), dipinti in nudità, mentre sono intenti al gioco. Il passatempo è qui da intendersi come metafora del fascino emanato dai bellissimi giovinetti, ricercati e inseguiti, ora da comuni cittadini in relazioni

Cette mise en série autorise à reconnaître une référence à Ganymède dans la scène dépeinte sur le lécythe à fond blanc du British Museum (*Fig. 2*), même si le mouvement de poursuite est absent. En contexte funéraire, le destin du jeune homme prend une valeur particulière qui pourrait expliquer le choix du motif sur ces deux vases, jusqu'ici éclipsée par la dimension érotique du récit.

MORT VIOLENTE ET MÉTAPHORE DE L'ENLÈVEMENT

Ganymède appartient à la catégorie des jeunes gens fauchés par la mort dans l'éclat de leur beauté, « avant l'heure », *aôroi*. Certains sont transformés en fleurs d'une beauté éphémère, tels Hyacinthe, Adonis ou Narcisse³⁶. Dans la poésie funéraire, cette disparition brutale est souvent comparée à un rapt, désigné par le verbe *harpazein* et ses dérivés qui impliquent une agression. Les ravisseurs sont tantôt les Moires ou/et Hadès, tantôt les Harpyes, qui tous emmènent les jeunes défunt.es dans le royaume des morts³⁷. Le sexe du ravisseur varie selon celui de la victime. Les jeunes filles mortes avant le mariage sont ainsi régulièrement comparées à Coré-Perséphone enlevée par Hadès dont elle devient l'épouse sous terre³⁸. De nombreuses inscriptions font référence à ce destin qui apporte une forme de réconfort car le mariage avec Hadès assure à la disparue une sorte de complétude et la voit devenir une souveraine³⁹. Le séjour dans le royaume sombre et humide des Enfers reste cependant peu enviable.

Le sort de Ganymède est différent. Contrairement aux autres jeunes gens enlevés, il échappe à la mort et au royaume d'Hadès pour jouir d'une vie éternelle bienheureuse. Comme Daniele Auger l'a montré, le rapt de l'enfant est perçu de manière contrastée par les hommes et par les dieux dans l'*Hymne homérique à Aphrodite*. Pour le père, l'enlèvement de son fils est l'équivalent d'un deuil ; pour les dieux, le jeune homme s'est transfiguré en immortel quasi-divin. L'annonce de cette transformation réussie est une consolation qui apaise la détresse du père de Ganymède⁴⁰ :

pederotiche, il cui naturale contesto era il ginnasio o il simposio, ora addirittura dagli dei, come è il caso di Ganimede che molti pittori attici raffigurano rapito da Zeus proprio mentre corre dietro al suo cerchio. »

36. Cf. F. FRONTISI-DUCROUX, *Arbres filles et garçons fleurs*, Paris, 2017.

37. Sur le *topos* de la mort prématurée comme rapt, A.-M. VÉRIHAC, *Paidés aoroi. Poésie funéraire*, II, Athènes, 1982, p. 173–185, sur l'enlèvement spéc. p. 179–185. Sur les différentes formes d'enlèvement des jeunes filles et des garçons dans la poésie grecque, voir aussi E. VERMEULE, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley, London, 1979, p. 164–171.

38. Cf. *Hymne homérique à Déméter*, 15–35.

39. *Anthologie palatine* VII, 182 (Méléagre) : « Ce n'est pas le mariage, mais les fiançailles avec Hadès que connut Cléarista [...]. Ce furent les mêmes torches qui versèrent leur lumière sur le lit et montrèrent à la morte le chemin des Enfers » (trad. A.-M. Desrousseaux, A. Dain, P. Camelot, E. Des Places, CUF).

40. *Hymne homérique à Aphrodite*, 206–217 (trad. J. Humbert, CUF).

Quant à Trôs, un cruel chagrin possédait son cœur, et il ne savait point où la tempête divine avait entraîné son fils ; il ne cessait de se lamenter tout le temps.

Il se fit que Zeus le prit en pitié, et qu'il lui donna, pour compenser l'enlèvement de son fils, des chevaux au pas fringant, ceux mêmes qui portent les Immortels. Il lui en fit cadeau définitivement et, sur l'ordre de Zeus, Argeiphontès le Messenger, lui dit, avec tous les détails, que son fils était immortel et exempt de vieillesse, à l'égal des Dieux. Après avoir écouté les messages de Zeus, Trôs ne pleura plus désormais : il avait au contraire la joie au cœur, et joyeusement, il se faisait porter par ses chevaux rapides comme la tempête.

Ce passage assimilé à un décès est traduit visuellement sur le médaillon d'une coupe de Douris (490–480 av. J.-C.) où Zeus enlève un Ganymède dont la pose, les yeux fermés, le corps allongé, immobile, établit un parallélisme entre sommeil et mort⁴¹.

Cependant, alors que Tithonos, autre Troyen aimé par une divinité, est condamné à vieillir éternellement⁴², Ganymède est particulièrement chanceux. Il obtient une immortalité qui le fige dans son statut d'éromène, admiré et honoré par les dieux pour sa beauté éclatante⁴³ :

C'est merveille de le voir, et tous les Immortels honorent celui qui puise le nectar sombre dans un cratère d'or.

Sur le lécythe du British Museum (*Fig. 2*), comme sur le lécythe de Milan (*Fig. 5*), le jeune homme au cerceau pourrait ainsi concentrer la figure de l'enfant mythique et celle du disparu afin de traduire visuellement l'espoir d'une survie parmi les dieux.

ÉRASTE ET ÉROMÈNE OU PÈRE ET FILS ?

Les deux personnages d'âges différents qui se font face sur le lécythe du British Museum (*Fig. 2*) sont d'ordinaire interprétés comme un couple homoérotique.

41. Paris, Louvre G 123; *ARV*² 435, 94; SICTERMANN, *o.c.* (n. 23), n° 52, pl. 80. Cf. *Anthologie palatine*, VII, 451 (Callimaque) : « Ici Saon, fils de Dion, d'Acanthos, dort un sommeil sacré, *τερόν ὕπνον*. Ne parle pas de mort pour des gens de bien » (trad. E. Des Places, CUF). Voir aussi les reliefs méliens en terre cuite (470–460 av. J.-C.) avec Éos portant un Tithonos au corps rigide comme celui d'un cadavre; C. WEISS, *s.v.* Eos, *LIMC* III (1986), n°s 277–278, pl. 578; V. DASEN, « Metamorphoses of Tithonus in Roman Glyptic », *Gemmae. International Journal on Glyptic Studies* 1 (2018), sous presse; EAD., « Tithonos, la cigale et l'immortalité. Variations glyptiques à l'époque romaine », in H. GONZALEZ, L. MARTI (éd.), *Vieillir et être vieux dans le Proche-Orient ancien. Actes du colloque organisé par le Collège de France, Paris, 22 et 23 mai 2017*, Fribourg, Göttingen, Paris, sous presse. Sur ce motif littéraire, P. BOYANCÉ, « Le sommeil et l'immortalité », in *Études sur la religion romaine*, Rome, 1972, p. 309–315.

42. Sur le destin de Tithonos, voir aussi V. PIRENNE-DELFORGE, « Tithonos et la vieillesse éternelle : variations narratives sur la condition humaine et divine en Grèce archaïque », in GONZALEZ – MARTI, *o.c.* (n. 41), sous presse.

43. *Hymne homérique à Aphrodite*, 204–206 (trad. J. Humbert, CUF).

Cette identification peut être remise en question. Les récits sur la disparition de Ganymède permettent d'y reconnaître le fils décédé et son père. Dans l'*Iliade* et dans l'*Hymne homérique à Aphrodite*, le père est profondément éploré par la perte de son enfant. Les dieux lui offrent des cadeaux pour atténuer son chagrin, des chevaux divins ou une vigne d'or forgée par Héphaïstos⁴⁴.

Dans quelques scènes d'enlèvement, cette figure paternelle est présente. Sur une pélikè d'Hermonax (*Fig. 6*; 470–460 av. J.-C.)⁴⁵, le rapt se produit dans l'espace du gymnase suggéré par les piliers sous les anses. Au premier plan, Ganymède, identifiable à son cerceau et au coq, la tête retournée vers l'arrière, esquisse un mouvement de fuite. Zeus a cependant déjà posé une main sur son épaule pour l'arrêter. Son geste est redoublé, au premier plan, par la position de son sceptre qui semble barrer la route au garçon. Le couple est entouré par deux jeunes gens qui lèvent les bras avec étonnement; l'un d'eux tient une toupie et son *mastix*. La scène se poursuit sur l'autre face où quatre autres camarades s'agitent. Au centre, un homme âgé se tient debout immobile dans le tumulte. Semni Karouzou⁴⁶ l'identifie au père de Ganymède, dont le calme traduirait la dignité de son âge et de son statut. Sa sérénité peut aussi s'expliquer par le fait qu'il connaît l'issue positive de l'enlèvement. Sur le revers de l'amphore du peintre de Briséis (*Fig. 3*)⁴⁷, un homme âgé, chauve, drapé dans son *himation*, appuyé sur un bâton, représente peut-être à nouveau le père qui assiste à l'enlèvement de Ganymède sans s'y opposer.

La présence paternelle est attestée en contexte funéraire hors de toute référence mythologique cette fois. Elle met en scène le thème du renversement de l'ordre naturel que cause la disparition prématurée d'un enfant avant ses parents. Sur la célèbre stèle en haut relief découverte sur les berges de l'Ilissos en 1874 (340–330 av. J.-C.)⁴⁸, le sculpteur a mis en valeur le corps athlétique du jeune défunt, nu, de face, un manteau sur le bras. À sa gauche, un vieillard barbu, drapé dans son *himation*, le contemple pensivement en portant la main à son menton, appuyé sur son bâton de citoyen. Deux mondes se côtoient dans l'espace de la stèle, celui du mort et du vivant dont les regards ne se croisent pas. La dimension domestique est marquée par le petit serviteur endormi derrière le défunt, rappelant les ambiguïtés du sommeil et de la mort, tandis qu'un chien de chasse renifle les pieds du vieillard, comme pour signaler clairement sa matérialité physique, car les fantômes n'ont pas d'odeur.

44. Homère, *Iliade* V, 265–268.

45. Bâle, Antikenmuseum BS 483; *ARV*² 485, 26; SICHTERMANN, *o.c.* (n. 23), n° 40, pl. 79. Relevons que ce type de pélikè a parfois également eu un usage en contexte funéraire.

46. S. KAROUZOU, « Une tombe de Tanagra », *BCH* 95 (1971), p. 109–145.

47. KAEMPF-DIMITRIADOU, *o.c.* (n. 24), relève la présence d'autres pères auprès de leurs enfants en train d'être enlevés (p. ex. n° 215 : Nérée, n° 233 : Asopos).

48. Athènes, Musée national 869; *CAT* 2.950; N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, *Studien Zum Ilissos-Relief*, München, 1956; C. ROLLEY, *La sculpture grecque II*, Paris 1999, p. 277, fig. 283.

Le thème du deuil parental se décline avec des variantes sur d'autres monuments. Le décor de la stèle de Panaitios (*Fig. 7*; vers 380 av. J.-C.)⁴⁹ réunit un fils et son père. Le relief reproduit un ensemble de trois vases funéraires composé d'un grand vase loutrophore au centre, entouré de deux lécythes plus petits⁵⁰. L'inscription nomme le défunt « Panaitios, du deme Hamaxanteia ». Le vase loutrophore représente une scène conventionnelle de départ de guerrier avec *dexiosis* ou serrement de mains entre deux hommes⁵¹. À gauche, le personnage le plus jeune, coiffé d'un pétase et vêtu d'un chiton court, porte une épée et deux lances. Il serre la main d'un homme plus âgé, drapé dans son *himation*, appuyé sur un bâton, sans doute son père, comme dans d'autres reliefs où les noms sont indiqués. Derrière l'homme âgé se tient un enfant, probablement un serviteur qui inscrit la scène dans un espace domestique. Sur le lécythe de gauche, le seul conservé, un jeune homme nu, au corps athlétique, court en se retournant vers le cerceau qu'il fait rouler et encercle son pied gauche. La scène ne reproduit pas un moment de divertissement. Les deux scènes composent des discours complémentaires sur la mort : sur le vase loutrophore, la *dexiosis* ou serrement de main fait référence à l'union du groupe familial et plus largement du corps civique⁵², tandis que le jeu du cerceau sur le lécythe semble faire allusion à la séduction du garçon et à son enlèvement, tel Ganymède, promesse d'un destin immortel sur l'Olympe. Ensemble les deux scènes rappellent métaphoriquement que la mort n'est pas synonyme d'oubli et peut-être aussi qu'elle n'est pas une fin.

Sur le lécythe du British Museum (*Fig. 2*), visible et invisible à nouveau se côtoient. À droite, le père pourrait être en train de regarder son fils sur le point de connaître le destin enviable de Ganymède. L'huile parfumée contenue dans le lécythe véhicule un message similaire. Dans les rites funéraires, les essences odorantes participent à la transformation du corps mortel. Le parfum est aussi une

49. Athènes, Musée national 884; Callisto 1292; A. CONZE, *Die attischen Grabreliefs*, Berlin, 1893, 1062, pl. 216; G. KOKULA, *Marmorloutrophoren*, Berlin, 1984, G 3, p. 165–166; N.E. KALTSAS, *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, Los Angeles, 2002, p. 170–171, cat. n° 335.

50. Sur l'emploi de vases loutrophores pour les *agamoï*, Démosthènes 44, 18; Hésychius, *s.v.* λουτροφόρος. Pour les sources, R. MÖSCH-KLINGELE, *Die Loutrophoros im Hochzeits- und Begräbnisritual des 5. Jahrhunderts v. Chr. in Athen*, Bern, 2006, spéc. p. 4–7 et p. 23–24.

51. Sur le schéma iconographique de ce type de scène, A. SHAPIRO, « Comings and Goings. The Iconography of Departure and Arrival on Attic Vases », *Mètis* 5 (1990), p. 113–126.

52. Sur la valeur symbolique et politique du geste de *dexiosis*, J. BERGEMANN, *Demos und Thanatos. Untersuchungen zum Wertsystem der Polis im Spiegel der attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. und zur Funktion der gleichzeitigen Grabbauten*, München, 1997; G. HOFFMANN, « Ordre et variété dans la gestuelle des monuments funéraires attiques », in L. BODIOLU, D. FRÈRE, V. MEHL (dir.), *L'expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes, 2006, p. 61–74.

forme de parure, prolongeant la séduction du défunt, renforçant ici l'aspiration à une immortalité associée à une beauté juvénile éternelle⁵³.

Le cerceau en tant que tel possède aussi une valeur métaphorique propre. Son mouvement participe à la dynamique du passage d'un monde à l'autre⁵⁴. Chez Platon, le déplacement des âmes vers les cieux s'opère dans un mouvement circulaire⁵⁵. Sa forme l'apparente à d'autres objets associés à l'expression des transformations du destin, comme la roue de Tychè ou Némésis et l'anneau zodiacal⁵⁶.

Dans la poésie funéraire, le thème du rapt par des divinités qui n'emportent pas l'enfant dans le monde souterrain, mais l'arrachent à la mort apparaît à l'époque hellénistique. Une série d'inscriptions présentent la mort de l'enfant comme un enlèvement par les Nymphes, sans toutefois préciser quelle est la nature du rapport entre les Nymphes et l'enfant, ni la raison de l'enlèvement. Doralice Fabiano a montré que ce thème fait partie d'une stratégie de négation de la mort par les parents pour atténuer la douleur d'une disparition prématurée ; l'enlèvement par les Nymphes se substitue à la mort et cette dernière est éprouvée non comme une perte mais comme une forme de privilège⁵⁷. Le défunt est parfois explicitement héroïsé. Dans une épigramme de Callimaque, le chevrier Astakidès, enlevé par une nymphe de la montagne, devient sacré, *hieros*, sujet d'un culte⁵⁸. Sur une base de marbre de Smyrne (I^{er} s. apr. J.-C.), l'épigramme assimile l'enfant à une sorte de Ganymède, sans le nommer, emmené par Hermès sur l'Olympe⁵⁹ :

La faveur de Zeus m'a placé aux côtés des dieux immortels, comme Hermès l'avait annoncé. Me tenant par la main, il m'a conduit au ciel, m'ayant tout de suite

-
53. C. JUBIER-GALINIER, « “Τοῖς νεκροῖσι... τὰς ληϊθόους” : l'évolution des usages du lécythe dans le rituel funéraire athénien aux époques archaïque et classique », *Pallas* 94 (2014) p. 39–59. Sur le rôle des parfums dans les moments de passage de l'existence, L. BODIOL, V. MEHL, « Parfums de passage : naissance, mariage et funérailles en pays grec », in A. VERBANCK-PIÉRARD, N. MASSAR, D. FRÈRE (dir.), *Parfums de l'Antiquité. La rose et l'encens en Méditerranée*, Musée Royal de Mariemont, 2008, p. 165–174.
54. Cf. Hérodote I, 207 : « Considère d'abord que les choses humaines sont sur une roue qui tourne et ne laisse pas toujours les mêmes êtres heureux ». Sur le « cercle », *kuklos*, métaphorique du temps, Aristote, *Physique*, 223b 24.
55. Platon, *Phèdre*, 247 b–c.
56. Voir les sources rassemblées par F. GURY, « Aïôn juvénile et l'anneau zodiacal : l'apparition du motif », *MEFRA* 96 (1984) p. 7–28.
57. D. FABIANO, « *Raptus a Nymphis*. Emozioni e gender nelle epigrafi funerarie di bambini », in Ch. TERRANOVA (éd.), *La presenza degli infanti nelle religioni del Mediterraneo antico. La vita e la morte, i rituali e i culti tra archeologia, antropologia e storia delle religioni*, Roma, 2014, p. 112–141.
58. *Anthologie palatine* VII, 518. Sur le culte que reçoit Hylas en Mysie après avoir été enlevé par les nymphes, D. FABIANO, « Eco al maschile. Paesaggi sonori nel mito di Ila », *I Quaderni del Ramo d'Oro* (2012), p. 203–218. Sur une amphore du Peintre d'Alkimachos (470–460 av. J.-C.), Hermès poursuit Ganymède qui s'enfuit ; St Petersburg, Ermitage b 2100 (B 611) ; *ARV*² 530, 26 (P. d'Alkimachos) ; Callisto 1293 ; SICHTERMANN, *o.c.* (n. 23), n° 79, pl. 82.
59. VÉRILHAC, *o.c.* (n. 37), I, n° 198, p. 280–281.

honoré, et il m'a accordé cette gloire précieuse d'habiter le ciel étoilé, en compagnie des Bienheureux. Et quand près des trépieds et des tables chargées de la divine ambrosie, je jouis des plaisirs du banquet, les dieux jettent sur moi un regard d'amitié, et dans leur visage divin, sur leurs joues apparaît un sourire, quand du vase de l'échanson aux bienheureux je verse le nectar.

Une inscription d'Aizanoi (193 apr. J.-C.) qualifie explicitement le défunt de « nouveau Ganymède »⁶⁰ :

Arrête-toi en ma faveur, ô toi qui passes, arrête étranger, ne me dédaigne pas : je suis Antoninos et sous la tombe je repose, privé de voix, moi qu'Eros para de ses charmes, qui voyait ma beauté en fleur ; et maintenant Pallas m'a établi en serviteur en sa demeure et de moi Zeus a fait son échanson, comme d'un nouveau Ganymède, m'ayant ravi avec Karpion, mon jeune frère.

L'IMMORTALITÉ EN JEU

L'image du jeu de cerceau sur le lécythe du British Museum (*Fig. 2*) propose ainsi un modèle qui héroïse le défunt en l'assimilant à Ganymède avant que le thème n'apparaisse dans la poésie funéraire. La stèle au centre de la scène représente le point de rencontre entre le monde des vivants et des morts. Le père regarde son fils sur le point de connaître un destin privilégié, une disparition dans l'éclat de la beauté, la promesse d'une jeunesse éternelle sur l'Olympe, honoré parmi les dieux.

Le motif de l'enlèvement de Ganymède pourrait représenter le pendant d'un autre type de belle mort, celle de l'homme accompli, héroïquement tombé au combat. Comme J.-P. Vernant l'a si bien formulé, l'exploit du guerrier est l'un des moyens de gagner une gloire impérissable en restant fixé pour toujours dans la fleur de l'âge, une « brillante jeunesse », *aglaos hébê*, dans la mémoire collective⁶¹. Le thème est associé à une autre forme d'enlèvement que connaît Sarpédon, fils de Zeus, tué en se battant aux côtés des Troyens. Dans l'*Iliade*⁶², le corps du héros est oint d'ambrosie, revêtu de vêtements divins, puis remis à Hypnos et Thanatos, le Sommeil et la Mort, qui l'emportent en Lycie où sa famille l'entertera. Sur le vase du Peintre de Thanatos, conservé au British Museum (*Fig. 8*; 435–425 av. J.-C.)⁶³, Hypnos et Thanatos ailés semblent déposer à la tombe le défunt en armes, les yeux

60. *Ibid.*, n° 199, p. 281–283.

61. J.-P. VERNANT, « La belle mort et le cadavre outragé », in G. GNOLI, J.-P. VERNANT (dir.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris/Cambridge, 1982, p. 45–76.

62. Cf. la faveur que demandent Héra, puis Zeus, *Iliade* XVI, 453–457, 667–683.

63. Londres, British Museum D 58; *ARV*² 1228, 12; OAKLEY, *o.c.* (n. 3), p. 125–137, pl. V. Sur l'iconographie de la « belle mort » du guerrier, C. SOURVINOU-INWOOD, « Images grecques de la mort. Représentations, imaginaire, histoire », *AION* 9 (1987), p. 145–158; C. BÉRARD, « Le cadavre impossible », *AION* 10 (1988), p. 163–169 (rééd. in C. BÉRARD, *Embarquement pour l'image. Une école du regard*, Bâle, 2017, p. 175–179); D. VON BOTHMER, *s.v.* Sarpedon, *LIMC* VII (1994), p. 696–700.

fermés, comme paisiblement endormi. Le transfert aérien ne s'arrête cependant pas au tombeau, mais accompagne le déplacement du héros, soustrait à la matérialité du cadavre, dans un au-delà privilégié⁶⁴.

Où tracer la limite entre le jeu marqueur d'âge et le jeu métaphorique, aucune représentation figurée n'étant un reflet fidèle de la réalité? Sur un relief funéraire de Lycie en Grèce de l'Est (*Fig. 9*; vers 460 av. J.-C.)⁶⁵, conservé au Musée national d'Athènes, un jeune enfant au corps potelé se tient debout immobile. Le cerceau est absent de l'image mais évoqué par la petite baguette à l'extrémité recourbée qu'il tient dans la main droite. Pourquoi le sculpteur a-t-il figuré l'enfant comme un joueur de cerceau? Peut-être souhaitait-on déjà l'assimiler à Ganymède, sauvé par sa beauté du monde souterrain d'Hadès.

Le cerceau sert aussi d'opérateur métaphorique quand cette transformation est brisée, comme l'exprime avec violence la représentation de la prise de Troie sur une coupe fragmentaire attribuée à Onésimos (*Fig. 10*; vers 500 av. J.-C.)⁶⁶. Dans le médaillon, Priam est assis sur l'autel de Zeus Herkéien. Il est face à un guerrier, probablement Néoptolème, qui s'apprête à le frapper avec un jeune enfant qu'il tient par une jambe. La brutalité de la scène est soulignée par la façon dont le petit corps désarticulé sort du cadre du tondo, et par la présence d'une baguette brisée dans la main de l'enfant. Aucun cerceau n'est figuré, mais la forme circulaire du bouclier brandi au premier plan par le meurtrier pourrait l'évoquer de manière ironique. Le rapport au destin accompli de Ganymède, un autre prince troyen, est sous-jacent. Le bouclier porte l'image d'un lion qui rugit avec l'inscription *kalos*, ici avec une dimension sarcastique, car la beauté sera cette fois détruite. Le jeu d'Astyanax est interrompu non par l'irruption d'une divinité qui va le transporter sur l'Olympe et lui accorder une vie éternelle, mais d'un guerrier sanguinaire dont l'objectif est opposé, anéantir une lignée.

Ces différentes déclinaisons sur le thème du cerceau et de la transformation, réussie ou non, du défunt, révèlent une représentation de la mort et des conceptions

64. Cf. M. GELINNE, « Les Champs Élysées et les Îles des Bienheureux chez Homère, Hésiode et Pindare. Essai de mise au point », *LEC* 56 (1988), p. 225–240.

65. Athènes, Musée national 1825; Ch. FELLOWS, *Ein Ausflug nach Kleinasien und Entdeckungen in Lycien*, Leipzig, 1823, p. 273, pl. 24, 26; S. KAROUZOU, *National Archaeological Museum, Collection of Sculpture*, Athens, 1968, p. 42.

66. Berlin, Staatliche Museen 2280 et 2281 (perdus), Musée du Vatican; *ARV*² 191, 1 et 2; Callisto 1306; J. NEILS, s.v. Priamos, *LIMC* VII (1994), n° 121; D. WILLIAMS, « The Ilioupersis Cup in Berlin and the Vatican », *JbBerlMus* 18 (1976), p. 9–23; Id., « Onesimos and the Getty Ilioupersis », *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 5 (Occasional Papers 7), 1991, p. 41–64; D. BOUVIER, « Et si Ulysse était un criminel de guerre? À une larme près! », in M. CHRISTOPOULOS, M. PAÏZI-APOSTOLOPOULOS (éd.), *Crime and Punishment in Homeric and Archaic Epic*, Ithaki, 2014, p. 189–210, spéc. 197–199, fig. 3. Sur la mise en image du génocide troyen, A.-F. LAURENS, « L'enfant entre l'épée et le chaudron. Contribution à une lecture iconographique », *DHA* 10 (1984), p. 203–251; M. MANGOLD, *Guide d'imagerie antique : la chute de Troie sur les vases attiques*, Gollion, 2005.

de l'au-delà plus variée que ne le suggèrent les textes grecs archaïques et classiques. Le destin de Ganymède représente une alternative au passage du défunt dans le monde souterrain d'Hadès. Cette vision d'un au-delà bienheureux constitue une stratégie de deuil particulièrement appropriée à la mort des plus jeunes, ôtés à leurs proches dans l'éclat de leur jeunesse.

L'interprétation métaphorique du cerceau pourrait s'inscrire dans une longue durée. Il est tentant d'interpréter comme une resémantisation chrétienne l'image d'un enfant ou éros jouant avec un cerceau ou une roue sur les sarcophages ou plaques de *loculi*⁶⁷. Sur les plaques de la catacombe de Callixte rassemblées par Raffaella Bucolo, un éros tient ainsi deux symboles de renaissance et d'éternité, l'un païen, le cerceau, l'autre chrétien, la palme (*Fig. 11*)⁶⁸.

Véronique DASEN

Université de Fribourg / Membre associé de l'UMR 8210 ANHIMA
veronique.dasen@unifr.ch

ABRÉVIATIONS

- ARV² J.D. BEAZLEY, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2^e éd, Oxford, 1963.
BA *Beazley Archive*, base de données en ligne : <http://www.beazley.ox.as.uk/databases/pottery.htm>
Callisto Callisto. Base de données. Iconographie de l'enfant. <https://elearning.unifr.ch/callisto/>
CAT Ch. W. CLAIRMONT, *Classical Attic Tombstones*, Kilchberg, 1993.

67. R. BUCOLO, « Il gioco del cerchio su due lastre incise dalle catacombe di S. Callisto », in F. BISCONTI, M. BRACONI (éd.), *Incisioni figurate della tarda antichità. Atti del Convegno di Studi (Roma, Palazzo Massimo, 22–23 marzo 2012)*, Città del Vaticano, 2013, p. 139–152. Sur le motif de l'enlèvement de Ganymède sur les monuments funéraires d'époque romaine, SICHTERMANN, *o.c.* (n. 23). Cf. l'expression latine *nostrum ave raptum ganymedem* (CIL VI 35769).

68. BUCOLO, *o.c.* (n. 67), fig. 2–4. Sur le processus de resémantisation chrétienne des motifs ludiques, voir aussi R. GIULIANI, « Una tavola lusoria con scene bibliche dalle catacombe dei SS. Marcellino e Pietro. Verso la cristianizzazione del gioco d'azzardo », in F. BISCONTI, M. BRACONI (éd.), *Incisioni figurate della tarda antichità. Atti del Convegno di Studi (Roma, Palazzo Massimo, 22–23 marzo 2012)*, Città del Vaticano, 2013, p. 231–246.

ILLUSTRATIONS

- Fig. 1. Lécythe attique à fond blanc (H. 31,8 cm). New York, MMA 09.221.44, Rogers Fund, 1909 © Metropolitan Museum of Art, New York.
- Fig. 2a–b. Lécythe attique à fond blanc (H. 26 cm). Londres, British Museum 1920,1221,3 © The Trustees of the British Museum.
- Fig. 3a–b. Amphore attique à figures rouges (H. 28,6 cm). Cambridge, Fitzwilliam Museum GR 23.1937 © Fitzwilliam Museum, University of Cambridge.
- Fig. 4. Oenochoé attique à figures rouges (H. 16,5 cm). New York, Metropolitan Museum of Art 23.160.55, Rogers Fund, 1923 © Metropolitan Museum of Art, New York.
- Fig. 5. Lécythe attique à fond blanc (H. 16 cm). Milan, Collection Sambon 1313, Sambon 4, Scala 754 © Milan, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia.
- Fig. 6a–b. Péliké attique à figures rouges (H. 39 cm). Bâle, Antikenmuseum BS 483 © Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig.
- Fig. 7a–b. Relief funéraire en marbre. Athènes, Musée national 884. Photo V. D.
- Fig. 8. Lécythe attique à fond blanc (H. 48,85 cm). Londres, British Museum D 58 © The Trustees of the British Museum.
- Fig. 9a–b. Stèle en marbre, de Lycie (H. 1,10 m, L. 0,30 m). Athènes, Musée national 1825. Photo V. D.
- Fig. 10. Coupe attique à figures rouges, fragmentaire, reconstitution. Berlin Staatliche Museen 2280 et 2281 (perdus), Musées du Vatican. Dessin D. Williams.
- Fig. 11. Plaque de loculus. Rome, catacombe de S. Callisto, détail. Dessin V. D.



FIG. 1



FIG. 2a



FIG. 2b



FIG. 3a



FIG. 3b



FIG. 4



FIG. 5



FIG. 6a



FIG. 6b



FIG. 7a



FIG. 7b



FIG. 8



FIG. 9a



FIG. 9b



FIG. 10

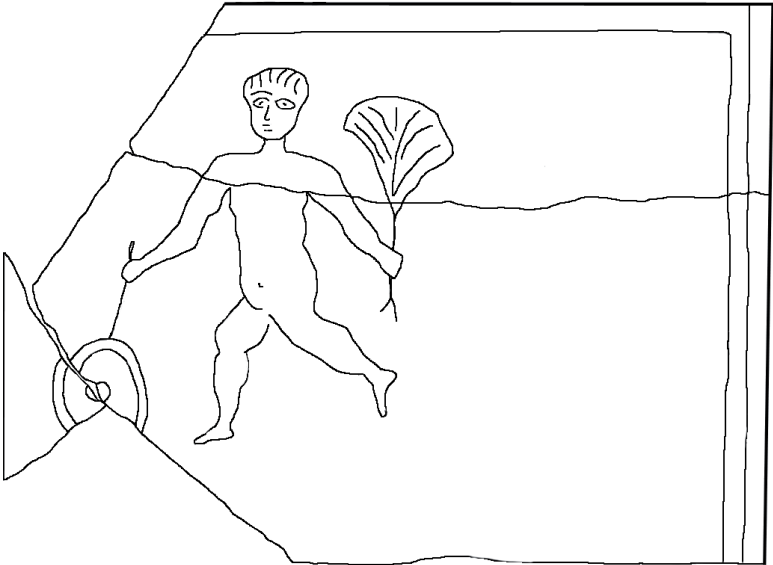


FIG. 11

Sommaire

Éditorial

Études

Eva ANAGNOSTOU-LAOUTIDES, Michael B. CHARLES, *Herodotus on Sacred Marriage and Sacred Prostitution at Babylon*

Julia KINDT, *Revelation, Narrative, and Cognition: Oracle Stories as Epiphanic Tales in Ancient Greece*

Stéphanie PAUL, *Les grains du sacrifice. Le lancer d'orges dans la pratique sacrificielle en Grèce ancienne*

Robert PARKER, *Regionality and Greek Ritual Norms*

Juliane ZACHHUBER, *The Lost Priestesses of Rhodes? Female Religious Offices and Social Standing in Hellenistic Rhodes*

Avner ECKER, Hannah M. COTTON, Saar GANOR, David J. WASSERSTEIN
A Dedication of a Naos to Skorpon's Ourania in Ascalon (Ashkelon)

Véronique DASEN, *Ganymède ou l'immortalité en jeu*

Victoria SABETAI, *Encountering Pan in the Wilderness: a Small Chous at the Benaki Museum*

Chronique des activités scientifiques

Epigraphic Bulletin 2015

Chronique archéologique

Chroniques bibliographiques

978-2-87562-175-7

