Cahiers « Mondes anciens »

Histoire et anthropologie des mondes anciens

15 | 2022

Les parures divines

Du cosmique au cosmétique

Éros, ajusteur de parures en Grèce ancienne

From the Cosmic to the Cosmetic: Eros, Ornaments and their Adjustment in Ancient Greece

Eleonora Colangelo

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/mondesanciens/3952>

DOI : 10.4000/mondesanciens.3952

ISSN : 2107-0199

Éditeur

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Eleonora Colangelo, « Du cosmique au cosmétique », *Cahiers « Mondes anciens »* [En ligne], 15 | 2022, mis en ligne le 18 janvier 2022, consulté le 21 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/3952> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/mondesanciens.3952>

Ce document a été généré automatiquement le 21 janvier 2022.

Les *Cahiers « Mondes Anciens »* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Du cosmique au cosmétique

Éros, ajusteur de parures en Grèce ancienne

From the Cosmic to the Cosmetic: Eros, Ornaments and their Adjustment in Ancient Greece

Eleonora Colangelo

- 1 La polysémie de κόσμος est bien connue : outre « ordre » et « bon ordre », le terme signifie « parure », « organisation, constitution » et « gloire, honneur » (Chantraine 1968, s. v. κόσμος). C'est notamment à la suite de Michel Casevitz (1989) que ce mot a été réévalué par les historiens, philologues et philosophes comme le signifiant principal, en grec, de l'ornement, de l'ajustement et de la mise en ordre. Ainsi, dans leur récente édition des philosophes présocratiques, André Laks et Glenn Most traduisent κόσμος par « ornement or adornement » et par « the world inasmuch as it is ordered and arranged » (Laks et Most 2016, I, p. 239), rejoignant l'ancienne définition de Charles H. Kahn (1960, p. 220) et de Paraskevi Kotzia (2007, p. 1093-1094), reprise plus récemment par Philippe Horky (2019). C'est toutefois sous l'influence de l'anthropologie historique que l'appréhension de cette notion a pu prendre de nouvelles directions, apportant un regard différent sur la consécration, sur le décor architectural, sur le corps et ses artifices en Grèce ancienne (Marconi 2004 ; Prêtre 2012 ; Bodiou *et al.* 2011 ; Gherchanoc et Huet 2015). Ainsi, le κόσμος comme objet d'histoire s'est précisé en tant que *Repräsentationsmittel* ou *status-marking item* (Laffineur 2012, p. 15) et les études ont pu s'intéresser aux différentes représentations de la parure ainsi qu'à ses impacts dans la construction identitaire des Anciens.
- 2 Sans nier ou minimiser les apports des travaux consacrés au κόσμος sous ses diverses acceptions, il apparaît cependant que ceux-ci n'ont pas traité des interventions d'Éros dans ce domaine, précisément lorsque κόσμος signifie « parure à part entière » ou plus généralement « ornement ». De fait, Éros a été jusqu'à présent peu étudié pour lui-même en rapport avec le domaine cosmétique : outre l'article de François Lissarrague (2011) sur l'Éros *joker* de beauté en iconographie, on compte une seule monographie qui lui soit consacrée, l'ouvrage de Monica Jackson (2006), qui se limite toutefois à l'étude d'Éros comme simple motif décoratif des bijoux à l'époque hellénistique. Reprenant en

partie les études susmentionnées, je proposerai à leur suite quelques pistes de réflexion sur la manière dont ce dieu agit *comme* une parure, *par* la parure et *sur* la parure, en tant que prolongement du corps et attribut corporel. Car, pour les Anciens, Éros n'est pas seulement conçu comme une puissance divine intimement liée à la naissance du *cosmos* – ce qui est attesté chez Plutarque et les scholiastes d'Hésiode – ni non plus comme un simple agent du désir ou du mélange sexuel. Il intervient, en effet, aussi comme un dieu ajusteur des parures en contexte rituel.

- 3 Aussi, en confrontant des sources variées – épopées, dialogues philosophiques, tragédies et images – et en tenant compte de leurs logiques génériques et narratives singulières, mon article propose de réfléchir aux relations qu'entretiennent Éros et les parures, au rôle joué par le dieu dans l'activation des ornements pour les rendre efficaces, ainsi que dans la définition de leur statut et de leur fonction. Il s'agira ainsi de mieux appréhender les modes d'action d'Éros comme parure et agent de l'ornementation.
- 4 Tout en retraçant le passage du cosmique au cosmétique qui intéresse la figure d'Éros (cf. Cartledge *et al.* 1998, p. 3 et Prévost 2012, p. 4), j'aborderai tout d'abord la question du lien entre Éros, les parures et la sphère du pouvoir. En deuxième lieu, j'analyserai la place et la valeur de la parure, de son activation lorsque celle-ci subit l'action d'Éros, ce qui permettra de souligner les différents modes d'action divins dans un contexte de mise en ordre rituelle. Enfin, je mettrai en rapport les images d'Éros ajusteur de parures avec l'image métaphorique de la « parure chantée », qui constitue une forme particulière de κόσμος en vertu d'une association, très probablement intériorisée en littérature comme dans les images, entre les ornements et les chants dans le cadre du mariage.

D'Éros comme parure à Éros paré, entre ordre social et politique

- 5 Nous n'avons à ce jour aucune preuve de l'existence, en Grèce ancienne, d'un Éros κοσμήτωρ ἐφήβων (appellations typiques d'Hermès)¹, ni non plus d'un Éros κοσμητής (épithète de Zeus à Sparte et titre du chef des éphèbes crétois et athénien²) ou κοσμήτωρ (attribut des commandants qui ordonnent et rangent depuis Homère)³. Bien que le système de dénomination ne semble pas préserver les traces d'une ancienne tutelle d'Éros dans la sphère ornementale et sur tout ce qui relève de l'ordre, le réseau des associations entre le dieu et la famille sémantique du κόσμος est extrêmement riche.
- 6 La toute première attestation du lien entre Éros et le κόσμος remonte à l'époque archaïque et se trouve dans l'*Hymne homérique à Aphrodite*, au moment où le poète présente le dieu comme une puissance divine qui, déclenchée par le son retentissant des parures (κόσμος) de la déesse, s'empare d'Anchise⁴. Cet exemple souligne ainsi l'imbrication étroite entre Éros et l'ornementation, également le rôle du dieu dans l'activation ou mise en œuvre de l'épiphanie (Breitenberger 2007, p. 50-64). Cette action d'Éros est plus clairement mise en valeur dans autre témoignage, plus tardif mais néanmoins représentatif, le *Banquet* de Platon, écrit en 380 av. n. è., où Agathon affirme que :

[...] dans la peine, dans la crainte, dans le désir et dans le discours, il [Éros] est un pilote (κυβερνήτης), soldat à bord (ἐπιβάτης), défenseur (παραστάτης) et sauveur excellent (σωτήρ ἄριστος) ; *parure pour tous, dieux et hommes* (συνπάντων τε θεῶν καὶ ἀνθρώπων κόσμος) ; le guide le plus beau et le meilleur (ἡγεμῶν κάλλιστος καὶ ἄριστος) (Platon, *Banquet* 197d-e).

- 7 On ne saurait mieux exprimer le rapport étroit entre Éros et les parures dans un cadre communautaire où les dieux et les hommes, à la fois, sont impliqués. De fait, même si nous sommes habitués à voir Éros comme le décor principal de nombreux bijoux à partir notamment de l'époque hellénistique (Lissarrague 2011), l'équivalence ici établie entre le dieu et la parure est à certains égards inédite. Elle mérite, dès lors, d'être considérée pour elle-même et au regard des intentions énonciatives de Platon (Pernot 2005, p. 29). À l'intérieur d'un dialogue où célébrer le dieu signifie avant tout l'orner d'éloges et d'épithètes⁵, la définition d'Éros comme « parure » ne peut qu'assumer une valeur doublement évocatrice. Le vocabulaire employé suggère la nature particulière de ce choix, conjoncturel et lié au contexte d'énonciation : contrairement à κυβερνήτης, ἐπιβάτης, σωτήρ et ἡγεμῶν, qui reviennent chez Platon pour bien d'autres figures (le guerrier de l'armée d'Atlantide, Zeus *tritos*, Homère et les stratèges de Dionysos)⁶, κόσμος constitue un cas unique de dénomination dans tout le corpus platonicien⁷. Éros, ce dieu en lien avec les origines et les commencements depuis Hésiode, semble donc présider à l'ordre et à l'autorité tout en étant la parure des sociétés qu'il protège. De plus, les fonctions autoritaires évoquées par Agathon ne sauraient être complètement dissociées de la dimension ornementale, si l'on considère que les parures matérialisent l'*arkhê* au sein d'une communauté, comme à Athènes à l'époque classique, où « les parures ont un rôle actif dans des performances politiques, sociales et religieuses » et constituent les sujets de discours qui conduisent à caractériser une idéologie politique ainsi qu'à distinguer les bons et les mauvais dirigeants politiques (Gherchanoc et Huet 2015, p. 137)⁸.
- 8 Ajoutant des éléments singuliers au portrait de Platon, un passage de Plutarque semble confirmer les connivences entre Éros et la parure, toujours en lien avec la sphère du pouvoir :

Ἡμῖν δὲ βασιλεὺς καὶ ἄρχων καὶ ἄρμοστής ὁ Ἔρως ὑφ' Ἡσιόδου καὶ Πλάτωνος καὶ Σόλωνος ἀπὸ τοῦ Ἑλικῶνος εἰς τὴν Ἀκαδημίαν κατάγεται στεφανωμένος καὶ κεκοσμημένος εἰσελεύσιν πολλὰς συνωρίσι φιλίας καὶ κοινωνίας.

Pour nous Éros, roi, archonte et harmoste d'après Hésiode, Platon et Solon, descend de l'Hélicon jusqu'à l'Académie, la tête ceinte d'une couronne et paré, et s'avance ainsi au milieu de nombreux couples d'amis et de compagnons (Plutarque, *Erôtikos* 763e-f).
- 9 Rédigé aux environs de 96 de notre ère (et donc quatre siècles après le *Banquet*), ce bref extrait met l'accent sur l'apparence d'Éros au moment où il se manifeste dans des endroits traditionnellement liés à ses cultes⁹. La condition d'être paré (κεκοσμημένος) est explicitée immédiatement après la mention de trois prérogatives politiques d'Éros, ce qui corroborerait, à l'instar de Platon, l'existence d'un lien entre les parures et le (triple) pouvoir du dieu. Nous ajoutons qu'il s'agit d'un lien devenu désormais traditionnel à l'époque de Plutarque, comme en témoigne l'allusion à trois genres littéraires – le poème théogonique (Hésiode), le dialogue philosophique (Platon) et l'élogie politique (Solon) – desquels dépendent la triple qualification politique d'Éros et sa détermination géographique¹⁰.
- 10 Une différence significative mérite toutefois d'être soulignée. Si, en effet, l'autorité d'Éros est soumise à une triple définition, il n'en va pas de même de la parure qui reste

le marqueur principal du dieu, indépendamment des endroits et des charges mentionnés : qu'il soit roi, archonte ou harmoste, sur l'Hélicon ou à l'Académie, Éros est toujours couronné et paré, στεφανωμένος et κεκοσμημένος. Par le biais de deux verbes apparemment interchangeable, Plutarque actualise le portrait de Platon tout en opérant une différenciation significative entre la couronne et les autres ornements qui composent la parure d'Éros. Cela serait confirmé par d'autres passages où Plutarque emploie séparément les verbes στεφανώω et κοσμέω dans le but d'indiquer, dans un même contexte d'énonciation, l'action particulière de couronner et celle plus générale d'orner¹¹. Loin d'être redondante, l'utilisation des deux participes (στεφανωμένος et κεκοσμημένος) contribue donc à préciser l'image d'Éros au moment où il n'est plus une parure mais un dieu paré. Le second terme ferait plus particulièrement référence à tout ce qui s'ajoute à la couronne, complétant ainsi la panoplie du dieu dont une loutrophore apulienne de 310 av. n. è. offre l'image (à ce jour) la plus riche : assis sur un petit pilier orné à son tour d'un bandeau, la tête tournée à gauche, Éros porte un diadème uni à un casque, des boucles d'oreilles, un collier, une ceinture transversale, des bracelets, une genouillère et des sandales, le tout étant complété par des pierres précieuses dans les plumes des ailes (fig. 1).

- 11 Figure d'autorité, parfois parure lui-même, Éros paré active la parure.

Fig. 1 : Loutrophore apulienne à figures rouges.

Peintre du British Museum F339, 310-290 av. n. è. Londres, British Museum 1846,0717.1.

© The Trustees of the British Museum.

Les modes d'action d'Éros : l'ordre des parures entre images et discours

- 12 Comme nous l'avons déjà remarqué, κόσμος énonce en grec tant l'ordre que la parure. L'un étant nécessaire pour que l'autre puisse être fonctionnelle dans le cadre d'une narration et/ou pleinement intégrée à l'intérieur d'une image. Pour comprendre l'imbrication profonde de ces deux acceptions, l'analyse iconographique s'avère essentielle puisque c'est notamment sur la céramique attique et apulienne d'époque classique qu'Éros ajuste et met en ordre les parures dans des contextes variés, liés le plus souvent au mariage.
- 13 Les chiffres sont à cet égard éclairants. Sur 1850 vases où Éros apparaît d'après les archives Beazley, 1141 concernent la sphère cosmétique. Plus précisément, le dieu ajuste des couronnes, des guirlandes, des bandeaux et des ceintures dans 196 images et des colliers dans 28 ; il arrange les sandales et pare la tête des femmes dans 34. Les actions d'Éros sont, quant à elles, disparates : il apporte une boîte contenant probablement des parures dans le fond des coupes (fig. 2) ; tantôt debout, tantôt accroupi, il tient souvent une couronne ou un miroir (fig. 3) dans un espace qui peut en l'occurrence s'enrichir d'autres détails floraux reproduisant, au niveau figuratif, le *kosmos* (Kéi 2011 ; fig. 4). De plus, il offre et ouvre les écrans contenant des parures (fig. 5) en même temps qu'il assiste les femmes lors de leur mise en ordre (*kosmêsis*).

Fig. 2 : Coupe athénienne à figures rouges.

450 av. n. è. Varsovie, Musée national 147299. BAPD 14486.

D'après CVA, *Pologne, Varsovie - Musée National* 3, pl. 8, 2.

Fig. 3 : Lékanis athénienne à figures rouges.

400 av. n. è. Ferrara, Museo nazionale di Spina 2003. BAPD 230821.
D'après ARV², 1498.6.

Fig. 4 : Lécythe athénien à figures rouges.

425 av. n. è. Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum, ZV2778. BAPD 230204.
D'après CVA, *Deutschland, Dresden 2, Staatliche Kunstsammlungen 2*, pl. 68, 11.

Fig. 5 : Lécythe athénien à figures rouges.

425 av. n. è. Vienne, Kunsthistorisches Museum 1441. BAPD 21368.

© Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung.

- 14 De fait, Éros intervient dans les différentes étapes de la *kosmêsis* avec des gestes et des objets pouvant s'avérer ambigus. Trois aryballes attiques à figures rouges plus ou moins contemporains de Platon, datés de 425 à 375 av. n. è., 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 av. n. è. à Athènes (fig. 6a), Éros (figuré à droite) consacre une offrande (un bijou ou un fruit ?) de son plat, accomplissant le même geste que la femme à gauche. Les deux semblent parer d'un polos une petite statue féminine, représentant soit Aphrodite soit Héra, selon un schéma qui revient sur un autre lécythe où Éros, accroupi, tient une couronne tandis qu'une femme est assise aux côtés d'une statuette non identifiable (fig. 6b). Suivant une syntaxe figurative analogue, 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. 6c).

Fig. 6a : Lécythe aryballisque attique à figures rouges.

400-300 av. n. è. Athènes, Musée national archéologique 1093. BAPD 30225.
Photo : Centre Louis Gernet.

Fig. 6b : Lécythe aryballisque attique à figures rouges.

425-375 av. n. è. Athènes, Musée national archéologique CC1950. BAPD 9228.
Photo : Centre Louis Gernet.

Fig. 6c : Lécythe attique à figures rouges.

400-300 (?) av. n. è. Amiens, Musée de Picardie 3057-445-26.
Photo : Centre Louis Gernet.

Fig. 7a : Fragment athénien à figures rouges.

Sarajevo, Musée national de Bosnie-Herzégovine 403. BAPD 9273.

D'après CVA, *Yougoslavie, Sarajevo, Musée National de la République socialiste de Bosnie-Herzégovine*, 4, pl. 39, 2.

Fig. 7b : Détail d'une loutrophore athénienne à figures rouges.

Berlin, Antikensammlung F 2372.

© Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung.

Fig. 7c : Fragment d'un skyphos athénien à figures rouges.

New York, Metropolitan Museum of Art 11.212. BAPD 43260.
Public Domain (metmuseum.org).

- 15 Outre ce type d'ajustement concernant généralement les oreilles, la chevelure ou la peau¹², Éros opère d'autres formes, plus ou moins complexes, de *kosmêsis*. C'est notamment dans le cadre du mariage qu'il accomplit des gestes relevant d'une véritable mise en valeur de la parure, voire de son activation, visant à accentuer, d'une part, l'exceptionnalité de l'occasion et, d'autre part, la beauté et le charme de la *numphê*. Deux images, appartenant respectivement à un fragment de vase athénien à figures rouges maintenant à Sarajevo (425-375 av. n. è.) et à une loutrophore athénienne à figures rouges de Berlin (450-400 av. n. è.), montrent Éros dans l'acte de positionner la couronne à travers un mouvement ascensionnel sur la tête de la femme située à gauche : le contexte est probablement nuptial, comme en témoigne la figure féminine parée et voilée de la seconde image (Oakley et Sinos 1993, p. 90). Très répandu sur les vases peints, ce geste connaît toutefois une attestation singulière en littérature à travers la formule *ἄείρων ἔθηκε*, que l'on peut traduire par « [il/elle] dispose quelque chose en la soulevant », avec une probable nuance dramatique si l'on s'en tient aux acceptions techniques du verbe *ἄείρω*¹³.
- 16 Même si nous avons décidé de nous concentrer principalement sur l'étude de sources plus ou moins dépendantes ou contemporaines de Platon, il peut être instructif d'opérer un détour rapide vers un auteur beaucoup plus tardif, mais plus proche du style d'Homère que du philosophe, afin d'apprécier ce mode d'action dans des contextes liés au mariage. Nonnos de Panopolis, dans un extrait du chant XXXIII de son épopée tardive (v^e siècle de notre ère), éclaire le sens de la formule *ἄείρων ἔθηκε* à travers la narration de la victoire d'Éros sur Hyménée au jeu du cottabe :

[...] Et Éros ailé (πετρόεις) dépose, en le soulevant, un superbe collier d'or (μητρῶον αἰείρων χρύσειον ὀρμὸν ἔθηκε) de sa mère, Aphrodite la marine, prix de victoire, ce splendide bijou qui brille de tous ses feux (Nonnos, *Dionysiaques* XXXIII 71-80).

- 17 Dans ces vers, Éros dépose la parure d'Aphrodite (un beau collier circulaire en or) en la soulevant dans un contexte ludique où Hyménée, nom du chant nuptial et « anthropomorphisation d'une pratique rituelle consistant en cris proférés ensemble » (Brulé 2001, p. 245), est également impliqué. L'action d'Éros est exprimée précisément par la formule archaïsante αἰείρων ἔθηκε. Celle-ci relève du registre votif, comme nous pouvons le croire sur la base d'un parallèle significatif avec la consécration des dépouilles de Dolon. Dans la narration de cet épisode au chant X de l'*Iliade* (v. 463-467), en effet, on lit qu'Ulysse, après avoir invoqué Athéna (ὥς ἄρ' ἐφώνησεν, 466) pour que les Achéens soient conduits vers les campements étrangers, procède « en levant l'offrande elle-même au-dessus de sa tête (καὶ ἀπὸ ἔθεν ὑψόσ' αἰείρας), la disposant en haut d'un tamaris (θήκεν ἀνὰ μυρίκην, 467)¹⁴ ». Force est de remarquer que la consécration homérique est ici décrite à travers une formule (ἔθεν αἰείρας) très similaire à celle que l'on trouve chez Nonnos (αἰείρων ἔθηκε) avec quelques variations morphologiques significatives comprenant l'ajout de l'adverbe spatial ὑψόσ'¹⁵. Entrevoquant une similitude formulaire entre le passage homérique et celui de Nonnos, nous proposons de voir une certaine équivalence entre l'offrande déposée par Ulysse et la parure exhibée par Éros, avec néanmoins une différence : si le premier geste s'insère dans un contexte de guerre, le second s'effectue dans un cadre ludique et allusif à la sphère nuptiale. Dans tous les cas, ce qui rapproche les deux images est une probable mise en valeur de l'objet, qui suit un schéma gestuel analogue à celui qu'Éros adopte, sur les vases, lorsqu'il dépose et ajuste vers le haut une couronne.
- 18 S'il est vrai, comme nous l'avons affirmé, qu'Éros opère plusieurs formes d'ajustement, il serait erroné de négliger celle que Nonnos semble vouloir suggérer, dans le même extrait, en spécifiant le mode d'action d'Éros (πετρόεις, « en vol ») et la forme particulière de la parure qu'il manipule (εὐκυκλον, « parfaitement circulaire »)¹⁶. D'après plusieurs textes, en effet, le dieu ne se limite pas à soulever les parures. Bien plus, il les arrange selon un geste circulaire reproduisant le mouvement de son vol. Ainsi en est-il dans l'extrait susmentionné de Nonnos, où Éros, en qualité d'ailé (πετρόεις), dispose un collier dont le poète souligne non seulement sa composante métallique, mais aussi sa caractéristique d'être parfaitement circulaire (εὐκυκλον), comme le vol du dieu¹⁷. Il faut néanmoins remarquer que le mouvement circulaire auquel semble faire allusion Nonnos connote ailleurs non seulement l'ajustement mais aussi le déliement de la parure, en particulier des couronnes et des diadèmes. Ainsi, c'est chez Athénée qu'Éros « dissout tout autour la parure » des amants (περιαιρεῖν τὸν κόσμον) à travers un mouvement circulaire suggéré, cette fois-ci, par le préfixe περι-¹⁸. La même action est énoncée, dans le même contexte et par le même auteur, à travers un autre verbe apparemment plus neutre, λύω, qui revient lorsqu'Athénée affirme que l'emprise des amants devient plus manifeste « au moment où la couronne des couronnés se dissout (τῶν ἐστεφανωμένων ἔαν λύηται ὁ στέφανος) »¹⁹. Or, bien que le choix lexical soit ici moins marqué, on ne peut pas exclure qu'une telle image puisse être influencée par la tradition et contenir une allusion à l'une des prérogatives attribuées à Éros depuis l'époque archaïque, celle de délier les membres²⁰. De fait, le déliement (λύσις) qu'Éros opère généralement sur le corps intéresse ici un prolongement du corps lui-même, à savoir la couronne, soumise moins à une

construction qu'à une déstructuration. En tant que tel, ce mode d'action particulier, associé au mouvement circulaire typique de l'enlèvement et/ou de la dissolution des ornements, complète la série d'ajustements qu'Éros opère sur les parures tout en en déterminant le « pivotement » à l'intérieur de contextes, narratifs et figurés, variés²¹.

- 19 Avant de proposer quelques conclusions, le dossier des actions mobilisées par la présence de la parure peut être enrichi avec un dernier exemple. De fait, l'usage métaphorique du κόσμος en tant que parure dans le cadre du mariage donne lieu à une forme singulière d'ornementation que nous n'avons pas encore rencontrée et qu'il convient maintenant de considérer à la lumière de ses attestations tragiques.

Métaphores du κόσμος : Éros et la « parure d'hyménées »

- 20 On le sait, pour rendre efficace une image rituelle sur scène, les dramaturges s'appuyaient principalement sur les connaissances et compétences rituelles des spectateurs, acquises au quotidien et à l'occasion d'événements particuliers (mariages, processions et performances). L'engagement du public, rendu possible par l'exploitation d'un arrière-plan rituel établi, était en outre amplifié du fait que la participation à la mise en scène théâtrale était en elle-même une expérience rituelle (Graf 2006 ; Taddei 2014, 2015 et 2016).
- 21 Afin de mieux saisir la place rituelle des parures (ici dans le contexte du mariage) et de leur statut métaphorique sur scène en rapport avec l'action d'Éros, on ne peut pas faire abstraction de ce croisement entre expérience du rituel et expérience de la tragédie. L'image de la parure, élément actif et mis en mouvement par Éros même dans son acception métaphorique de « parure musicale », est évoquée dans la tragédie pour indiquer la présence d'une activité rituelle ou ritualisée liée au mariage. Un fragment de la tragédie fragmentaire *Phaëthon* en constitue sans doute le témoignage le plus intéressant dans le corpus des tragédies conservées jusqu'à nos jours. Dans le prologue de cette tragédie, Clyméné, mère du protagoniste, révèle au public son identité et l'endroit où l'action est censée se dérouler, à savoir le palais de Mérops. De plus, elle informe les spectateurs d'un mariage qui est en train de se dérouler sans pour autant en préciser le détail le plus important, le nom de l'époux (Mérops ou bien Phaëthon lui-même ?). Quoi qu'il en soit, le chœur entre et, chantant l'aurore, se réjouit du mariage annoncé. L'action dramatique est désormais concentrée sur la réception du message de Clyméné de la part du chœur, qui donne l'ordre de consacrer des chants d'exceptions en raison de la bonne nouvelle. Cette consécration pose la condition d'une performance rituelle, évoquée en termes métaphoriques, dont la parure constitue l'élément principal.

[...]

κόσμον δ' ὑμεναίων δεσποσύνων
 ἐμὲ καὶ τὸ δίκαιον ἄγει καὶ Ἔρως 45
 ὑμνεῖν· δμῶσιν γὰρ ἀνάκτων
 εὐαμερίαι προσιοῦσαι
 μολπᾶν θράσος αἴρουσ'
 ἐπὶ χάρματ'· εἰ δὲ τύχα τι τέκοι,
 βαρὺν βαρεῖα φόβον ἔπεμψεν οἴκοις. 50
 ὀρίζεται δὲ τόδε φάος γάμων τέλος,
 τὸ δὴ ποτ' εὐχαῖς ἐγὼ

λισσομένα προσέβαν
 ὑμέναιον ἀεῖσαι
 φίλον φίλων δεσποτᾶν. 55
 θεὸς ἔδωκε, χρόνος ἔκρανε
 λέχος ἑμοῖσιν ἀρχέταις.
 ἴτω τελεία γάμων ἀοιδά.

Ma justice et Éros me poussent à consacrer en hymnes une parure d'hyménées pour honorer mes maîtres (κόσμον δ' ὑμεναίων δεσποσύνων / ἐμὲ καὶ τὸ δίκαιον ἄγει καὶ Ἔρως / ὑμεῖν), car 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 depuis longtemps dans mes prières, je me suis avancée pour chanter un hymnée 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 (ἴτω τελεία γάμων ἀοιδά, 58) ». Il s'agit néanmoins d'un mariage inattendu et à l'issue tragique, qui confirme la nature néfaste généralement attribuée à Éros en tragédie (Craik 1993, p. 253).

- 22 Connus pour leurs nombreux points obscurs (Diggle 1970, p. 109-110), ces vers contiennent un chant de mariage que le chœur qualifie de « parure d'hyménées » (κόσμον δ' ὑμεναίων). C'est à travers ce chant, mais surtout sous le signe d'Éros, que la performance dramatique du mariage de Clyméné et Phaéthon a lieu, comme l'explique la phrase finale « Que le chant qui complète ces noces se déploie (ἴτω τελεία γάμων ἀοιδά, 58) ». Il s'agit néanmoins d'un mariage inattendu et à l'issue tragique, qui confirme la nature néfaste généralement attribuée à Éros en tragédie (Craik 1993, p. 253).
- 23 L'action du dieu sur la parure n'est pas bien spécifiée, bien que le verbe ἄγω puisse faire référence à l'action de guider et d'orienter qui revient souvent à Éros, d'après des sources plus tardives, dans des contextes nuptiaux²³. De ce point de vue, l'expression κόσμον δ' ὑμεναίων [...] ἄγει καὶ Ἔρως [...] ὑμεῖν est en elle-même significative ; cependant, elle soulève quelques problèmes de traduction relatifs au théonyme Éros et à l'expression κόσμον δ' ὑμεναίων, qui peut indiquer tant l'ordre des hyménées qu'une parure faite d'hyménées.
- 24 D'ailleurs, cette ambiguïté caractérise les traductions proposées jusqu'à présent par les différents éditeurs. D'une part, François Jouan et Herman Van Looy (2000, p. 253) penchent pour une traduction diplomatique : « [...] ma justice et mon affection poussent à chanter un hymnée pour honorer mes maîtres », interprétant ainsi Éros comme une force abstraite et κόσμον δ' ὑμεναίων comme une formule dont le premier terme (κόσμον) est redondant par rapport au second (ὑμεναίων). D'autre part, la traduction plus récente de Christopher Collard et Martin Cropp (2008, p. 341) ne se démarque pas de cette dernière, même si elle semble suivre également celle, plus datée, de James Diggle (1970, p. 111) : « [...] but both right and desire lead me to sing praise honouring a marriage for my masters. » Si les deux traductions ont le mérite de rendre efficace le sens du passage en français et en anglais, elles risquent cependant d'éclipser la fonction d'Éros et de gommer la spécificité de l'expression κόσμον δ' ὑμεναίων en la réduisant à une « elevated periphrasis for ὑμεναίους, 'songs in honour of our masters' marriage » (Diggle 1970, p. 111).
- 25 Afin de mieux saisir le jeu de mots (et d'images) proposé par Euripide, et contrairement aux interprétations courantes du passage, nous proposons ici de reconsidérer l'ancienne traduction de Wilamowitz abandonnée, entre autres, par Diggle : « ein Schmuck of hymeaeus », « une parure d'hyménées ». De fait, la cohérence entre le

niveau littéral et le niveau métaphorique rend cette traduction particulièrement efficace et pertinente par rapport aux buts énonciatifs du contexte. D'une part, elle tient compte de la valeur particulière de κόσμος chez Euripide dans toutes ses récurrences, positives comme négatives : l'analyse lexicale révèle que ce mot désigne toujours, chez le dramaturge, soit la parure féminine qui s'ajoute aux vêtements soit, comme dans l'*Iphigénie à Aulis*, l'apparat ornemental (vêtements inclus) offert à l'*agalma* des divinités²⁴. D'autre part, la métaphore qui assimile la parure à une série d'hymnes nuptiaux fait le lien entre la dimension ornementale et la sphère performative : l'image évoquée par Euripide est très probablement celle, bien connue en poésie, du bon ordre des vers chantés à l'instar d'une parure (κόσμος ἐπέων)²⁵. Suivant cette logique, l'hyménée, défini par Pierre Brulé (2001, p. 243) comme le « décor sonore du γάμος », devient une véritable parure qu'Éros rend nécessaire pour que le mariage soit non seulement énoncé mais aussi accompli. Dans ce but, Euripide construit une image complexe et stratifiée, mêlant tant le motif poétique du κόσμος ἐπέων que l'aspect visuel des parures nuptiales ajustées par Éros sur les vases. À cet égard, le dialogue entre le registre tragique et les images chez Euripide est très bien connu²⁶ et plusieurs images, on l'a vu, clarifient le rôle d'Éros lors du mariage (Sutton 1997-1998).

- 26 Ce rôle s'avère toutefois polymorphe. 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 est le dieu qui intervient dans le cadre du mariage en tant que πάροχος, attribut 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) »²⁷. Cette dernière épithète est, à son tour, un synonyme de παράνυμφος (« chargé de conduire les *numphai* sur le char », ἐπ'ὀχήματος γὰρ τὰς νύμφας ἄγουσιν), si l'on suit l'éclaircissement apporté par la scholie à l'adjectif. Bien que la fonction de guide soit prépondérante dans les sources littéraires, l'étude poursuivie jusqu'ici permet de réévaluer le rôle cosmétique d'Éros dans la phase préparatoire du mariage, près de la *numphê*, en rapport non seulement avec les parures, mais aussi avec les chants consacrés lors de la procession. En fait, si le dieu anime et organise la scène de préparation nuptiale à travers la mise en circulation de bijoux, de coffres et de voiles²⁸, il en gère aussi la dimension acoustique, comme le montre une loutrophore à figures rouges (450-400 av. n. è.) où Éros joue de l'*aulos* dans l'espace qui sépare la *numphê* du *numphios* (fig. 8). Ainsi que suggéré par le nom d'Hyménée dans l'extrait de Nonnos, la musique est, en outre, parfaitement intégrée dans le contexte nuptial comme un élément aussi essentiel que les parures pour la réussite du rituel : tous les détails de la cérémonie (couronne, loutrophore et hyménées) sont très bien représentés sur la même face du vase tandis qu'Éros surveille, en vol, le bon déroulement de la procession (fig. 9). En outre, il ne faut pas penser que la musique soit moins fondamentale que la parure pour manifester et mettre en valeur le charme de l'épousée : sur une pyxide attique à figures rouges de 450 av. n. è., Éros aide la *numphê* à se parer lorsque, sur l'autre face du vase, une femme joue de la harpe contribuant, en synergie avec le dieu, à rythmer et activer la mise en beauté de la jeune fille (fig. 10a-b).
- 27 Sur cette base, et suivant les recoupements possibles entre les textes et les images, nous pouvons ainsi croire qu'Euripide ait voulu combiner le motif traditionnel de l'« ordre des vers chantés » (κόσμος ἐπέων) et le motif figuratif d'Éros sur les vases afin d'évoquer (en clé tragique et à travers une seule formule) la mise en beauté de la *numphê* – une *numphê* qui, toutefois, ne parvient pas à achever son projet de mariage

(Calame 2010, p. 140-148) – l'agencement de la parure par Éros et les hyménées habituellement chantés durant et après la procession nuptiale.

Fig. 8 : Loutrophore à figures rouges.

450-400 av. n. è. Athènes, Musée national archéologique 16279. BAPD 214895.

© National Archaeological Museum, Athens.

Fig. 9 : Loutrophore athénienne à figures rouges.

450 av. n. è. Athènes, Musée national archéologique 1453. BAPD 214899.

© National Archaeological Museum, Athens.

Fig. 10a : Pyxide attique à figures rouges.

450 av. n. è. Würzburg, Martin von Wagner Museum 541. BAPD 215006.

© Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg.

Fig. 10b : Pyxide attique à figures rouges.

450 av. n. è. Wurzburg, Martin von Wagner Museum 541. BAPD 215006.

© Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg.

- 28 Nous avons analysé les différentes manières dont Éros intervient dans la sphère sémantique du κόσμος en se présentant, selon les circonstances, comme parure (chez Platon), dieu paré (chez Plutarque) et agent de la mise en ordre par le biais des parures (chez plusieurs auteurs et sur quelques images plus ou moins contemporaines de Platon et d'Euripide). En contexte rituel, l'image de la parure, de ses différentes acceptions, est utilisée par les poètes et les peintres afin de mobiliser différents aspects de la *kosmêsis* effectuée par Éros, avec diverses conséquences dans la caractérisation des autres agents impliqués (le plus souvent, des *numphai*). En ce qui concerne ce dernier aspect, nous avons vu Éros interagir avec le motif du κόσμος ὑμεναίων qui est, d'une part, une façon alternative de représenter la consécration des hymnes nuptiaux et qui, d'autre part, constitue un des dérivés métaphoriques de la circulation des parures dans le cadre du mariage.
- 29 De manière générale, Éros est surtout présent dans les rituels en lien avec l'ajustement et la mise en ordre de l'apparence féminine, avec quelques exceptions et même si ce n'est pas toujours de manière explicite (l'intervention d'Éros dans la *kosmêsis* guerrière, par exemple, constitue un autre volet nécessitant à ce jour d'une analyse approfondie). De façon marginale, il convient de souligner que les témoignages littéraires sur l'intervention d'Éros en tant qu'acteur de la *kosmêsis* ne sauraient être retenus comme des témoignages probants sur le culte du dieu en tant que puissance cosmète ou ordonnatrice. Ces témoignages mettent plutôt l'accent sur des modes d'action d'Éros qui semblent s'opérer principalement par l'intermédiaire de la parure, servant, dans la

plupart des cas et à l'intérieur de contextes rituels/ritualisés, à faire passer la jeune fille à l'état de *numphê*. Tout se passe donc comme si la parure ajustée et activée par Éros aidait la jeune fille à développer ses pouvoirs de séduction à l'image (peut-être) d'Aphrodite et d'Héra²⁹. Ainsi, à travers les parures, mais aussi à travers la musique, Éros accompagne la *numphê* dans sa transition entre les deux statuts de *korè* et *parthenos*.

- 30 Si Éros oriente, indique et gère les parures à différents degrés en opérant un véritable ajustement cosmétique, il semble déterminer le plus souvent une mise en valeur et une activation des ornements selon des gestes particuliers attestés sur les vases comme en littérature. À la fois produit de l'action d'Éros et signe d'un rituel qui est en train de se dérouler, la parure fonctionne ainsi comme l'objet d'une « cosmétique » nécessaire pour mettre de l'ordre et pour permettre à l'ordre d'apparaître. Éros, on le sait bien, est effectivement une puissance des commencements, présidant depuis l'époque classique à la médiation entre l'individu et les institutions sociales, comme le mariage, en vue de l'établissement de l'ordre communautaire (Calame 1996, p. 229-231). Mais dans la mesure où « [...] la conjonction soudaine de l'ornement et de l'ordre, dans un milieu donné, produit le monde – *kosmos* » (Soulillou 2003, p. 96-97), nous voulons suggérer que l'agentivité des parures réduit l'écart entre cet Éros *cosmique*, connu notamment par le biais d'Hésiode, et l'Éros *cosmète* qui émerge de cette étude.

BIBLIOGRAPHIE

- Ahearne-Kroll S. P. (2013), « The Afterlife of a Dream and the Ritual System of the Epidaurian Asklepieion », *Archiv für Religionsgeschichte* 15, p. 35-51.
- Aronadio F. (2016), « What's in the Name 'Eros'? *Onoma* and *Holon* in *Symposium* 204e-206a », dans Tulli M. et Erler M. éd., *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin, p. 218-223.
- Bing P. (2004), « Posidippus' ἱαματικά », dans Acosta-Hughes B., Kosmetatou E. et Baumbach M. éd., *Labored in Papyrus Leaves. Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P.Mil.Vogl. VIII 309)*, Cambridge (Mass.), p. 276-291.
- Bodiou L., Gherchanoc F., Huet V. et Mehl V. éd. (2011), *Parures et artifices. Le corps exposé dans l'Antiquité*, Paris.
- Breitenberger B. (2007), *Aphrodite and Eros. The Development of Erotic Mythology in Early Greek Poetry and Cult*, New York-Abingdon.
- Brulé P. (1996), « Des osselets et des tambourins pour Artémis », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* 4, p. 1-15.
- Brulé P. (2001), « Hyménée sonore : la musique du *gamos* », dans Brulé P. et Vendries C. éd., *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Rennes, p. 243-275.
- Calame C. (1996), *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris.
- Calame C. (2010), *I Greci e l'Eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Bari-Rome.

- Cartledge P., Millet P. et von Reden S. éd. (1998), *Kosmos. Essays in Order, Conflict and Community in Classical Athens*, Oxford.
- Casevitz M. (1989), « À la recherche du Kosmos : “Là tout n’est qu’ordre et beauté” », *Le Temps de la réflexion* X, p. 97-119.
- Chantraine P. (1968), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots*, Paris.
- Collard C. et Cropp M. (2008), *Euripides. Fragments*, Londres.
- Craik E. M. (1993), « Tragic Love, Comic Sex? », dans Sommerstein A. H. éd., *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference. Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari, p. 253-262.
- Diggle J. (1970), *Phaethon*, Cambridge.
- Dignas B. (2007), « Porter la couronne d'un dieu : titre civique, charge religieuse, pouvoir ou fardeau ? », *Kernos* 20, p. 173-187.
- Faulkner A. (2008), *The Homeric Hymn to Aphrodite. Introduction, Text, and Commentary*, Oxford.
- Frazier F., « L'Érotikos : un éloge du Dieu Éros ? Une relecture du dialogue de Plutarque », *Plutarchos. Scholarly Journal of the International Plutarch Society* 3, p. 63-101.
- Geddes A. (1987), « Rags and Riches: The Costume of Athenian Men in the Fifth Century », *CQ* 37, p. 307-331.
- Georgiadou A. (2010-2011), « Plutarch's *Amatorius*: Towards a Reconstruction of a Cult of Eros », dans Van der Stockt L., Titchener Fr., Ingenkamp H. G., Pérez Jiménez A. éd., *Gods, Daimones, Rituals, Myths and History of Religions in Plutarch's Works. Studies Devoted to Professor Frederick E. Brenk by the International Plutarch Society*, Utah, p. 229-254.
- Gherchanoc F. et Huet V. (2015), « Le corps et ses parures dans l'Antiquité grecque et romaine : bilan historiographique », dans Gherchanoc F. éd., *L'histoire du corps dans l'Antiquité : bilan historiographique. Journée de printemps de la SOPHAU du 25 mai 2013*, DHA Suppl. 14, p. 127-149.
- Görgemanns H. (2011), *Dialog über die Liebe = Amatorius / Plutarch*, Tübingen.
- Graf F. (2006), « Drama and Ritual: Evolution and Convergences », dans Medda E., Mirto M. S. et Pattoni M. P. éd., *Komoidotragoidia : intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pise, p. 103-118.
- Horky P. S. (2019), « When did Kosmos become the Cosmos? », dans Horky P. S. éd., *Cosmos in the Ancient World*, Cambridge, p. 22-41.
- Jackson M. M. (2016), *Hellenistic Gold Eros Jewellery. Technique, Style and Chronology*, Oxford.
- Jaillard D. (2007), *Configurations d'Hermès : une « théogonie hérmaïque »*, *Kernos Suppl.* 17, Liège.
- Jeammet V. (2003), « Le costume grec à travers les figurines en terre cuite : reflet d'une société démocratique ? », dans Chausson F., Inglebert H. éd., *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, Paris, p. 25-36.
- Jouan F. et Looy H. von (2000), *Euripide. Tragedies. Fragments*, Paris.
- Kahn H. C. (1960), *Anaximander and The Origins of Greek Cosmology*, New York.
- Kotzia P., « Philosophical Vocabulary », dans Christidis A.-P. éd., *A History of Ancient Greek*, Oxford, p. 1089-1104.
- Laffineur R. (2012), « For a Kosmology of the Aegean Bronze Age », dans Nosch M. L. et Laffineur R. éd., *Kosmos. Jewellery, Adornment and Textiles in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 13th International Aegean Conference*, Louvain-Liège, p. 3-20.

- Laks A., Most G. W. (2016), *Early Greek philosophy. 4, Western Greek thinkers. 1*, Cambridge (Mass.)-London.
- Lamari A. (2018), « Visual Intertextuality in Ancient Greek Drama: Euripides' *Bacchae* and the Use of the Art Media », dans Kampakoglou A. et Novokhatko A. éd., *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature*, Berlin, p. 187-204.
- Lissarrague F. (2011), « Éros en tête : femme, miroir, bijoux », dans Bodiou L., Huet V., Gherchanoc F. et Mehl V. éd., *Parures et artifices : le corps exposé dans l'Antiquité*, Paris, p. 15-22.
- Lucchesi M. A. (2013), « Love Theory and Political Practice in Plutarch. The *Amatorius* and the *Lives of Coriolanus and Alcibiades* », dans Sanders E., Thumiger C., Carey C. et Lowe N. J. éd., *Erôs in Ancient Greece*, Oxford-New York, p. 209-228.
- Marconi C. (2004), *Greek Vases. Images, Contexts and Controversies*, Leyde-Boston.
- Menichetti M. (2009), « Lo scudo e le armi magiche della guerra », *AION* 31, p. 97-110.
- Mikalson J. D. (2016), *New Aspects of Religion in Ancient Athens. Honors, Authorities, Esthetics, and Society*, Leyde-Boston.
- Musti D. et Torelli M. éd. (1991), *Pausania. Guida della Grecia. Libro III. La Laconia*, Milan.
- Noussia-Fantuzzi M. (2010), *Solon the Athenian, the Poetic Fragments*, *Mnemosyne Suppl.* 326, Leiden-Boston.
- Oakley J. H. et Sinos R. H. (1993), *The Wedding in Ancient Athens*, Madison.
- Pélékidis C. (1962), *Histoire de l'éphébie attique des origines à 31 avant Jésus-Christ*, Paris.
- Pellegrini E. (2009), *Eros nella Grecia arcaica e classica, iconografia e iconologia*, Rome.
- Pernot L. (2005), « Le lieu du nom (τόπος ἄπὸ τοῦ ὀνόματος) dans la rhétorique religieuse des Grecs », dans Belayche N. et al. éd., *Nommer les dieux. Théonymes, épithètes, épicleses dans l'Antiquité*, Turnhout, p. 29-39.
- Prauscello L. (2013), « Choral Persuasions in Plato's *Laws* », dans Gagné R. et Hopman-Govers M. éd., *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge-New York, p. 257-277.
- Prêtre C. (2012), *Kosmos et kosmemata. Les offrandes de parure dans les inscriptions de Délos*, *Kernos Suppl.* 27, Liège.
- Prévost B. (2012), « Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure », dans Golsenne T. éd., *Inactualité de l'ornement, Images Re-vues* (en ligne) 10, p. 1-36. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2181>.
- Robson J. E. (2013), « The Language(s) of Love in Aristophanes », dans Sanders E., Thumiger C., Carey C. et Lowe N. J. éd., *Erôs in Ancient Greece*, Oxford-New York, p. 251-266.
- Russell D. A. (1997), « Plutarch, *Amatorius* 13-18 », dans Mossmann J. M. éd., *Plutarch and His Intellectual World. Essays on Plutarch*, London, p. 9-111.
- Sabetai V. (2011), « Eros Reigns Supreme: Dionysos' Wedding on a New Krater by the Dinos Painter », dans Schlesier R. éd., *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlin-Boston, p. 137-160.
- Semper G. (2007), « De la détermination formelle de l'ornement et de sa signification comme symbole de l'art » (1856), dans Souillou J. éd et trad., *G. Semper. Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, Marseille.
- Souillou J. (2003), *Le livre de l'ornement et de la guerre*, Marseille.

Stafford E. (2013), « From the Gymnasium to the Wedding: Erôs in Athenian Art and Cult », dans Sanders E., Thumiger C., Carey C. et Lowe N. J. éd., *Erôs in Ancient Greece*, Oxford-New York, p. 175-208.

Stavrinou A. (2015), « The Ophis of Helen: Performative Intertextuality in Euripides », *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 55, p. 104-132.

Stieber M. C. (2011), *Euripides and the Language of Craft*, Leyde.

Stier O. (1929), « Stephanephoria », *RE* IIIA, p. 2343-2347.

Sutton R. F. (1997-1998), « Nuptial Eros: the Visual Discourse of Marriage in Classical Athens », *Journal of the Walters Art Gallery* 55-56, p. 27-48.

Taddei A. (2014), « Le Panatenee nel terzo stasimo degli *Eraclidi* (Eur. *Heracl.* 748-83) : rammemorazione rituale e identità corale », *Lexis* 32, p. 213-228.

Taddei A. (2015), « Ifigenia e il Coro nella *Ifigenia tra i Tauri* : destini rituali incrociati », *Lexis* 33, p. 150-167.

Taddei A. (2016), « Vergognarsi davanti al proprio dio : il coro nel terzo stasimo dello *Ione* di Euripide », *QUCC* 113, p. 47-64.

NOTES

1. Sur la dénomination κοσμήτωρ ἐφήβων, voir *IG* II² 3756 (II^e-III^e de notre ère) : [εἰ]κόνα κοσμητοῦ Ἑρμείου παῖς Θεόδωρος | Ἡρακλέους ἱερῆος νέστησεν σὺν ἐφήβοις. Cf. Kaibel 952.1 : κοσμητοῦ Ἑρμείου. Sur Hermès κοσμήτωρ ; Pélékidis 1962, p. 104-106 et Jaillard 2007, p. 17, n. 74.

2. Voir Pausanias, *Périégèse* III 17.4 pour l'épiclèse κοσμητής. Domenico Musti et Mario Torelli (1991, p. 230) reconnaissent au culte de Zeus *Kosmêtas* une nature principalement politique comme en témoigne la proximité au hérôon de Tyndare, censée réaffirmer l'unicité originelle 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 av. n. è., lignes 4, 74 et 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.

3. L'épithète revient pour les Atrides et les Dioscures : *Iliade* I 16 et III 236.

4. Le poète dit qu'« Éros s'empara d'Anchise (Ἀγχίστην δ' Ἔρος εἴλεν) », décrivant ainsi la réaction du héros face à Aphrodite : *Hymne homérique à Aphrodite* (V) 93 et 143. Plus particulièrement, Éros s'empare d'Anchise suite à la vue de l'aspect d'Aphrodite (ὀρώων, v. 84 ; θαῦμα ἰδέσθαι, v. 90) et après avoir retiré la parure resplendissante du corps de la déesse (κόσμον μὲν οἱ πρῶτον ἀπὸ χροῶς εἴλε φαεινόν, v. 162-163). On souligne que, dans cet hymne, le verbe κοσμεῖν a pour objet direct l'or ajouté au corps d'Aphrodite (*Hymne homérique à Aphrodite* [V] 65 : χρυσῷ κοσμηθεῖσα, « après s'être parée d'or »). Le même verbe revient aussi dans le sixième *Hymne homérique*, 11-12, en allusion à la parure ajustée autour du cou et sur la gorge de la déesse par les Hôrai. Il convient de souligner que, même dans l'épisode de l'ensorcellement de Zeus, Éros est lié aux parures et au bruit métallique : il s'empare de Zeus suite à la toilette d'Héra et

après la manifestation sonore d'Hypnos « pareil à l'oiseau sonore (ὄρνιθι λιγυρῇ ἐναλίγκιος) », dont le nom rappelle le bronze et son bruit, au point que « les dieux [le] nomment *khalkis* et les hommes *kumindis* » (*Iliade* XIV 290-291 et 312-328). Pour une comparaison plus étroite entre les deux scènes de l'*Iliade* et de l'*Hymne*, voir Faulkner 2008, p. 32-33 et 141-163 ; Menichetti 2009, p. 101-104.

5. Éros subit une espèce d'ornementation à travers les mots si l'on s'en tient aux mots de Phèdre : « [...] et je pense qu'il est digne même pour vous, maintenant présents, de parer (= célébrer) le dieu (κοσμήσαι τὸν θεόν) » (Platon, *Banquet* 177d). Il est curieux qu'Éryximaque, dans le premier des éloges, développe le lien entre Éros et la divination en qualifiant le dieu de κόσμιος (*ibid.* 188b-c). Laurent Pernot (2005) s'attarde sur la notion du nom comme *topos* rhétorique. Pour la fonction des noms d'Éros chez Platon, et notamment dans le discours de Diotime, voir Aronadio 2016.

6. Platon, *Politique* 302a et *Euthydème* 279e (κυβερνήτης) ; *Critias* 119b (ἐπιβάτης) ; Platon, *Épinomis* 334d, *Timée* 22d/48d et *Banquet* 209d (σωτήρ) ; Platon, *Phèdre* 246e, *Politique* X 595c, *Alcibiade* I 120 (ἡγεμών).

7. Il semble que κόσμος revienne 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 [...] ». »

8. Voir aussi Geddes 1987 et Jeammet 2003 sur le rôle du vêtement athénien dans le contexte démocratique du v^e siècle av. n. è. Sur l'*arkhôn stephanephoros*, voir Stier 1929 sur la base d'Athénée, *Deipnosophistes* XII 533e. Sur le *stephanephoros* et la couronne de la divinité, voir Dignas 2007.

9. Sur ce passage en particulier, voir Russell 1997, p. 108 et sur les liens entre ce dialogue et le *Banquet* de Platon, Georgiadou 2010-2011. Concernant le culte d'Éros à l'Académie, voir Athénée, *Deipnosophistes* XIII 609d, qui cite l'historien du iv^e siècle a. C. Cléidème d'Athènes (*FgrH* 323 F15) et parle d'autres cultes à Éros dans les gymnases en association avec Héraclès et Hermès (XIII 561d-e). 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.

10. Chacune de ces épithètes renvoie à trois formes de pouvoir ainsi qu'à trois voix poétiques : βασιλεύς – 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. D'après Lucchesi 2013, p. 214, cette tripartition indique le pouvoir absolu couvrant toutes les formes du système politique conçu en Grèce. Sur cette tripartition, voir aussi Frazier 2005-2006, p. 96 et Görgemanns 2011, p. 172-173, n. 282.

11. E. g. Plutarque, *Timoléon* 19.4 et *Cléomène* 27.6. Les couronnes (στέφανοι) et les ornements (κόσμοι) sont pour la première fois mentionnés séparément chez Platon : e. g. Platon, *Lois* 800e, sur lequel voir Prauscello 2013.

12. Ce qui correspond à l'« ornement pendant » (*der Behang*) d'après Semper 2007, p. 235.

13. Le verbe revient parfois comme terme technique de la mise en scène théâtrale utilisé pour le soulèvement de la *mekhanê* avant l'apparition des dieux sur la scène. Cf. Platon, *Cratyle* 425d ; Plutarque, *Lysandre* 25.1 ; Aristide, *Discours sur Sérapis* 47 ; Héron, *De automatis* 21.2.

14. Le syntagme ἔθεν ὑψός' αἰέρας 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 av. n. è., relayant une épigramme à Asclépios : Ἐρμόδικ[ος Λαμψακ]ηνὸς σῆς ἀρετῆς [παράδειγμ]’, Ἀσκληπιέ, | τόνδε ἀνέ[θηκα π]έτρον ἀειρά | μενος [...]. Sur ce dernier texte, voir Bing 2004 et Ahearne-Kroll 2013, p. 42.

15. L’adverbe ὑψός est 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.

16. Cf. *supra*.

17. Le mouvement circulaire du vol d’Éros est souvent exprimé par le verbe κυκλόω : Plutarque, *Erôtikos* 750b ; Nonnos, *Dionysiaques* XVI 10, XXXIII 184, XLVIII 473 ; Himérios, *Discours* X 42, XLVIII 40.

18. Athénée, *Deipnosophistes* XV 9 = Cléarque, fragment 24 Wehrli (= FHG II 315). La formule est très répandue : e.g. Diogène Laërce, *Vies des philosophes* 6.10 ; Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique* XII 40.3 ; Pausanias, *Périégèse* I 25.7.

19. Athénée, *Deipnosophistes* XV 9.

20. Éros est la puissance λυσιμελής par excellence : Hésiode, *Théogonie* 121 ; Sappho, fragments 130 et 44a Voigt, 10-11 ; *Carmina popularia*, 873 Page (= Plutarque, *Erôtikos* 761b = Aristote, *Fragmenta varia* I 15, 98 Rose).

21. L’expression « pivotement » est empruntée à Brulé 1996, p. 2.

22. Le fragment est publié selon l’édition de Diggle 1970. J’en propose la traduction de Jouan et Van Looy (2000), légèrement modifiée.

23. Éros est guide et « canal conducteur » (ὁδηγός) des parures dans Xénophon d’Éphèse, *Les Éphésiaques* I 8.1 et dans la scholie à Euripide, *Médée* 828.

24. Euripide, *Alceste* 1050 ; *Iphigénie à Aulis* 1222-1225 ; fragment 79 Nauck, 1-2 (= Stobée, *Anthologie* 3.22.8).

25. Le motif du κόσμος ἐπέων est attesté chez Solon, fragment 1 West, 1-2 = 2 Gentili-Prato. 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). Maria Noussia-Fantuzzi (2010, p. 211) pense que deux interprétations sont possibles pour κόσμος ἐπέων : soit « an ordered and metrically defined sequence of ἔπεα », soit « verse ».

26. Voir Stieber 2011 et les contributions plus récentes de Lamari 2018, sur l’intertextualité visuelle, et de Stavrinou 2015, sur l’intertextualité performative de l’opsis d’Hélène.

27. Aristophane, *Oiseaux* 1738-1745 avec Robson 2013. Cf. Photios, *Lexicon*, s.v. πάροχος.

28. Voir Sutton 1997-1998 au sujet de l’Éros nuptial et du discours visuel concernant le mariage dans l’iconographie d’époque classique. Sur le même sujet, voir Stafford 2013 et Sabetai 2011.

29. Cf. *supra*.

RÉSUMÉS

Fondée sur des sources littéraires et iconographiques, cette contribution propose d'évaluer la part d'Éros dans le domaine ornemental en Grèce ancienne, plus spécifiquement à l'époque classique, en partant de la polysémie du terme κόσμος et sous trois angles principaux : a) la correspondance entre le dieu, la parure et la sphère du pouvoir, b) la présentation du dieu comme figure d'autorité et agent paré et c) les actions du dieu sur les parures. En partant d'Éros comme parure (chez Platon) et d'Éros comme dieu paré (chez Plutarque), l'article analyse ainsi les modes d'action du dieu sur plusieurs types d'ornements, en particulier les parures nuptiales. À cet égard, au croisement de l'expérience rituelle et de l'expérience tragique, il montre comment Éros, par la *kosmêsis*, agit sur la beauté de l'épouse et permet la consécration d'hyménées lors de la procession.

Based on literary and iconographic sources, this paper proposes to evaluate the role of Eros within the ornamental sphere in ancient Greece, more specifically in the classical period, starting from the polysemy of the word κόσμος and following three main perspectives: a) the correspondence between the god, the adornment and the power sphere b) the presentation of the god as both authority figure and adorned agent and c) the actions of the god on the adornments. Starting from the image of Eros as adornment (in Plato) and Eros as an adorned god (in Plutarch), the article analyses the modes of action of the god on several kinds of ornaments, especially the bridal ones. In this regard, at the intersection of the ritual experience and the tragic experience, it aims equally to explore how Eros, through the *kosmêsis*, acts on the bride beauty and allows the consecration of hymens during the nuptial procession.

INDEX

Keywords : Eros, ornament, kosmos, votive offerings, ritual practices, wedding

Mots-clés : Éros, parure, kosmos, consécration, pratique rituelle, mariage

AUTEUR

ELEONORA COLANGELO

Docteure d'Université de Paris et de l'Université de Pise