Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

Membre de l'université Paris Lumières

École doctorale 395 : Espaces, Temps, Cultures
UMR 7041, ArScAn, ESPRI

Caroline Brunet

L'image d'Éros en Égypte de l'époque ptolémaïque à l'antiquité tardive (323 av. J.-C. - VIIème siècle apr. J.-C.)

Iconographie et acculturation

Thèse présentée et soutenue publiquement le 20/12/2021
en vue de l'obtention du doctorat de Histoire de l'art de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Mme Pascale Ballet (Université Paris Nanterre)
et de Mme Pascale Linant de Bellefonds (CNRS)

Jury :

Rapporteure :	Mme Dominique Kassab Tezgör	Professeure des universités Directrice du département d'archéologie Université Bilkent
Rapporteur :	M. François Queyrel	Professeur des universités Directeur d'études en archéologie grecque EPHE-PSL
Membre du jury :	Mme Gaëlle Tallet	Professeure des universités Université de Limoges

Remerciements

J’aimerais tout d’abord exprimer toute ma reconnaissance à ma directrice de thèse, Mme. Pascale Ballet qui me suit depuis ma première année de master. Je la remercie de m’avoir confié ce sujet et accompagnée toutes ces années. Grâce à sa disponibilité, j’ai pu mener à bien mes recherches et m’enrichir personnellement. J’aimerais également la remercier pour son aide dans l’organisation de mon séjour en Égypte, ainsi que de m’avoir fait confiance sur le chantier de fouilles à Pompéi, durant lequel j’ai pu travailler sur le terrain à ses côtés. Je la remercie particulièrement pour ses heures de relectures et de discussions qui m’ont permis de préciser mon propos.

J’adresse aussi mes remerciements à ma deuxième directrice, Mme. Pascale Linant de Bellefonds pour ses conseils avisés et sa disponibilité. Son immense connaissance des textes et de l’iconographie de l’antiquité m’ont permis d’affiner mon étude. Je la remercie également pour les heures de corrections sans lesquelles cette étude n’aurait pu aboutir.

Je souhaite également remercier l’IFAO de m’avoir accordé une bourse doctorale pour pouvoir séjourner en Égypte et mener à bien mes recherches sur le terrain. Je remercie le CeAlex et sa directrice Marie-Dominique Nenna pour m’avoir accueillie avec bienveillance et conseillée dans mes recherches.

Je remercie également l’École doctorale (ED 395) ainsi que le laboratoire ArScAn et l’équipe ESPRI de m’avoir accordée une bourse de recherche afin de participer au chantier archéologique de Pompéi, dirigé par Addolorata d’Auria et Pascale Ballet.

Je tiens à remercier l’équipe LIMC dirigée Pascale Linant de Bellefonds puis Évelyne Prioux pour leur accueil chaleureux lorsque qu’elles m’ont autorisé à consulter les fichiers et la photothèque du LIMC. Mes remerciements s’adressent aussi à Marlène Mazin pour ses conseils.

Je remercie Yves Lafond, professeur d’histoire grecque à l’université de Poitiers pour sa traduction. Ainsi que Nicolas Morand, doctorant au CNRS qui m’a aidée dans la compréhension de la faune égyptienne.

Mes remerciements vont aussi à ma famille et mes amis qui à leur manière ont tous contribué à cette thèse. Un grand merci à Florian et Alexandre pour leur temps passé à relire cette thèse. Merci à Anton et Tony pour leur aide de traducteurs. Je remercie également Jade, Ken, Edwige pour leur soutien moral au cours de mes recherches.

Je remercie particulièrement mes parents qui ont toujours soutenu tous mes projets.

Enfin je remercie Thibault, mon mari pour son soutien indéfectible et sa confiance dans la réalisation de cette étude.

Sommaire

Sommaire 5

Introduction 7

Historique de la recherche 8

Problématiques 11

Création du corpus 12

Qui est Éros ? 15

Apport des sources textuelles antiques 16

Éros et ses cultes 24

Des noms pour un dieu 27

Partie 1 : L'iconographie du dieu de l'amour 31

1. Période ptolémaïque : les première images d'Éros 31

1.1. Le décor architectural 34

1.2. Les figurines en terre cuite 51

1.3. La vaisselle 63

1.4. Parure corporelle 78

2. Période romaine : D'Éros aux Érotes 98

2.1. Le décor architectural 101

2.2. Les sarcophages 114

2.3. La grande statuaire 119

2.4. La petite statuaire 128

2.5. Le vaisselier en terre cuite 156

2.6. La vaisselle métallique 170

2.7. Les éléments de mobilier en bronze 172

2.8. Le petit mobilier en os 173

2.9. La parure corporelle 178

3. L'antiquité tardive : les dernières images d'Éros ? 183

3.1. Le décor architectural 186
3.2. Les tissus 199
Partie 2 : Étude des principaux thèmes iconographiques et mise en contexte des supports .. 235
4. Les principaux sujets iconographiques Approches chronologiques 235
4.1. Éros et Aphrodite 237
4.2. Éros à la torche 240
4.2. Éros et Dionysos 242
4.3. Les scènes nilotiques 244
4.4. Éros au dauphin 247
4.5. Éros et Psyché 249
5. Les contextes d'utilisation 250
5.1. L'espace domestique 250
5.2. L'espace funéraire 260
5.3. L'espace cultuel 265
Conclusion 271

Introduction

> « […] les êtres humains ne se rendent absolument pas compte du pouvoir d'Éros, car s'ils avaient vraiment conscience de l'importance de ce pouvoir, ils lui auraient élevé les temples les plus imposants, dressé des autels, et offert les sacrifices les plus somptueux ; ce ne serait pas comme aujourd'hui où aucun de ces hommages ne lui est rendu, alors que rien ne s'imposerait davantage. Parmi les dieux en effet, nul n'est mieux disposé à l'égard des humains : il vient à leurs secours, il est leur médecin, les guérissant de maux dont la guérison constitue le bonheur le plus grand pour le genre humain […]»
>
> Platon, *Le Banquet*[1]

La présente thèse est consacrée à la compréhension de la construction de l'iconographie d'Éros en Égypte à partir de la période ptolémaïque et de son évolution jusqu'à l'antiquité tardive. En effet, à partir de l'époque hellénistique, les cultes grecs se diffusent en Égypte lorsque la dynastie lagide s'impose politiquement, avec l'arrivée massive de migrants originaires de plusieurs régions du monde grec. Des sanctuaires et des autels sont alors consacrés aux divinités grecques, témoins de l'introduction de cultes en Égypte, auxquels sont associées les iconographies correspondantes. De cette manière, une production d'images grecques se développe dans le pays et se répand dans différents contextes d'utilisation comme l'espace architectural cultuel et d'habitat, les contextes funéraires, sans oublier les objets de piété personnel ou destinés à la parure corporelle.

[1] Platon, *Le Banquet*, v. 1889 c-d, traduit par Luc Brisson, Flammarion, 2007.

Historique de la recherche

L'Égypte gréco-romaine fascine les auteurs depuis la fin du XIXème siècle comme le montre l'ouvrage publié en 1882 par G. Lumbroso, *L'Egitto al tempo dei Greci e dei Romani* ou encore le *Plan de la ville d'Alexandrie à l'époque ptolémaïque : Monuments et localités de l'ancienne Alexandrie* de Giuseppe Botti en 1898. Depuis, les découvertes archéologiques qui ont fait l'objet de nombreuses publications ont permis de faire avancer la recherche[2].

La réalisation d'un catalogue général sur les représentations d'Éros découvertes en Égypte est inédite. La majorité des images répertoriées ont fait l'objet de publications. Elles étaient incluses, notamment, dans des catalogues généraux publiés à partir de la première moitié du XXème siècle. Dans le volume III du *Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae*, trois articles sont consacrés à Éros, Éros (in peripheria orientali) et Éros/Amor, Cupido dans lesquels la typologie du dieu est détaillée, mais également les sources textuelles[3].

Aujourd'hui, les publications consacrées à Éros sont peu nombreuses. En 1969, R. Stuveras publie son ouvrage *Le putto dans l'art romain*, dans lequel il différencie le *putto* d'Éros[4]. Il faut cependant noter que des publications peuvent être dédiées à l'étude de l'image d'Éros, mais elles portent sur les représentations découvertes dans l'ensemble du monde méditerranéen, à l'exemple du catalogue publié par Monica Jackson en 2006 : *Hellenistic Gold Éros jewellery : technique, style and chronology* dans lequel elle liste, en fonction du lieu de découverte, les différents bijoux représentant Éros.

De nombreuses publications ont été consacrées à l'étude et à la compréhension de l'acculturation des mondes grec et égyptien à travers la religion, la culture ou la vie au quotidien à partir de la période ptolémaïque. À l'instar de Jean Bingen qui publie, en 1981, un article, *L'Égypte gréco-romaine et la problématique des interactions culturelles*. Fr. Dunand réalise plusieurs études[5] sur la religion égyptienne au cours de la période gréco-romaine en particulier en 1983, sur la problématique de l'acculturation entre les Grecs et les Égyptiens[6]. Certes, l'administration lagide conserve l'organisation territoriales en nomes mais les Grecs assimilent

[2] Je vais faire ici une présentation générale de ma bibliographie. La bibliographie que j'ai utilisée pour poser le contexte historique et culturel de chaque période historique (ptolémaïque, romaine et antiquité tardive) sera détaillée dans chaque partie correspondante.
[3] A. HERMARY, H. CASSIMATIS, R. VOLLKOMMER, *LIMC* III (1986), « Éros », p 850-942 ; C. AUGÉ, P. LINANT DE BELLEFONDS, « Éros (in peripheria orientali), *LIMC* III (1986), 942-952 ; N. BLANC, F. GURY, « Éros/Amor, Cupido », *LIMC* III (1986), p. 952-1049.
[4] STUVERAS 1969.
[5] DUNAND 1973, DUNAND 1976, DUNAND 1979, DUNAND 2017.
[6] DUNAND 1983.

également la culture égyptienne notamment dans leur iconographie et dans leur manière de vivre. Cette acculturation n'absorbe pas pour autant les deux cultures qui gardent leur héritage et leurs spécificités. La récente publication de G. Tallet aborde ces problématiques par le biais d'études iconographiques[7].

Ces publications mettent en perspective la période durant laquelle l'Égypte appartient au monde grec, en s'intéressant aux moyens de diffusion des éléments grecs, comme l'assimilation des divinités aux dieux égyptiens. Si la figure d'Éros n'est pas mentionnée dans ces publications, la compréhension de la diffusion des cultes grecs permet de comprendre comment le dieu de l'amour est présent sur le territoire égyptien dans des contextes d'utilisation divers.

Toutes ces études permettent de saisir comment la figure d'Éros est adoptée dans l'Égypte ptolémaïque, mais aussi romaine ainsi qu'en témoigne la publication D. Frankfurter, en 1998, portant sur l'acculturation religion romaine en Égypte[8].

L'antiquité tardive égyptienne est également étudiée dans une moindre mesure par les chercheurs. Les études portent généralement sur l'émergence de la culture chrétienne à travers la religion et les arts visuels, ce qui permet de saisir la poursuite de la pratique des cultes issus de la religion gréco-romaine en Égypte, à l'exemple de la publication collective dirigée par R. S. Bagnall[9] qui, en 2004, renferme une analyse de la littérature, de l'architecture et des pratiques funéraires coptes.

La figure d'Éros n'est pas ou peu approfondie dans les publications citées précédemment. Cependant, ouvrages et articles s'intéressant à un type de support précis ou à une série d'objets, comportent des analyses d'images représentant Éros. Au début du XXème siècle, P. Graindor[10] effectue une analyse sur les terres cuites d'Égypte de la période gréco-romaine. Il s'intéresse à une collection de terres cuites en les classant en fonction du sujet décoré. Il identifie parmi elles plusieurs figurines représentant Éros et développe un argumentaire sur la construction de leur iconographie. Comme P. Graindor, les chercheurs ont publié, depuis le début du XXème siècle, de nombreuses analyses typologiques dans lesquelles des exemples d'images d'Éros sont détaillés et étudiés. R.Turcan[11] publie en 1978, une étude sur les sarcophages romains et gallo-romains, dont certains découverts en Égypte, sur lesquels

[7] TALLET 2002.
[8] FRANKFURTER 1998.
[9], BAGNALL 2004.
[10] GRAINDOR 1939.
[11] TURCAN 1978.

sont sculptés des Amours. En 1991 M. Martiniani-Reber publie une étude sur les tissus coptes, dans laquelle elle mentionne l'omniprésence d'images d'Amour dans les tapisseries datées de l'antiquité tardive[12]. J. Fischer publie en 1994 un catalogue sur les terres cuites gréco-romaines d'Égypte : *Griechisch-Römische Terrakotten aus Ägypten*[13], dans lequel elle répertorie plusieurs figures représentant Éros en Égypte. En 2000, M.-D. Nenna et M. Seif El-Din publient une étude sur la vaisselle en faïence d'époque gréco-romaine découverte en Égypte[14] dans laquelle elles présentent des fragments de bols sur lesquels sont représentés des Érotes. Dans sa récente publication, Pascale Ballet réalise une analyse de la société égyptienne au cours de périodes ptolémaïque et romaine par le biais des figurines en terre cuite et notamment celles représentant le dieu grec[15].

Ces publications montrent le manque d'études générales consacrées aux images d'Éros en Égypte, ce qui est peut-être dû à la place secondaire du dieu dans le panthéon grec ou au manque de vestiges archéologiques monumentaux découverts en Égypte. En effet, aucun espace cultuel dédié à Éros n'a été découvert sur le territoire égyptien. La présence d'Éros en Égypte se manifeste toutefois dans le décor monumental comme des peintures murales, des mosaïques, des reliefs ou encore dans la grande statuaire en marbre, mais également dans la production d'objets d'art « secondaire » comme des figures en terre cuite, des fragments de céramiques ou de lampes, des statuettes en bronze, des bijoux ou des tissus. La diversité de ces supports s'observe dès la période ptolémaïque jusqu'à l'antiquité tardive, avec des variations propres à chaque période. De plus, la pérennité de ces images à travers les différentes périodes fait des représentations d'Éros un bon exemple pour comprendre les mutations de l'iconographie grecque jusqu'aux époques les plus tardives.

[12] MARTINIANI-REBER 1991.
[13] FISCHER 1994.
[14] NENNA & SEIF EL-DIN 2000.
[15] BALLET 2020, p. 114 – 115.

Problématiques

La présente thèse a pour but en premier lieu d'établir une typologie des représentations d'Éros en Égypte datées la période ptolémaïque à l'antiquité tardive. Cette typologie a pour objectif de comprendre l'évolution iconographique de ces images à travers le champ chronologique défini dans notre enquête. Par ailleurs, il est intéressant de comprendre comment les arts visuels traduisent les mythes relatifs à Éros, au sein desquels des choix ont probablement été opérés. D'autres problématiques sont à prendre en compte. En quoi l'étude des représentations Éros en Égypte manifeste-t-elle des interactions culturelles entre les mondes grec et égyptien ? Des influences égyptiennes sont-elles appliquées à l'iconographie grecque d'Éros ? D'autre part, la variété des supports sur lesquels sont représentées des images d'Éros soulève la problématique du lien entre l'iconographie et son utilisation. En effet, cette étude porte également sur l'adaptation des images à leur contexte de découverte, dans quelle proportion l'utilisation de l'image influence-t-elle sa construction ? De plus, le choix de la composition reflète-t-il une volonté de l'artiste ou du commanditaire ? Par ailleurs, pour comprendre l'iconographie d'Éros, il convient de définir la figure du dieu, d'appréhender sa mythologie afin de comprendre la construction de ses images. Pour finir, et pour mener à bien cette thèse, il faut définir le vocabulaire approprié à la description des images. En effet, au cours de la période romaine apparaît la multiplication des figures d'Éros que la littérature scientifique qualifie comme étant des Érotes, Amours, *putti*. Il faut déterminer le terme le plus approprié pour définir ces personnages. Les chercheurs ont utilisé des appellations arbitraires comme celles des Amours qui ont faussé le débat sur l'identité du dieu.

Cependant, des limites apparaissent pour résoudre ces problématiques. En ce qui concerne les représentations d'Éros en Égypte, un certain nombre d'entre elles n'ont pas de contexte de découverte connu. Ce manque d'informations complexifie la compréhension de l'utilisation de ces images et la mise en évidence du lien entre l'iconographie et sa fonction. Une comparaison avec les modèles grecs est donc indispensable pour résoudre cette problématique. D'autre part, l'identification des artisans et des consommateurs se révèle complexe.

Création du corpus

Afin de mener à bien cette thèse, il a été nécessaire de constituer un corpus. Pour cela, nous avons procédé au dépouillement des publications françaises et étrangères pour répertorier les images d'Éros inventoriées notamment dans des catalogues de musées. En 1900, G. Botti[16] publie le *Catalogue des monuments exposés au musée gréco-romain d'Alexandrie*, dans lequel il décrit les objets exposés dans les différentes salles du musée. E. Breccia a également publié les collections du musée gréco-romain d'Alexandrie[17], mais également d'autres découvertes alexandrines comme la mosaïque de Chatby[18]. A. Adriani en a fait de même en créant l'*Annuaire du musée gréco-romain*[19] et en consacrant un volume à la nécropole de Moustafa Pacha[20] ou au gobelet des « Amours vendangeurs »[21]. En 1904, J. Strygowski étudie les collections du musée du Caire, plus précisément les collections coptes[22] ; de la même manière C.C. Edgar publie trois volumes consacrés aux collections du musée en distinguant les sculptures[23], les bronzes[24] et les vases grecs[25]. Bien d'autres chercheurs ont permis de faire connaître les collections des musées comme A. Lorquin qui a étudié les collections de tissus coptes des musées de Cluny et Dijon[26], ou C. Boutantin qui a porté son intérêt sur les figurines en terre cuite du musée égyptien de l'agriculture[27], ou encore J. Auber de Lapierre et A. Jeudy qui ont publié les objets en bois du musée copte du Caire[28].

Des publications scientifiques portant sur des supports précis ont également permis de constituer les corpus de cette thèse à l'exemple de la publication de W.A. Daszewski sur les mosaïques d'Égypte hellénistique et romaine[29], ou encore celle sur les terres cuites d'Athribis de H. Szymańska[30] pour ne citer qu'eux. En complément de ces études scientifiques, les catalogues en ligne des musées français et étrangers apportent des descriptions détaillées et des

[16] BOTTI 1900.
[17] BRECCIA 1932.
[18] BRECCIA 1923.
[19] ADRIANI 1934, ADRIANI 1940.
[20] ADRIANI 1936.
[21] ADRIANI 1939.
[22] STRYGOWSKI 1904.
[23] EDGAR 1903. Je ne cite ici que les catalogues C.C. Edgar qui m'ont servi à constituer mon corpus. Il a publié d'autres ouvrages sur les moules et les verres grecs ou cercueils, les masques et les portraits gréco-romains du musée du Caire.
[24] EDGAR 1904.
[25] EDGAR 1911.
[26] LORQUIN 1985. Je cite ici que quelques-uns des catalogues qui constituent ma bibliographie.
[27] BOUTANTIN 2012. LORQUIN 1991, LORQUIN 1992.
[28] AUBER DE LAPIERRE & JEUDY 2018.
[29] DASZEWSKI 1985.
[30] SZYMAŃSKA 2005.

photographies de qualité. Les fichiers et la photothèque conservés à l'université Paris-Nanterre et constitués par les chercheurs du LIMC ont également permis le recollement d'images.

Un travail d'inventaire et de récolement a permis de constituer un corpus d'images de quatre cents exemples. Une fiche type est réalisée pour chaque image dans laquelle sont détaillées les informations relatives au modèle : le lieu de découverte, la datation, les dimensions, le matériau utilisé, le lieu de conservation et son numéro d'inventaire, une description détaillée avec une photographie et la bibliographie. Deux catégories sont ajoutées aux fiches ; la catégorie « attribut » dans laquelle sont indiqués les attributs et/ou les éléments distinctifs présents sur l'image décrite, et la catégorie « cadre spatial » qui marque le contexte spatial vérifié ou supposé de chaque représentation, permettant ainsi de mener une analyse quantitative de la production des images d'Éros en fonction de leur contexte d'utilisation. De plus, les fiches sont classées par type de support, ce qui permet d'estimer si certains sont préférés à d'autres pour être décorés par des représentations d'Éros ainsi plusieurs catégories sont référencées : mosaïques, peintures murales, reliefs en calcaire ou bois, sarcophages, statues en marbre, statuettes en bronze, figurines en terre cuite, vaisselle[31], objets en os, bijoux, tissus.

Au cours de nos années de recherche, des études de terrain ont facilité l'analyse des images[32]. En mai 2018, lors d'un séjour en Égypte[33], une étude a été menée sur les collections conservées au Musée égyptien du Caire. En plus de l'observation des collections exposées dans les salles du musée, un accès aux réserves a facilité l'observation des supports déjà inventoriés dans le corpus de recherche, dont les photographies étaient manquantes et a permis le référencement de nouvelles images[34].

[31] Le type de supports « vaisselle » regroupe des fragments de bols ou de contenants, des lampes et des vases.
[32] Au cours de mes années de recherches, j'ai effectué plusieurs séjours « personnels » à l'étranger. Je suis allée visiter le British Museum pour observer les collections exposées dans le musée, je suis également allée à Stockholm pour visiter le Medelhavsmuseet (musée archéologique des pays méditerranés et du Proche-Orient) et à Genève pour voir les collections du musée d'Art et d'Histoire.
[33] Grâce à une bourse doctorale accordée par l'Institut français d'archéologie orientale, j'ai pu réaliser un séjour d'un mois en Égypte, organisé en deux temps. J'ai séjourné les quinze premiers jours au Caire à l'IFAO, puis les quinze derniers à Alexandrie, au CeAlex.
[34] Il m'a été permis de manipuler huit objets, cependant j'ai eu accès à la base de données du musée, ainsi, j'ai référencé de nouveaux modèles. La salle dans laquelle j'ai été installée pour manipuler et photographier les objets (des statuettes en bronze), était en travaux. Le manque de luminosité et la poussière environnante ne m'ont pas permis de travailler dans de bonnes conditions. Malheureusement, lors de mon séjour, le musée préparait son déménagement en vue de l'ouverture du Grand Musée Égyptien du Caire. De nombreuses œuvres étaient emballées ou déplacées dans des réserves à l'extérieur du musée ainsi je n'ai pas pu consulter tous les supports que je souhaitais voir.

À Alexandrie[35], une visite du Musée national a permis, notamment, de vérifier l'identification d'un couvercle de baignoire, faite par Achille Adriani en 1940 et d'enrichir la description de l'auteur. En revanche, la visite du Musée des Antiquités de la Bibliotheca Alexandrina a permis de réfuter l'identification faite par Jean Marcadé[36]. Il avait identifié une statue de marbre comme étant un Éros à l'arbre, alors qu'il s'agit en réalité de Dionysos enfant accompagné d'une panthère.

Le principal objectif de ce séjour était de pouvoir observer et photographier des objets déjà inventoriés dans le corpus de recherche ou d'en référencer des nouveaux. Cependant, en parallèle des études menées dans les musées égyptiens, des recherches dans les bibliothèques de l'IFAO et du CeAlex ont apporté de nouveaux fonds bibliographiques.

En juillet 2019, la visite des sites archéologiques de Pompéi[37], d'Herculanum et d'Oplontis a permis l'étude en place des représentations d'Amours qui ornent les espaces publics et privés de ces villes. Le Musée national de Naples renferme de nombreuses peintures murales provenant de différents sites archéologiques ; ainsi on peut observer des images d'Amours découvertes en contexte domestique. Le musée conserve également la célèbre collection Farnèse qui est composée notamment de statues en marbre et des intailles, dont certains exemples représentent Éros. Une collection de sarcophages, sur les parois desquels se distinguent des Amours, est également exposée dans le musée.

Ce travail d'inventaire a permis de constituer un corpus d'images suffisamment riche pour analyser les différentes représentations d'Éros découvertes en Égypte et établir des comparatifs avec des modèles méditerranéens. Néanmoins, pour comprendre la construction de l'iconographie d'Éros, il est nécessaire de mener une étude sur la figure du dieu afin de connaître sa mythologie et sa place dans les traditions cultuelles de la société grecque. Ainsi, il sera possible d'identifier les influences égyptiennes dans l'iconographie du dieu grec.

[35] Je n'ai pas eu accès aux collections du Musée gréco-romain d'Alexandrie qui est encore aujourd'hui fermé. Une partie des collections est conservée au Musée des Antiquités de la Bibliotheca Alexandria mais sont peu exposées.
[36] MARCADE Jean, "Une sculpture inédite au Musée gréco-romain d'Alexandrie : le putto à l'arbre de Sidi Bishr" dans EMPEREUR Jean-Yves (dir), *Alexandrina, 3*, IFAO, Le Caire, 2009, p. 135-155.
[37] En juillet 2019, j'ai participé, grâce à un financement de l'école doctorale 395 et du laboratoire ArScAn, à la mission de recherche menée à Pompéi. Ainsi, cela m'a permis de confirmer et développer mes compétences techniques sur le terrain ainsi que de visiter différents sites afin d'établir des comparaisons entre les représentations des Érotes dans le monde romain et celles découvertes en Égypte.

Qui est Éros ?

Pour comprendre la construction de l'iconographie d'Éros, il convient en premier lieu de mener une enquête sur la définition de la figure du dieu, et de convoquer l'historiographie portant sur la religion grecque, pour répertorier les différents mythes, comprendre leurs interactions et saisir le rôle des différentes divinités. On ne manquera pas de rappeler qu'en 1919, C. Daremberg et E. Saglio[38] publient leur *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* dans lequel ils répertorient les différentes divinités du monde gréco-romain, leur mythologie, leur iconographie et les lieux de cultes qui leur sont dédiés. S'ils traitent de la figure d'Éros, leurs conclusions sont aujourd'hui en partie désuètes.

En 1946, F. Lasserre[39] dans sa thèse, *La figure d'Éros dans la poésie grecque*, recense les différents lieux de culte dédié à Éros depuis l'époque archaïque et cherche à saisir l'importance du dieu dans les sources textuelles antiques. En 1974, M. Tardieu[40] réalise une analyse partant des écrits gnostiques découverts à Nag Hammadi, de cette manière il définit la vision tardive d'Éros qu'avaient les contemporains de cette époque.

Beaucoup d'auteurs ont publié des articles ou des ouvrages faisant mention de la mythologie relative à Éros en analysant les sources classiques. Les auteurs des articles du LIMC, dédiés à la typologie des images du dieu grec, dressent un état de lieux sur les sources textuelles mentionnant sa généalogie, mais également ses lieux de culte[41]. Ainsi en 1986, J. Rudhardt publie une étude dans laquelle il examine la double généalogie d'Éros et d'Aphrodite[42]. Puis en 1988, J.-P. Vernant étudie la figure du dieu à partir de la Théogonie d'Hésiode[43]. En 1996, Claude Calame[44] publie un ouvrage complet sur la figure d'Éros et cherche à comprendre non seulement la construction de sa cosmogonie, mais également son usage dans la société gréco-romaine.

Les sources textuelles antiques sont donc un point de départ pour cette recherche afin de saisir comment les Grecs, les Romains et les Égyptiens, aux périodes ptolémaïque et impériale, percevaient la mythologie et le culte d'Éros.

[38] DABEMBERG & SAGLIO 1919, p. 1595 – 1611.
[39] LASSERRE 1946.
[40] TARDIEU 1974.
[41] A. HERMARY, H. CASSIMATIS, R. VOLLKOMMER, « Éros », *LIMC* III (1986), p 850-852 ; N. BLANC, F. GURY, « Éros /Amor, Cupido », *LIMC* III (1986), p. 952-955.
[42] RUDHARDT 1986.
[43] VERNANT 1988.
[44] CALAME 1996.

Apport des sources textuelles antiques

L'une des sources les plus anciennes, au VIIIème siècle av. J.-C., est la *Théogonie* d'Hésiode, une œuvre relatant la création de la généalogie des dieux. Après avoir souligné que les Muses l'avaient poussé à narrer l'histoire des dieux, Hésiode commence son récit par la création du cosmos :

> « Au commencement exista le Chaos, puis la Terre à la large poitrine, demeure toujours sûre de tous les Immortels qui habitent le faîte de l'Olympe neigeux ; ensuite le sombre Tartare, placé sous les abîmes de la Terre immense ; enfin Amour, le plus beau des dieux, Amour, qui amollit les âmes, et, s'emparant du cœur de toutes les divinités et de tous les hommes, triomphe de leur sage volonté. »[45]

Éros apparaît donc comme l'un des quatre principes fondateurs. Cependant, comme le remarque Fabienne Blaise[46], bien qu'Éros soit présent au début du récit généalogique, il n'apparaît qu'une seule autre fois dans l'œuvre lorsqu'il est fait mention de la naissance de la déesse Aphrodite :

> « Les dieux et les hommes appellent cette divinité à la belle couronne Aphrodite, parce qu'elle fut nourrie de l'écume des mers ; Cythérée, parce qu'elle aborda Cythère, Cyprigénie, parce qu'elle naquit dans Chypre entourée de flots et Philomédée, parce que c'est d'un organe générateur qu'elle reçut la vie. Accompagnée d'Amour et du beau Désir, le même jour de sa naissance, elle se rendit à la céleste assemblée. »[47]

Le début du poème expose les quatre puissances (le Chaos, la Terre, le Tartare, Éros) nécessaires pour l'engendrement des générations. Parmi elles, Éros apparaît non pas comme un élément fondamental du cosmos, mais comme une force génératrice. En effet, contrairement aux trois autres puissances, il n'a pas de descendance[48] : il est le « principe de manifestation »[49]. Il semble qu'Hésiode connaissait d'autres récits mythologiques dans lesquels les liens de parenté entre Éros et Aphrodite étaient mis en évidence. Cependant, il propose une lecture différente[50]. L'Éros « primordial » n'est pas abandonné, il reste acteur auprès d'Aphrodite dont

[45] Hésiode, *Théogonie*, 116-122, traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, 2019.
[46] BLAISE 1998, p. 51.
[47] Hésiode, *Théogonie*, 195-200, traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, 2019.
[48] BLAISE 1998, p. 54.
[49] RUDHART 1986, p. 10.
[50] BLAISE 1998, 52.

le champ d'action est défini et identifié. L'action d'Éros se déplace ainsi dans un espace précis, un « monde concret ».[51]

Néanmoins, Éros est reconnu comme un dieu appartenant au panthéon grec. Ce sont les tragédies antiques qui ont défini sa personnalité et qui ont influencé son iconographie.

Euripide écrit, vers 428 av. J.-C. *Hippolyte,* l'une de ses tragédies. Le jeune héros, dont l'œuvre porte son nom, fait offense à la déesse Aphrodite en vouant un unique culte à la déesse Artémis. La déesse se venge du jeune homme par l'intermédiaire de Phèdre, sa belle-mère, en provoquant chez cette dernière une passion dévorante pour le jeune homme. La nourrice d'Hippolyte lui révèle les sentiments qu'éprouve Phèdre à son encontre ce qui provoque le suicide de cette dernière. Après que la nourrice ait énoncé les sentiments de sa maîtresse, le chœur chante :

> « Amour, Amour, qui par les yeux distille le désir, inspirant une douce volupté aux âmes que poursuit ton assaut, ne te montre jamais à moi avec l'escorte du malheur, ne me presse pas sans mesure ! Ni la flamme ni les astres n'ont de trait plus puissant que celui d'Aphrodite parti des mains d'Amour, le fils de Zeus ».[52]

Le chœur adresse sa prière à Éros en décrivant son action et ses effets sur les âmes. Le regard est l'instrument par lequel le dieu provoque le désir inspirant la douceur aux âmes. Cependant, son « assaut » est un acte guerrier montrant que la manifestation divine d'Éros peut être défavorable pour les Hommes[53]. Euripide ne s'attarde pas sur la figure d'Éros. Seule cette prière mentionne la présence du dieu, comme dans *Les Troyennes* qu'il présente vers 415 av. J.-C. *Les Troyennes* est la dernière tragédie d'une trilogie consacrée à la guerre de Troie : *Alexandros* évoque les origines de la guerre, *Palamède* développe le siège de la ville. Cette tragédie raconte le destin des derniers survivants d'Ilion après la prise de la ville de Troie. Dans le deuxième chant du chœur, narrant la désolation de la ville de Troie, une prière est dédiée à Éros :

> « Amour, Amour, qui vins jadis te reposer sur les palais de la Dardanie, sans épargner les immortels eux-mêmes, à quel comble de gloire élevas-tu cet empire par d'augustes alliances avec des dieux !»[54]

[51] *Ibidem.*, p. 59.
[52] Euripide, *Hyppolite*, 525 – 33, traduit par Louis Méridier, CALAME 1996, p. 13.
[53] CALAME 1996, p. 14.
[54] Euripide, *Les Troyennes*, 799, traduit par Henri Grégoire et Léon Parmentier, Les Belles Lettres, 1925.

Dans *Les Oiseaux*, une comédie d'Aristophane présente vers 414 av. J.-C., est raconté le périple de deux Athéniens Évelpide et Pisthétère qui, fuyant la ville, rencontrent le peuple des oiseaux. Aristophane narre dans son œuvre la création du cosmos dans lequel Éros occupe une place maîtresse, car, parmi des entités définies par une obscurité infinie (le Chaos, le Nuit, l'Érèbe et le Tartare), il est né d'un œuf apporté par le vent, son apparence est définie et lumineuse [55]:

> « Le Chaos, la Nuit, le noir Érèbe et le vaste Tartare existaient au commencement ; il n'y avait ni terre, ni air, ni ciel. Dans le sein infini de l'Érèbe, la Nuit aux ailes noires enfante d'abord un œuf sans germe, d'où, après des révolutions d'années, naquit le gracieux Éros au dos brillant de deux ailes d'or, semblable aux tourbillons roulés par le vent. Éros, uni au Chaos ailé et ténébreux, dans le vaste Tartare, engendra notre race, et la produisit tout d'abord à la lumière. Ainsi, à l'origine, la race des immortels n'existait pas encore, avant qu'Éros eût tout uni. Les éléments une fois unis les uns aux autres, parut le Ciel, l'Océan, la Terre et les dieux bienheureux, race éternelle. Voilà comment nous sommes les plus anciens de tous les bienheureux : que nous sommes fils d'Éros, mille preuves l'attestent. »[56]

Au sein d'entités primordiales sans limitation, Éros apparaît ailé, tourbillonnant. L'œuf duquel est issu Éros constitue un premier élément matériel dans la création du cosmos[57]. La transformation de cet élément en un dieu représenterait l'œuf qui incarne l'âme, considérée comme une composante matérielle[58]. Éros personnifiait la première âme cosmique conceptrice des futures générations. En outre, dans l'œuvre d'Aristophane l'œuf est transporté par le vent et Éros possède des ailes. Ces caractéristiques célestes sont donc des composants pour la création de la cité idéale des oiseaux[59]. Aristophane confère à Éros l'image d'une calamité tourbillonnante qui s'unit au Chaos pour engendrer les dieux et les hommes et s'éloigne de l'image de dieu unificateur décrit dans les traditions grecques[60].

Ces textes grecs montrent la complexité de la mythologie relative à Éros. Jean-Pierre Vernant en livre une synthèse que l'on peut résumer ainsi : les cosmogonies grecques confèrent

[55] CALAME 1996, p. 265.
[56] Aristophane, *Les Oiseaux*, 676 – 800, traduit par Hilaire Van Daele, Les Belles Lettres, 1928.
[57] ANEMOYANNIS-SINANIDIS 1991, p. 88.
[58] ANEMOYANNIS-SINANIDIS 1991, p. 88.
[59] CALAME 1996, p. 265.
[60] JAY-ROBERT 2007, p. 183.

deux figures à Éros, celle d'un dieu primordial géniteur des dieux grecs et celle du dieu jeune, fils de la déesse Aphrodite[61].

C'est sans nul doute l'œuvre de Platon qui permet de saisir la complexité du dieu.

Dans son œuvre *Le Banquet*, écrit vers 380 av. J.-C., il imagine un banquet rassemblant plusieurs personnages dont Phèdre, Pausanias, Éryximaque, Aristophane, Agathon, Socrate qui échangent à tour de rôle sur leur conception de la figure du dieu Éros[62]. Dans ce texte, Phèdre reprend à son compte l'origine d'Éros, sans généalogie, telle qu'elle est rapportée par Hésiode. Quant à Pausanias et Éryximaque, ils le rattachent à Aphrodite et distinguent deux Éros, comme il y a deux Aphrodite : l'une, la plus ancienne, née d'Ouranos (le ciel) : l'Aphrodite Ouranienne, céleste ; l'autre née de Zeus et de Diônè, Aphrodite Pandémienne, « populaire, vulgaire »[63]. De cette dualité d'Aphrodite, ils déduisent une dualité d'Éros : il y aurait donc un Éros Pandémien, vulgaire, qui s'attache au corps et un Éros Ouranien, céleste qui s'attache à l'âme[64]. Aristophane, quant à lui, fait d'Éros la conséquence du châtiment infligé par Zeus aux androgynes. Agathon élude la question de l'origine d'Éros le qualifiant seulement de plus jeune des dieux fuyant perpétuellement la vieillesse. Socrate dépeint le dieu comme un « δαίμων », servant d'intermédiaire entre les dieux et les hommes, né dans le jardin des dieux avec pour parents Πόρος (Expédient) et Πενία (Pauvreté).

Platon écrit un deuxième dialogue imaginaire entre Socrate et Phèdre, ce dernier donne son nom à l'ouvrage, divisé en deux parties dont la première est consacrée à l'analyse de la beauté et de l'amour par les deux protagonistes[65]. Socrate mentionne qu'Éros est le fils d'Aphrodite : « *Quoi donc ! Ne crois-tu pas que l'Amour est fils de Vénus? et qu'il est dieu ?* »[66]. Platon prend dans cette œuvre le parti d'identifier Éros comme le fils d'Aphrodite, alors que dans son *Banquet*, il développe les différentes mythologies de la naissance du dieu. Aussi il présente Éros comme une divinité dangereuse. En effet, après avoir énoncé les méfaits des sentiments amoureux Socrate se ravise et modère son propos :

> « Mais si l'Amour, comme on n'en saurait douter, est un dieu ou quelque chose de divin il ne peut donc être mauvais, et cependant nos deux discours avaient pour but

[61] VERNANT 1988, p. 293.
[62] Platon, *Le Banquet*, traduit par Luc Brisson, Flammarion, 1998.
[63] PIRENNE-DELFORGE 1994, selon les termes de Vincenne Pirenne, p. 143.
[64] PIRENNE-DELFORGE 1988, p. 146. Dans son article, « Épithètes cultuelles et interprétation philosophique. A propos d'Aphrodite Ourania et Pandemos à Athènes », Vinciane Pirenne-Delforge analyse la dualité d'Aphrodite. Elle mentionne également Lucien de Samosate qui reprend la double figure d'Éros selon Platon.
[65] Platon, *Phèdre*, traduit par Paul Vicaire, Les Belles Lettres, 1998.
[66] Platon, *Phèdre*, 242d.

de le représenter comme tel : ils sont donc bien coupables envers l'amour[67]. […] je n'attendrais pas que l'Amour me punisse d'avoir mal parlé de lui[68] […] Craignant donc la censure de cet homme et plus encore la vengeance de l'Amour, je veux corriger l'amertume de mes premiers propos par un discours plus doux[69]. »

Cette crainte de la vengeance d'Éros se retrouve également dans une épigramme de Ménandre, datée entre 325 – 290 av. J.-C. :

« Et après cela, Éros n'est-il pas le plus grand des dieux, et de loin le plus vénéré ? En effet personne n'est assez pingre ou attaché à ses petites habitudes pour ne pas partager avec ce dieu une partie de ses biens. Ainsi, tous ceux qu'il traite avec douceur, il leur ordonne de faire cela quand ils sont encore jeunes, tandis que ceux qui diffèrent la chose jusqu'à leur vieillesse payent en plus des intérêts en raison du temps écoulé. »[70]

Platon et Ménandre attestent par leurs textes la présence de lieux de cultes et de pratique religieuse dédiés à Éros. En effet les auteurs antiques indiquaient que les hommes craignaient le dieu et voulaient s'assurer de sa protection, ainsi des lieux de cultes ou des rites de piété personnelle en contexte domestique lui ont été consacrés[71].

Si les sources antiques permettent de comprendre la place d'Éros dans la mythologique grecque, elles ont pu influencer son iconographie. Dans un premier temps, il était représenté sous les traits d'un jeune homme au corps musclé peut-être pour évoquer son statut de dieu primordial à l'exemple d'une amphore à figure rouge, datée du premier quart du Vème siècle av. J.-C. et découverte à Athènes[72]. Cependant, l'image d'Éros enfant est largement diffusée au cours de l'antiquité ce qui pourrait s'expliquer par son lien de parenté avec Aphrodite, étant son fils il est considéré comme un enfant. Néanmoins, ce sont également les sources textuelles antiques qui le décrivent et lui donnent un caractère enfantin.

Au cours du IIIème siècle av. J.-C., Apollonios de Rhodes écrit les *Argonautiques*, une épopée composée de quatre chants, qui retrace le voyage des Argonautes lors de la quête de la

[67] Platon, *Phèdre*, 242c.
[68] *Ibidem.*, 243b.
[69] *Ibidem*., 243d.
[70] Ménandre, *Trésor*, 198, traduit par I. David ; édition Körte-Thierfelder, Menandri quae supersunt, vol. 2, 2e éd., Leipzig, 1959 ; texte n°950 dans CALLYTHEA [En ligne] ; http://www.cn-telma.fr/callythea/extrait950/
[71] Cette hypothèse est soulignée par la présence d'images d'Éros apposées sur des objets d'utilisation domestique comme les figures en terre cuite, en bronze ou les fragments de bols et les lampes.
[72] Amphore à figures rouges, premier quart du Vème siècle av. J.-C., Athènes, musée du Louvre, n° inv. Cp 765 ; COLLARD H., *Montrer l'invisible ; Rituel et présentification du divin dans l'imagerie attique*, Supp. 30, Kernos, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2016, p. 117, 211, pl. 96.

Toison d'or. Dans le chant IV, les déesses Héra et Athéna sollicitent Aphrodite pour qu'elle missionne son fils Éros afin que Jason tombe amoureux de Médée. Lorsqu'elles trouvent Éros, il joue aux osselets avec Ganymède. Aphrodite promet à son fils de lui offrit un jouet s'il effectue sa mission. Le jeune dieu accepte, Apollonios de Rhodes décrit alors les armes d'Éros nécessaires à son action[73], puis détaille l'action du jeune dieu :

> « Cependant, à travers l'air transparent, Éros arriva invisible, portant avec lui le trouble de la passion […] Aussitôt, s'arrêtant dans le passage qui mène de la cour à la maison, contre le montant de la porte, le dieu bande son arc et tire de son carquois une flèche qui n'a pas encore servi, une flèche qui doit causer bien des gémissements. Toujours invisible, il franchit le seuil de ses pieds rapides : ses yeux perçants regardent de tous côtés. Le petit dieu se blottit aux pieds mêmes de Jason, fixe la coche de la flèche au centre de la corde, tend l'arc des deux mains, bien droit, et tire sur Médée : une stupeur envahit l'âme de la jeune fille. Et lui, il s'élança du palais au toit élevé, en riant aux éclats »[74].

Une épigramme, attribuée hypothétiquement, à Théocrite datée du IIIème siècle av. . montre l'image enfantine d'Éros :

> « Ce voleur d'Éros dérobait un jour dans une ruche un rayon de miel ; une méchante abeille le piqua de son aiguillon et lui blessa le bout de tous les doigts. Et lui, il souffrait, soufflait sur sa main, trépignait et bondissait. Il montra son mal à Aphrodite, se plaignant que l'abeille, une si petite bête, fît si grandes blessures. Sa mère alors se mit à rire : « Eh quoi ? dit-elle, n'es-tu pas comme les abeilles. Tu es petit, mais quelles blessures tu causes ? »[75]

Ce thème d'Éros et l'abeille est connu dans la littérature antique et dans l'iconographie. À travers cette épigramme, un parallèle apparaît entre la douceur et la rondeur du miel comme l'amour est un sentiment heureux et doux, à l'image du physique d'Éros mais les abeilles sont aussi des insectes dangereux qui piquent et blessent les hommes comme Éros tire sur ses victimes en usant de ses flèches.

---

[73] Apollonios de Rhodes, *Les Argonautiques*, chant III, 111 – 166, traduit par Francis Vian et Emile Delage, Les Belles Lettres, 2019 : « *Aussitôt, il fixa à un baudrier d'or son carquois, qui était appuyé au pied d'un arbre, et il saisit son arc recourbé* ».

[74] *Ibidem*. Chant III, 275 – 298.

[75] Théocrite (?), Idylle 19, 1-8 Gow, traduction E. Chambry, base de données en ligne Callythea : http://telma.irht.cnrs.fr/outils/callythea/extrait251649/

Les auteurs romains s'intéressent également à la figure d'Éros. Apulée écrit au cours du IIème siècle apr. J.-C., *Les Métamorphoses*. Cette œuvre est composée de onze livres qui racontent le pèlerinage de Lucius transformé en âne par sa maîtresse Photis, pour défaire le sort, le héros doit manger des roses. Au cours de ses aventures, il raconte des nombreux mythes notamment celui d'Éros et Psyché. *Le conte d'Amour et de Psyché* se développe du livre IV au livre VI[76] et relate l'histoire d'amour entre les deux divinités. Dans cette œuvre Éros passe de l'enfance à l'âge adulte[77]. Lorsqu'il décide de frapper Psyché de sa flèche pour qu'elle tombe amoureuse de lui plutôt que du monstre désigné par la déesse Aphrodite, il s'affranchit de l'influence de sa mère. Quand il s'isole avec Psyché, il ne semble pas connaître les sentiments amoureux et se comporte comme un époux juvénile[78]. Puis, quand Psyché découvre son identité, il retourne auprès de sa mère, se cachant au près d'elle comme un enfant[79]. Enfin l'absence de son épouse, le pousse à se responsabiliser pour devenir un adulte réfléchi, convaincu de ses actes[80].

Vers 228 apr. J.-C., Athénée de Naucratis présente l'ouvrage *Les Deipnosophistes* divisé en quinze livres et qui décrit une suite de conversations imaginaires entre des personnages contemporains de l'auteur ou des auteurs grecs disparus comme Platon, Euripide ou Aristophon. Dans le livre XIII, dédié à la compréhension des différents aspects de l'amour, Athénée convoque plusieurs auteurs pour afficher leur conception de la figure divine d'Éros. Par exemple, Euripide aurait déclaré : « *Éros, nourrisson de la sagesse et de la vertu, ce dieu si charmant est le plus avenant aux yeux des mortels.* »[81]

L'Antiquité tardive livre également des sources textuelles portant leur intérêt sur la figure d'Éros. Parmi les codex de la bibliothèque de Nag Hammadi, datée du IVème siècle apr. J.-C., l'*Écrit sans titre* du codex II développe un argumentaire sur la construction d'Éros, à propos duquel Michel Tardieu, dans son étude sur les écrits gnostiques portant sur le dieu[82], décrit sa naissance de la façon suivante :

> « Éros est le fils de Pronoia, la parèdre d'Ialdabaoth le démiurge. En voyant la beauté de l'ange de lumière, appelé Adam primordial ou Adam-Lumière, créature surgie

[76] Apulée, *Les Métamorphoses, Le conte d'Amour et de Psyché*, IV 28,1 – VI 24,4 ; traduit par Désiré Nisard, Paris, 1860, revu et corrigé, Bibliotheca Classica Selecta, 2005 – 2009.
[77] DUNAND & ZIVIE-COCHE 2001, p. 189.
[78] *Ibidem*., p. 191.
[79] *Ibidem.*
[80] *Ibidem.*, p. 192.
[81] Athénée de Naucratis, *Les Deipnosophistes*, traduit par A.-M. Desrousseaux et Charles Astruc, Les Belles Lettres, 1956.
[82] TARDIEU 1981.

de la splendeur de l'ogdoade, c'est-à-dire du Père principe de toutes choses, Pronoia désire ardemment s'unir à lui. Mais l'ange refuse et elle-même est trop alourdie par son ténébreux pour pouvoir s'élever jusqu'à lui. Elle arrache alors à l'ange des particules de lumière, qu'elle mêle à son sang puis qu'elle répand sur la terre »[83].

Éros, né au paradis, serait un être androgyne à cause de la nature de ses parents[84]. Il résulte de l'union de deux êtres primordiaux et serait donc « l'unificateur de toutes choses »[85]. Malgré son statut, il n'est pas un dieu important comme dans les traditions orphiques. Éros à un rôle d'intermédiaire entre les hommes et les dieux. Comme dans les traditions grecques, Éros est décrit comme un être d'une grande beauté :

> « Il est très beau dans sa beauté, possédant la grâce plus que toutes les créatures du chaos. Alors, dès qu'ils virent Éros, tous les dieux et leurs anges l'aimèrent »[86].

En conclusion, l'analyse de la figure d'Éros révèle la complexité de sa nature dans les textes relatifs aux mythes. Il semble que l'on puisse distingue deux Éros : l'un dieu primordial, créateur du monde des dieux et des hommes, l'autre fils de la déesse Aphrodite, enfant espiègle qui avec ses victimes. C'est l'image de ce dernier qui se diffuse en Égypte à partir de la période ptolémaïque jusqu'à l'Antiquité tardive cependant les représentations égyptiennes mettent en évidence la cohabitation de l'image de Éros – enfant et celle de Éros – adolescent au cours de la période ptolémaïque.

[83] TARDIEU 1981, p. 19.
[84] *Ibidem*.
[85] *Ibidem.*
[86] *Ibidem*., p. 20.

Éros et ses cultes

Pour comprendre les contextes d'utilisation des images d'Éros découvertes en Égypte, il faut analyser le culte d'Éros, et en particulier les sanctuaires qui lui sont dédiés, depuis ses origines. Le plus important centre cultuel dédié à Éros était Thespies en Béotie, Éros était alors matérialisé par une pierre brute[87]. Selon Plutarque, des jeux dédiés à Éros étaient organisés à Thespies[88]. Ainsi, de nombreuses inscriptions découvertes dans la ville[89] dressent des listes de vainqueurs des jeux aux épreuves musicales, gymnastiques et équestres ou des dédicaces dédiées au dieu. Une dédicace découverte à Thespies et conservée au musée épigraphique d'Athènes, mentionne le lieu de culte dédié à Éros :

> « Enfant à l'arc de Cypris à la voix mélodieuse, toi qui habites à Thespies sur l'Hélicon, près du jardin fleuri de Narcisse, accorde-moi tes faveurs ; ce qu'Hadrien t'offre, reçois-le comme les prémices de l'ourse qu'il a tuée en la frappant du haut de son cheval. Mais toi, en retour, ô sage, souffle-lui la grâce de l'Aphrodite Ouranienne. »[90]

L'épigramme votive de Géminus rapporte que Phryné consacre une statue d'Éros dans son temple à Thespies[91]. Praxitèle avait laissé Phryné choisir le sujet de cette statue qu'elle offrit par la suite comme ex-voto à Thespies[92]. Cette dédicace évoque également la coutume de l'empereur Hadrien de dédier le museau d'une ourse à Éros à Thespies[93].

Au IIème siècle apr. J.C., Pausanias décrit, dans sa *Description de la Grèce,* le culte et les statues dédiées à Éros à Thespies [94]. Sylla aurait instauré la fête des *Erotideria*, organisée tous les cinq ans, lors de la première restitution de la statue de Praxitèle avant que Néron la subtilise à nouveau[95].

[87] Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, 27, traduit par M. Clavier, Paris, 1821.
[88] Plutarque, *Erotikos*, traduit par Robert Flacelière, Les Belles Lettres, 2008.
[89] Le laboratoire HISOMA a publié et mis en ligne le corpus des inscriptions de Thespies constitué par Paul Roesch. Ce corpus est composé d'inscriptions découvertes à Thespies ou qui évoquent la cité grecque.
[90] HISOMA 2007, V, n° 270.
[91] *Anthologie grecque*, Tome III ; traduit par Pierre Waltz, Les Belles Lettres, 1931.
[92] Athénée de Naucratis, *Les Deipnosophistes*, Livre XIII, De l'Amour, v. 59 ; traduit par A.-M. Desrousseaux et Charles Astruc, Les Belles Lettres, 1956.
[93] ROVERT 1978, p. 440 - 441.
[94] Pausanias, *Description de la Grèce*, livre IX, 27, 1 – 4, traduit par M. Clavier, Paris, 1821.
[95] LASSERRE 1946, p. 20.

Un culte dédié à Éros est également attesté dans la cité de Parion, en Mysie, pour laquelle Praxitèle aurait aussi sculpté une statue[96].

Éros est le dieu du désir, cependant son influence ne se limite pas à l'amour. En effet, Éros était lié à l'instruction et la pratique d'exercice physique. À Athènes, un autel était dédié au dieu à l'entrée de l'Académie mentionné dans une dédicace faite par Chramos :

> « On dit que Pisistrate aima aussi Chramos, et qu'il dédie dans l'Académie la statue de l'Amour, près de l'endroit où l'on allume le flambeau sacré dans les courses publiques. »[97]

Platon fonda son école dans les jardins qui entouraient le gymnase[98]. Par ailleurs, les courses au flambeau organisées lors des Panathénées ou des Héphaistia débutaient depuis l'autel d'Éros[99]. Éros est également associé à Aphrodite sur le flanc sud-ouest de l'Acropole à Athènes[100]. V. Pirenne-Delforge indique également que des inscriptions ont été découvertes près d'un temple, sur le flanc nord d'Acropole. Celles-ci font mention de fêtes célébrées le quatrième jour du mois de Mounychion en l'honneur du dieu, mais aussi de la déesse Aphrodite[101].

La présence d'Éros dans les gymnases est également attestée dans la cité d'Élis, dans la partie nord-ouest du Péloponnèse, où un autel a été dédié au jeune dieu dans le plus ancien gymnase[102]. La place d'Éros dans ces lieux résulte des pratiques sportives masculines propices au désir érotique[103].

Éros était également vénéré à Sparte non comme le dieu du désir amoureux, mais comme un dieu de la nature. Pausanias mentionne l'existence d'un temple dédié à Éros à Leuctres[104]. Les Spartiates effectuaient des sacrifices à Éros et aux Muses avant les combats. Les Muses étant des déesses de la nature, Éros leur est associé et est assimilé à une force naturelle[105]. Leuctron de Laconie étant une colonie de Leuctres de Béotie, le dieu Éros vénéré

[96] Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXVI, 4, texte traduit par Émile Littré, Les Belles Lettres, Paris, 2016.
[97] Plutarque, *Vie de Solon*, II, traduit par Emile Chambry, Robert Flacelière, Marcel Juneaux, Les Belles Lettres, 2003.
[98] CALAME 1996, p. 134.
[99] ROBERTTSON 1985, p. 259 – 260.
[100] PIRENNE-DELFORGE 1988, p. 148.
[101] PIRENNE-DELFORGE 1994, p. 72.
[102] CALAME 1996, p. 134.
[103] *Ibidem.*, p. 142.
[104] Pausanias, *Description de la Grèce*, III, 26, 5, traduit par M. Clavier, Paris, 1821.
[105] RICHER 1998, p. 10.

à Leuctres serait le même que celui de Thespies[106]. Le culte de Laconie peut être considéré comme un culte importé se distinguant de l'Éros pour lequel les Spartiates effectuaient des sacrifices[107]. Il y aurait donc deux cultes dissociés à Éros à Spartes : le premier considéré comme le dieu de l'amour protecteur des mariages, le second protecteur des combats reflétant un lien entre pédérastie et actes militaires[108].

Les épigrammes funéraires permettent également de saisir qu'Éros pouvait être évoqué sur des supports funéraires comme le montrent celles de Léonidas[109] où il célèbre les succès amoureux du défunt ou celle de Crinagoras[110] dont la beauté est comparée à celle du dieu.

Si des lieux de cultes dédiés à Éros sont attestés dans le monde grec qu'en est-il de l'Égypte ? P.M. Fraser ne fait nullement mention d'un culte « officiel » alexandrin dans son *Ptolemaic Alexandria*[111]. Au cours des recherches pour cette thèse, aucune attestation d'un temple ou d'un sanctuaire consacré à Éros n'a été découverte[112]. Il semble qu'il n'y ait pas en Égypte de grands centres destinés au culte du dieu. Cette absence résulte peut-être d'un manque dans les découvertes archéologiques, mais il est plus probable que lors de son implantation en Égypte, Éros n'était pas perçu comme un dieu majeur. Seul le mobilier archéologique témoigne de la présence du dieu en Égypte et permet d'imaginer les pratiques religieuses liées à son culte. Ce manque de lieux de cultes majeurs indique donc qu'il devait être honoré principalement dans le cadre de piété personnelle, ou peut-être dans les temples et les sanctuaires dédiés à Aphrodite sans que le lieu lui soit consacré.

L'analyse des images qui constituent le corpus de cette étude pourra permettre d'émettre des hypothèses sur la place d'Éros dans la religion gréco-romaine en Égypte.

[106] *Ibidem*., p. 11.
[107] RICHER 1998, p. 11.
[108] *Ibidem*., p. 11 – 14.
[109] *Anthologie grecque*, Epigrammes funéraires, Crinagoras, n°628, traduit par Fr. Jacobs, Hachette, 1863.
[110] *Anthologie grecque*, Epigrammes funéraires, Léonidas, n°449, traduit par Fr. Jacobs, Hachette, 1863.
[111] FRASER P.M., *Ptolemaic Alexandria*, I, Clarendon Press, Oxfrod 1972.
[112] Pour citer un exemple : E. Bernand publie le *Recueil des inscriptions grecques du Fayoum* parmi lesquelles aucunes ne fait mention d'un temple ou d'un sanctuaire dédié à Éros. BERNAND 198.

Des noms pour un dieu

Éros, Érotes, Cupidon, Amours, *putti* tous ces mots sont utilisés par les auteurs pour définir les différentes images d'Éros, sans d'ailleurs que l'on puisse en suivre la logique. Mais lesquels sont les plus adaptés à la description du dieu grec ? L'une des problématiques de cette thèse est précisément la définition d'un vocabulaire approprié à la description des images d'Éros ainsi que son identification au cours des différentes périodes historiques ; c'est donc une double problématique. Le questionnement se porte plus précisément sur la caractérisation des personnages ailés qui apparaissent durant la période romaine et reprennent l'iconographie du dieu grec.

Le terme *putto* n'est pas adapté pour décrire des images antiques. En effet, ce mot hérité du vocabulaire ornemental italien était utilisé pour définir les petits personnages ailés, au corps potelé qui apparaissent dans les arts durant la Renaissance. En ce qui concerne les termes Éros, Érotes, Cupidon, Amours, il faut les replacer dans leur contexte d'utilisation pour cela les auteurs et des sources épigraphiques donnent des réponses.

Dans son grand dictionnaire paru en 1895, A. Bailly traduit « Ἔρως » par Éros en ajoutant le commentaire « *nom de l'amour personnifié* »[113]. Les auteurs du *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* ajoutent des précisions en distinguant Éros et Amour. Ainsi Éros (Ἔρως) est le nom du dieu qui personnifie l'amour, son pluriel est Érotes (Ἔρωτες), le dieu est la « personnification du désir et du sentiment amoureux. Étroitement lié à Aphrodite »[114]. Amor ou Cupido seraient les traductions latines d'Éros qui représenteraient la « personnification du sentiment amoureux et, en tant que tel, souvent associé à Vénus, il est plus fréquemment représenté sous une forme multiple et dans des activités couvrant des champs variés où il perd sa fonction érotique »[115]. Il y a donc un changement de vocabulaire pour différencier l'iconographie du dieu grec et une personnification qui lui est proche, mais dont le champ d'action est différent. N. Blanc et F. Gury précisent qu'il n'y a « aucune trace d'une divinité romaine de l'amour conçue indépendamment ou antérieurement à l'introduction d'Éros en Italie datant au moins du Vème siècle av. J.-C.[116] La première attestation de Cupido est représentée sur un stamnos falisque du IVème siècle av. J.-C., alors que pour Amor, elle apparaît sur un miroir de Préneste daté de la première moitié du IIIème av. J.-C.[117]. Bien que Cupido

[113] BAILLY A., *Le Grand dictionnaire Grec-Français*, 1895, réédition Hachette 2000.
[114] « Éros/Amor, Cupido », *LIMC* III (1986), p. 850.
[115] « Éros/Amor, Cupido », *LIMC* III (1986), p. 952.
[116] *Ibidem.*
[117] *Ibidem.*

semble être antérieur à Amor, les deux apparaissent dans la littérature antique comme chez Plaute où ils sont opposés[118]. Néanmoins, le terme Amor est le plus couramment utilisé par les poètes, Cupido se retrouve majoritairement sur les inscriptions de statues ou de représentations figurées[119]. Éros est donc affilié à Cupido lorsqu'il est introduit à Rome, mais c'est le terme Amor qui sera plus largement diffusé sous l'influence littéraire. C. Huguenot emploie le nom Érotes dans un article publié en 2008 dans l'ouvrage *Image et Religion*[120], qu'elle définit de la façon suivante : « *En Grèce propre, les « Érotes » volants et potelés se multiplient à partir de l'époque hellénistique, et pullulent véritablement à l'époque romaine, où ils sont appelés putti* »[121]. Elle note ainsi une différence de vocabulaire entre les périodes hellénistique et romaine. K.Gutzwiller[122] utilise les deux termes Amours et Érotes dans son article *Images poétiques et réminiscences artistiques dans les épigrammes de Méléagre*. Si elle ne définit pas les deux termes dans cet article, elle utilise Érotes pour définir les représentations multiples liées à la mythologie d'Éros et Amours pour définir de manière générique les images dont les champs diffèrent de ceux du dieu grec.

En ce qui concerne les représentations égyptiennes, les chercheurs ont attribué arbitrairement ces dénominations or le terme Amor n'apparaît que dans les sources latines. Ils utilisent vraisemblablement Amor pour marquer une différence chronologique sous l'influence des Amours d'Italie républicaine et impériale comme ceux de la maison des Vettii. Les traductions des sources épigraphiques découvertes en Égypte ont pu également influencer les chercheurs dans leur publication, or des adaptions injustifiées sont visibles comme celle de la seconde partie de l'épitaphe d'Isidôra, découverte dans la nécropole d'Hermoupolis Magna et datée du IIème siècle[123] :

> « Je ne dois plus te faire de sacrifices, ma fille, accompagnés de lamentations, maintenant que j'ai appris que tu es devenue une divinité. Par des libations et des prières célébrez Isidôra qui, jeune fille, a été enlevée par les Nymphes. […] Le Printemps envoie ici le produit de l'abeille industrieuse et la rose sortie de son bouton, fleur aimée d'Éros […] »[124]

[118] *Ibidem*, Plaute, Curculio, 3, traduit par A. Ernout, Les Belles Lettres, 1935.
[119] « Éros/Amor, Cupido », *LIMC* III (1986), p. 952.
[120] HUGUENOT 2008.
[121] HUGUENOT 2008, p. 256.
[122] GUTZWILLER 2010.
[123] BERNAND1969, p. 347, 350. Cette épitaphe est dédiée à Isidôra disparue à un jeune âge par noyade
[124] BERNAND 1969, p. 350 – 351.

Si Etienne Bernand traduit « *Ἔρωτι* » par Éros dans cette inscription cependant le pluriel « *Ἐρώτων* » devient Amours dans une dédicace d'un autel dédié à Aphrodite découvert à Kôm Abou Billou et datée de la haute époque hellénistique[125]:

> « Cypris, mère protectrice des Amours aux longues ailes, cherchant à honorer ton autel où abonde l'encens […] »[126]

Il semble plus exact de traduire dans cette dédicace « *Ἐρώτων* » par Érotes en se basant sur la définition du LIMC, qui identifie les Érotes comme étant la traduction du pluriel d'Éros lorsqu'il est associé à la déesse Aphrodite.

Cette interprétation du nom d'Éros en Amour se retrouve aussi dans les traductions de sources antiques. En effet, beaucoup d'auteurs du XIXème siècle ont traduit Éros par Amour comme M. Artaud en 1842 dans sa traduction des *Troyennes* d'Euripide ou M. Patin en 1892, dans celle de la *Théogonie* d'Hésiode. Ces traductions ont pu influencer des auteurs et diffuser le terme Amour pour définir d'Éros.

En Égypte, la période ptolémaïque marque la transition linguistique de l'égyptien au grec. En effet l'installation d'une élite grecque lettrée, bien que non majoritaire, dans le territoire influence ce changement. Bien que le grec devienne la langue administrative puis la langue officielle, les langues vernaculaires sont maintenues dans les temples, la littérature et, en partie, dans les archives privées des Égyptiens (comptabilité, correspondances) [127].

Ainsi, pour la présente thèse, le nom grec « Éros » sera utilisé pour définir la figure simple du dieu grec et son pluriel « Érotes » pour les figurines multiples, peu importe la période chronologique.

[125] *Ibidem*., p. 399 – 400.
[126] *Ibidem.*, p. 400.
[127] MILLER 1996.

La structure de la thèse permet de saisir et de dresser une typologie des images d'Éros à partir des supports. Ainsi, une première partie est divisée en trois chapitres correspondants chacun à une période chronologique : période ptolémaïque, romaine et byzantine. Chaque chapitre est subdivisé en petites parties regroupant les supports par type par exemple : une partie est consacrée au cadre architectural comprenant les mosaïques, les peintures murales et les reliefs ; une autre à la grande statuaire correspondant aux statues en marbre ; une autre dédiée à la petite statuaire en rond de bosse pour les figurines en bronzes et en terre et ainsi de suite.

Cette organisation permet de mettre en évidence que certains supports étaient davantage utilisés à certaines périodes ou n'étaient pas présents. Ainsi, les sarcophages semblent être un support courant au cours de la période romaine, alors qu'ils sont absents dans les deux autres périodes. Cela permet également de constater chronologiquement la production des images de manière quantitative.

Le catalogue de cette thèse reprend l'organisation par type des supports classés en fonction de leur chronologie.

Cette thèse présente une deuxième partie menée autour d'une réflexion historique sur l'origine des thèmes afin de saisir l'évolution iconographique, mais aussi technique en fonction des périodes. Elle aborde également la problématique de l'utilisation de ces images afin de comprendre dans quel contexte elles étaient privilégiées.

Partie 1 : L'iconographie du dieu de l'amour

1. Période ptolémaïque : les premières images d'Éros

Avec la politique d'expansion des rois hellénistiques, la civilisation grecque est implantée dans les régions conquises. Ainsi, après la conquête d'Alexandre le Grand, l'Égypte, qu'Hérode surnomme « pays des merveilles »[128], devient un territoire soumis à l'influence grecque, bien que des échanges entre Grecs et Égyptiens soient attestés dès le VIIème siècle av. J.-C. par la présence de marchands et de mercenaires sinon grecs, du moins hellénophones, sur le territoire égyptien[129].

Les Grecs immigrés en Égypte restent soucieux de garder leur mode de vie : l'émergence de nouvelles cités, Alexandrie, Ptolémaïs, Naucratis, indique d'une conservation de l'identité hellénique par une vie politique et sociale de type grec. C'est avec cette volonté de garder une identité propre que fut introduite en Égypte la religion grecque avec son panthéon, ses mythes et son iconographie. Dès lors, avec la naissance de la période ptolémaïque, apparait en Égypte une cohabitation entre les deux cultures méditerranéennes.

En 1903, Auguste Bouché-Leclerq publie sa grande étude *Histoire des Lagides* dans laquelle il dresse la généalogie des Ptolémées et détaille les apports culturels, économiques et politiques des Grecs en Égypte. Si aujourd'hui cet ouvrage semble désuet, il a ouvert la voie à de nombreux scientifiques qui grâce aux chantiers archéologiques menés en Égypte au cours du XXème et XXIème siècle ont permis de faire progresser la recherche de sorte que l'on a de nos jours une connaissance de plus en plus précise de la société ptolémaïque[130].

Pour mener à bien cette thèse, une connaissance précise du contexte historique et culturel est nécessaire, mais ce sont surtout les ouvrages portant sur l'iconographe ptolémaïque à l'instar de la récente publication de Pascale Ballet, *Figurines et société de l'Égypte ptolémaïque et romaine*[131], qui ont permis de comprendre le contexte d'utilisation des images d'Éros découvertes en Égypte[132].

---

[128] WACKENIER 2007, p. 27 cite Hérode, *Histoires*, II, 35 : « J'en viens maintenant à l'Égypte, dont je parlerai longuement ; car, comparée à tout autres pays, c'est elle qui renferme le plus de merveilles ».
[129] BALLET 2020, p. 15 ; DUCAT 1995, p. 70.
[130] Je cite ici quelques exemples de publications : BINGEN 1981, DUNAND 1983, TRAN TAM TINH 1986, DUCAT 1995, BONACASSA 1995, DUNAND & ZIVIE-COCHE 2001, PODVIN 2003, LEGRAS 2004, BURKHALTER 2012, GORRE & KOSSMANN 2013, LE GOFF 2014, GALLO 2018.
[131] BALLET 2020.
[132] Je cite ici quelques exemples de publications : DASZEWSKI 1985, NACHTERGAEL 1988, DUNAND 1990, FISCHER 1994, NENNA & SEIF EL-DIN 2000, PFRÖMMER 2001, GUIMIER-SORBETS 2004,

Les images qui sont étudiées dans cette partie sont donc les héritières de l'iconographie grecque qui se diffuse dans tous les arts comme le montre la multiplicité des supports ptolémaïques : mosaïque, peintures murales, figurines en terre cuite, vases et lampes plastiques ou encore bijoux. Tous ces supports iconographiques permettent d'observer les images d'Éros dans différents contextes d'utilisation et ainsi déterminer s'il y a un lien entre le choix du décor et son usage.

SZYMAŃSKA 2005, BALLET 2007, BALLET 2012, LAUBE 2012, BOUTANTIN 2014, RODZIEWICZ 2016, GUIMIER-SORBERTS 2019,

Tableau récapitulatif des supports ptolémaïques du catalogue

NOMBRE D'EXEMPLAIRE	TYPE DE SUPPORT	N° CATALOGUE
1	Mosaïque	1
2	Peinture murale	4, 5
1	Statuette en marbre	39
19	Figurine en terre cuite	78-81, 85-99
2	Figurine-lampe en terre cuite	163, 164
2	Lampe plastique en terre cuite	178, 179
1	Lampe moulée à corps ovale en terre cuite	191
2	Lampe à réservoir moulée en terre cuite	189, 190,
2	Médaillon en terre cuite	234, 235
1	Fragment de lampe en terre cuite	192
14	Vase plastique en terre cuite	241-253
4	Vase à décors en relief en terre cuite	261-264
4	Fragment de vase en faïence	271, 272, 274, 275
1	Sceau en terre cuite	283
9	Pendant d'oreille en or	306-314
1	Boucle d'oreille en or	315
2	Médaillon en or	316-318
1	Fermoir de bracelet en or	319
1	Pendentif en or	320
1	Figurine en argent	322
1	Bague en or	321
72 objets sur 392 en total.		

1.1. Le décor architectural

Les images d'Éros étudiées dans cette partie sont appliquées sur des supports destinés à l'ornement architectural. Il s'agit d'une mosaïque découverte dans une demeure située dans la zone des palais d'Alexandrie[133] et de deux peintures murales découvertes dans les nécropoles de Gabbari et de Moustafa Pacha.

Les ornements architecturaux sont généralement retrouvés in situ, ainsi le contexte archéologique connu aide à émettre des hypothèses sur l'utilisation et la symbolique des images d'Éros durant la période ptolémaïque. Ainsi, la mosaïque découverte en contexte d'habitat supposé, et les deux peintures mises au jour dans les nécropoles alexandrines, pourraient permettre de comprendre si les images d'Éros étaient établies en fonction de leur utilisation.

De nombreux auteurs ont publié des ouvrages portant sur l'étude des décors architecturaux découverts à Alexandrie et datant de la période ptolémaïque. En 1957 B. R. Brown publie une étude dans laquelle elle analyse notamment des peintures et des mosaïques découvertes à Alexandrie[134]. W. A. Daszewski dresse en 1985 un corpus des mosaïques égyptiennes datées de la période ptolémaïque mais aussi de la période romaine[135]. Puis en 2010, U. Pappalardo et R. Ciardiello dirige un ouvrage général sur les mosaïques gréco-romaines en comprenant des exemples égyptiens[136]. A.-M. Guimier publie également un ouvrage dans lequel elle étudie les mosaïques d'Alexandrie[137]. Elle replace les décors dans un cadre chronologique de la période ptolémaïque à l'antiquité tardive, afin de comprendre leur évolution stylistique et technique.

Chaque décor présente un motif particulier ainsi dans cette partie sont étudiés trois thèmes : Éros chasseur, Éros musicien et jouant avec des dauphins et Éros effectuant une course de char.

Tableau récapitulatif des images étudiées dans cette partie

Nombre d'images	Thèmes représentés	N° catalogue
1	Érotes chasseurs	1
1	Érotes musiciens et jouant avec des dauphins	310
1	Course d'Érotes sur des chars tirés par des cervidés	311

[133] GUIMIER-SORBETS 2019, p. 29.
[134] BROWN 1957.
[135] DASZEWSKI 1985.
[136] PAPPALARDO & CIARDIELLO 2010.
[137] GUIMIER-SORBETS 2019.

1.1.1. La mosaïque des Érotes chasseurs, Chatby (n° 1)

La mosaïque des Érotes chasseurs (n° 1[138]) a été découverte sur le site de la nécropole de Chatby, lors des travaux d'aménagement d'une annexe de l'Institut royal d'hydrobiologie d'Alexandrie entre 1922 et 1923. Le chantier de fouille a débuté par le dégagement d'une voie romaine composée de gros blocs polygonaux en basalte. Dans la couche de remblai, placée sous cette voie, un regard d'un canal réalisé en dalles de calcaire a permis de découvrir la mosaïque[139]. Après le dégagement du terrain, la mosaïque des Érotes chasseurs a pu être mise au jour[140]. Ne représentant pas un élément de remploi, la mosaïque n'a pas été détruite lors de la construction de la voie romaine, contrairement à l'édifice qu'elle devait décorer. Cependant, elle présente des lacunes causées par la création du regard du canal[141].

E. Breccia date la mosaïque de la période augustéenne et fixe une fourchette historique entre 50 av. et 50 apr. J.-C. Il justifie sa datation par la rareté de matériel daté de la période ptolémaïque découvert sur le site, mais souligne que l'édifice d'origine a pu faire l'objet de pillage lors de sa destruction[142]. E. Breccia mentionne également la présence de terres cuites dans la couche de ciment placée sous la mosaïque qui, pour lui, ne sont pas des indicateurs convaincants pour dater la mosaïque de la période romaine, car l'emploi de « terre cuite pilée » dans le ciment était déjà courant en Égypte avant cette période[143]. Pour lui, la voie romaine datant du IIème siècle apr. J.-C., la mosaïque ne doit être guère plus ancienne que le Ier av. J.-C., il détermine ainsi une datation entre la période hellénistique et romaine[144]. Cependant, W. A. Daszewski date la mosaïque entre 290 et 260 av. J.-C., car, de son avis, la technique de l'*opus tessellatum* utilisée pour ce décor, à la fois composé de tesselles, de galets et de lames de plomb, avait été créée à Alexandrie[145]. A.-M. Guimier-Sorbets est du même avis sur la datation de W.

[138] Ce numéro correspond au numéro d'inventaire du catalogue de cette thèse.
[139] GUIMIER-SORBETS 2019, p. 29 ; BRECCIA 1932, p. 53 ; BRECCIA 1923, p. 3 : « A un mètre environ de profondeur du niveau actuel, à la distance de vingt mètres du mur ouest et de dix mètres du mur sud d'enceinte de l'Institut d'Hydrobiologie, on a d'abord rencontré une rue romaine, allant de la direction nord-sud, don le dallage était formé de gros blocs polygonaux en basalte noir. Cette rue mesurait en largeur six mètres. Elle ne reposait pas sur le terrain vierge, mais sur une couche épaisse de terrain de rapport. Au-dessous du dallage, au milieu de la rue et en suivant son axe, était un canal dont le fond reposait à 2m50 du niveau des blocs et qui mesurait 1m20 de largeur, 1m20 de hauteur, ayant la voûte en dos d'âne. Il était entièrement construit de grandes, belles et épaisses dalles en calcaire blanc, bien équarries et dont les joints étaient réunis par une mince couche de ciment. […] À l'est de ladite rue, à trois mètres au-dessous de son niveau, sont apparues les premières traces d'une mosaïque qui s'annonçait belle et intéressante. Dans la section qu'on pouvait voir au fond du puits, il était aisé de reconnaître la moitié postérieure d'une gazelle. ».
[140] ADRIANI 1940, p. 42 ; ADRIANI 1934, p. 94 ; BRECCIA 1932, p. 53 ; BRECCIA 1923.
[141] BRECCIA 1923, p. 5.
[142] BRECCIA 1923, p. 5.
[143] BRECCIA 1923, p. 5.
[144] *Ibidem*, p. 6.
[145] GUIMIER-SORBETS 2019, p. 30 ; GUIMIER-SORBETS 1998, p. 188.

A. Daszewski, vers la fin du IVème et au début du IIIème siècle av. J.-C., après analyse des techniques utilisées pour l'ensemble du décor et comparaison avec des pavements découverts avec un contexte stratigraphique précis[146].

La mosaïque présente un décor composé d'une scène centrale, représentant trois Érotes chassant un cerf, encadré par une succession de frises ornées d'animaux, des rinceaux de lierre ou de motifs géométriques.

Dans la scène centrale, les Érotes présentent la même physionomie de jeune éphèbe qui se différencie de celle de l'enfant principalement associée à Éros. Chaque Éros est représenté dans une position différente[147] ; pour autant leurs mouvements se font écho, ils lèvent leurs bras armés, prennent de l'élan en pliant leurs jambes et se tournent vers le centre de la scène, en direction de la gazelle. L'attitude des Érotes et le mouvement de la gazelle rendent l'ensemble de la composition dynamique. Ce dynamisme est accentué par l'expression des différents personnages, car les Érotes fixent la gazelle, froncent leurs sourcils, crispent leurs lèvres, alors que la gazelle ouvre ses yeux ronds et effectue un mouvement de recul avec sa tête en prend une expression apeurée.

Cette scène de chasse est encadrée par une fine frise ornée de rinceaux de lierre, elle-même encadrée par une frise plus large décorée d'une succession d'animaux : panthère, léopard, lion, hyène, biche, sanglier, taureau, griffon qui ont des attitudes agressives en montrant leurs crocs ou chargeant avec leurs cornes.

Le décor a été réalisé à partir de tesselles taillées d'environ un centimètre carré, de manière plus ou moins régulière et complétées par des galets afin de donner une impression de volume pour les crinières des animaux ou de la profondeur aux regards de ces derniers ainsi qu'à ceux des Érotes[148]. Des lamelles de plomb sont ajoutées dans les crinières ou les chevelures afin de définir des mèches, mais servent également à délimiter des éléments décoratifs comme les ailes des Érotes[149].

La finesse de ce décor est soulignée par une riche polychromie[150] qui place les scènes dans le contexte géographique égyptien. En effet, sous les pieds des Érotes et les pattes des animaux, des lignes courbes en tesselles jaunes symbolisent le sol sablonneux de l'Égypte.

[146] GUIMIER-SORBERTS 2019, p. 30.
[147] Le troisième Éros est très mal conservé, seul le bas de ses jambes et sa main gauche sont encore visibles.
[148] GUIMIER-SORBETS 2019, p. 30 ; BRECCIA 1923, p. 10.
[149] GUIMIER-SORBETS 2019, p. 30 ; GUIMIER-SORBETS 1998, p. 279.
[150] La polychromie de la mosaïque est plus précisément décrite dans le catalogue cette thèse.

La présence d'un guépard, d'une panthère, d'une gazelle dorcas, d'une hyène ou de sangliers souligne le contexte « égyptien » de la scène, car ces animaux étaient présents à l'état sauvage sur le territoire. Pour le lion, il aurait disparu du pays depuis la fin du IIème millénaire av. J.-C. et les cerfs ne se trouvaient pas à l'état naturel, mais étaient importés d'Asie Mineure ou d'Europe. Pour N. Morand, ces animaux étaient destinés à des parcs à gibier[151]. Le décor de la mosaïque montre donc un bestiaire « anthropisé » qui mêle des espèces observables en Égypte au cours de la période ptolémaïque, à la fois locales et importées mais également des espèces disparues ou même imaginaires[152].

[151] J'ai pu échanger directement avec Nicolas Morand qui m'a donné toutes ces précisions.
[152] GUIMIER-SORBETS 2019, p. 39 – 41. Nicolas Morand m'a éclairé sur l'identification des animaux ainsi que sur la problématique de leur appartenance ou non à la faune égyptienne.

a



b



c



d



Figure 1 *:* Mosaïque des Érotes chasseurs. ©GUIMIER-SORBETS 2019

Ligne a : les sangliers.

Ligne b : les lions.

Ligne c : la hyène et le taureau.

Ligne d : le léopard et le guépard.



a



b



c

Figure 2 : Mosaïque des Érotes chasseurs. ©GUIMIER-SORBETS 2019

Ligne a : la gazelle et le cerf.

Ligne b : les animaux hybrides.

Ligne c : les griffons.

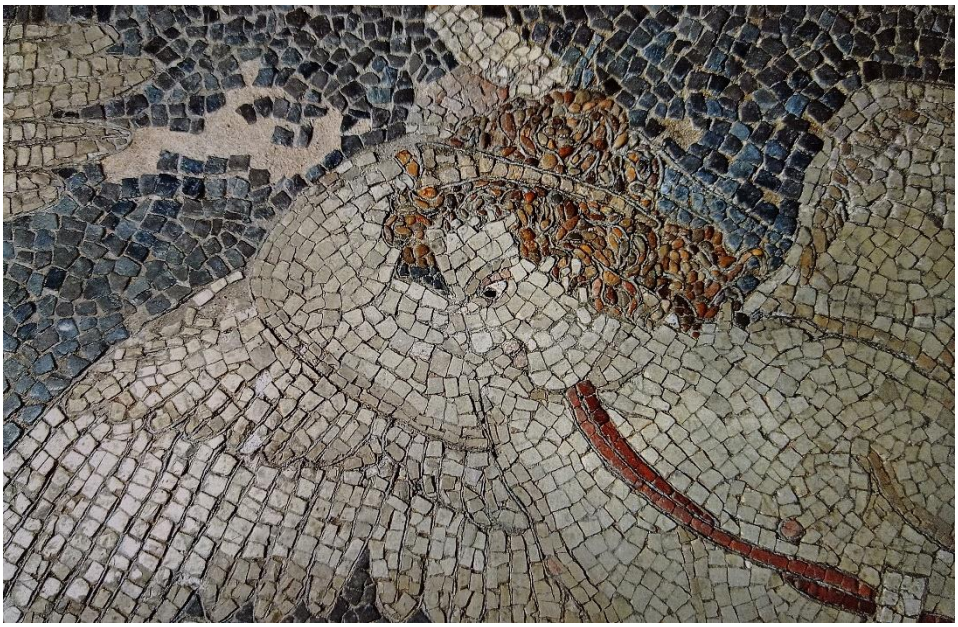




Figure 3 *:* Mosaïque des Érotes chasseurs. ©GUIMIER-SORBETS 2019

Éros central de la composition près à tuer la gazelle.

Éros à droite de la composition levant son bâton au-dessus de sa tête.

Cette mosaïque pourrait donc illustrer l'adaptabilité de l'iconographie hellénistique au contact du monde égyptien. En effet, la scène principale est une scène de chasse menée par des divinités grecques en présence d'un animal appartenant au bestiaire égyptien. Pourtant, cette mixité culturelle ne semble pas être due au hasard.

Pour Kathryn Gutzwiller, les images représentant des Érotes chassant des animaux figurent l'allégorie de la chasse amoureuse[153]. Dès le IVème siècle av. J.-C., des épigrammes décrivent Éros comme un chasseur traquant ses victimes avec son arc[154]. Ces textes poétiques auraient pu avoir influencé l'iconographie relative au dieu grec, donnant naissance à la figure d'Éros chasseur dans laquelle il est associé à des bêtes sauvages, qu'il chasse ou dompte renvoyant également à la métaphore de la domination des sentiments amoureux[155]. Ces images ont été plus largement diffusées au cours de la période romaine, comme les peintures de la maison de la chasse, découvertes à Pompéi[156], et connaissent une pérennité jusqu'au cours de l'antiquité tardive comme le montre une bande de tapisserie représentant des Amours armés d'arcs menaçant des lions (n° 356). Néanmoins, pour Anne-Marie Guimier-Sorbets, les Érotes de la mosaïque de Chatby pourraient être identifiés comme étant des *Bacchoi*[157]. Il s'agirait alors d'une scène mythologique représentant les compagnons de Dionysos ayant reçu le pouvoir de transgresser en tuant les animaux sauvages[158]. Cependant la physionomie des personnages, rappelant celle d'Éros observable sur les vases à figures rouges de la période classique, permet de l'identifier comme des Érotes.

Le commanditaire de cette mosaïque a peut-être été inspiré par la poésie antique ainsi que par l'iconographie hellénistique, car la particularité de ce décor ne réside pas uniquement dans le choix du thème représenté, mais également dans la physionomie des Érotes.

Au cours de la période hellénistique, l'iconographie d'un jeune enfant au corps potelé est largement diffusée. Or les Érotes de la mosaïque de Chabty sont représentés sous les traits de jeunes adultes aux corps sveltes avec des muscles saillants et des visages perdant leur expression enfantine. Le choix de cette physionomie pour Éros est peut-être lié au thème de la scène, car la chasse était une activité formatrice pour les jeunes hommes et non pour les enfants. Cependant, cette image reprend l'iconographie grecque d'Éros qui était déjà représenté sous les

[153] GUTZWILLER 2010, p. 97.
[154] *Ibidem.*
[155] *Ibidem*, p 98.
[156] Peinture murale ; maison de la chasse ; Pompéi ; IIème siècle av. J.-C. J'ai étudié ces peintures directement sur le site de Pompéi.
[157] GUIMIER-SORBETS 2019, p. 29. Bien que A.-M. Guimier-Sorbets propose cette identification elle nomme dans ses descriptions les personnes par le terme Érotes à cause de leur iconographie.
[158] *Ibidem.*

traits d'un jeune éphèbe au cours de la période classique, à l'exemple de nombreux vases à figures rouges comme une amphore datée de 480 av. J.-C[159].

Au-delà de l'analyse iconographique de ce décor, l'une des problématiques est de déterminer s'il y a un lien entre l'image et son espace d'exposition. Pour Evaristo Breccia, cette mosaïque alexandrine a une fonction uniquement décorative[160]. En effet, contrairement à d'autres supports, tels que les figurines en terre cuite, les mosaïques n'étaient pas destinées à une utilisation cultuelle, mais faisaient davantage office d'indicateur de la richesse du propriétaire. Il est donc possible que le décor résulte d'une commande du propriétaire de la maison afin de transcrire son statut.

La mosaïque est une décoration conçue de manière cinétique afin qu'elle soit regardée peu importe la position des observateurs justifiant ainsi sa place dans un espace à la fois de circulation, mais également de repos[161]. L'ordonnancement de la mosaïque de Chatby confirme cette hypothèse, mais bien qu'il ne soit pas possible de déterminer l'emplacement de la mosaïque dans l'édifice d'origine, la conservation fragmentaire du tapis de seuil laisse supposer qu'elle devait être située dans l'entrée d'une pièce. A.-M. Guimier indique qu'au cours des Vème – IVème siècles av. J.-C., dans de villes de Grèce, les mosaïques étaient utilisées pour orner le sol des *androne*s où le propriétaire de la maison recevait ses convives sous le patronage de Dionysos, ainsi le décor lui était dédié[162]. Aussi il est possible que la mosaïque de Chatby, datée entre 290 et 260 av. J.-C., ait été placée dans l'*andron* de la maison, de plus les personnages pourraient être identifiés comme étant des *Bacchoi*[163]. Cette mosaïque, découverte dans le quartier palatial[164], pouvait donc appartenir à une riche demeure dont le propriétaire pouvait être un immigré grec.

[159] Éros jouant avec un cerceau ; amphore à figures rouges ; 480 av. J.-C. ; British Museum ; n° 1836,0224.20 ; SMITH C. H., *Catalogue of the Greek and Etruscan vases in the British Museum*, III, Londres, 1893, n° 296, p. 216.
[160] BRECCIA 1923, p. 10.
[161] PAPPALARDO & CIARDIELLO 2010, p. 52
[162] GUIMIER-SORBERTS 2019, p. 13.
[163] *Ibidem.*, p. 29.
[164] GUIMIER-SORBETS 2019, p. 30.



Figure 4 : Mosaïque et peinture, Éros et la chasse.

Mosaïque des Érotes chasseurs (n° 1) ©DASZEWKI 1985

Peinture murale, maison de la chasse, Pompéi, IIème siècle av. J.-C. ©BRUNET

1.1.2. Le plafond peint de la tombe B24 (n° 4)

Au mois de juillet 1997, à la suite de la construction d'un pont reliant le port Ouest à la route du Caire, le Centre d'Études alexandrines a mené, en collaboration avec le Service des antiquités, des fouilles en urgence après la découverte d'une tombe dans la nécropole de Gabbari, située dans la partie occidentale de la ville d'Alexandrie[165].

Ainsi la chambre funéraire B24 a été dégagée, mais elle s'est révélée difficile d'accès lors du chantier, car son accès s'effectuait depuis la chambre funéraire voisine. Malgré les difficultés du terrain, les archéologues ont pu dater cette chambre du IIème siècle av. J.-C. et ont déterminé deux phases d'aménagement ; en témoigne le lit funéraire qui a été vraisemblablement détruit lors de l'agrandissement de la chambre[166].

Ce qui se révèle intéressant pour la présente thèse est la peinture qui ornait le plafond de la chambre (n° 4). Le décor était recouvert d'un enduit blanc, seul l'angle sud-ouest permettait d'entrevoir la présence des peintures. Des travaux de dégagement de l'enduit ont donc été entrepris pour restaurer les ornements[167].

L'observation générale du plafond laisse apparaître le contexte aquatique du décor à la fois par la présence d'animaux marins, mais également par la gamme de couleurs employée (bleu, vert, jaune) et la forme des quadrilatères. En effet, en prenant du recul, les quadrilatères semblent prendre la forme d'une barque rehaussée par le fond bleu-vert rappelant la couleur de l'eau. C'est dans cet univers aquatique que prennent place les Érotes, on peut donc s'interroger sur la symbolique, l'utilité de ce décor en contexte funéraire.

En Crète, le dauphin est un animal psychopompe. Il accompagne les défunts vers les îles des Bienheureux[168]. Bien que généralement associé aux dieux Dionysos et Apollon[169], le dauphin apparaît dans de nombreuses scènes en compagnie d'Éros[170] à l'exemple d'une

---

[165] EMPEREUR 1998, p. 155. Lors de travaux, les engins de chantier ont détruit le toit d'un hypogée. La découverte de cet hypogé entraina la fouille de l'ensemble de la nécropole.
EMPEREUR & NENNA 2001 ; EMPEREUR & NENNA 2003 : Jean-Yves Empereur et Marie-Dominique Nenna dirigent la publication des résultats de la fouille de sauvetage d'une partie de la nécropole occidentale d'Alexandrie. Le premier volume permet de saisir le contexte de découverte de la tombe B24 ainsi que son architecture. Dans le deuxième volume, Anne-Marie Guimier-Sorbets et Merwatte Seif El-Din ont consacré un article, *Le plafond aux Érotes de la tombe B24, Secteur 4 de la fouille du pont de Gabbari*, dans lequel elles réalisent une description détaillée du décor et interprètent l'iconographie employée.

[166] EMPEREUR & NENNA 2003 p. 577. L'agrandissement de la chambre n'a pas pu être daté précisément.

[167] *Ibidem*., p. 577.

[168] POITRENAUD 2014, p. 2.

[169] SOMVILLE 1984, p. 11 – 19.

[170] Le corpus de recherche de cette thèse comprend de nombreux exemples de représentations d'Éros en compagnie ou chevauchant des dauphins qui seront développés dans les parties suivantes.

mosaïque, découverte à Délos dans la Maison des dauphins[171]. L'association du dieu de l'amour et de l'animal pourrait être celle de deux symboles psychopompes. Caroline Huguenot consacre un article sur un groupe de figurines en terre cuite découvertes dans une tombe d'Érétrie et représentant des Érotes volants[172]. La particularité de ce groupe statuaire réside dans le fait que les Érotes étaient suspendus au-dessus des lits funéraires. Caroline Huguenot interprète donc ces figurines comme étant des ex-voto des défunts. Éros devient alors un auxiliaire de culte funéraire faisant office de substitut au défunt.

Dans la tombe alexandrine B24, le plafond a une décoration héritée de la tradition grecque, le défunt était probablement un immigré grec qui avait fait le choix de reprendre la symbolique crétoise des dauphins en y ajoutant la figure d'Éros comme accompagnant dans son périple. Les Érotes des longs côtés semblent dompter, préparer les dauphins au voyage alors que ceux des petits côtés jouent de la musique ou tiennent des couronnes comme s'ils préparaient une procession ; les Érotes forment donc un cortège pour guider le mort.

[171] « Éros », *LIMC* III (1986), n° 164, p. 868, pl. 618.
[172] HUGUENOT 2001, p. 112.



Figure 5 : Plafond peint, Éros au dauphin.

Plafond, reconstitution (n° 4) ©GUIMIER- SORBETS & SEIF EL-DIN 2003

Reliefs du *purgatorium* du temple d'Isis, Pompéi, 62 apr. J.-C. ©BRUNET

Statue en bronze, maison de la Grande fontaine, Pompéi ©BRUNET

1.1.3. Le lit-sarcophage de la nécropole de Moustafa Pacha (n° 5)

À Alexandrie, dans l'hypogée n° II de la nécropole de Moustafa Pache a été découvert, dans une chambre, un lit-sarcophage décoré de peintures représentant notamment une frise d'Érotes.

Le lit-sarcophage est caractéristique d'une nouvelle tradition funéraire qui apparaît en Égypte à partir de l'époque ptolémaïque, le plus ancien étant celui découvert dans la nécropole de Chatby, daté de la fin du IVème siècle av. J.-C[173]. Le lit du tombeau n° II de la nécropole de Moustafa Pacha est un caveau taillé dans la roche, dont la façade peinte reprend le motif d'une *klinê*. Sur le tympanon se développe une frise représentant une course de onze Érotes sur des biges.

L'image d'Éros effectuant une course de chars se diffuse également au cours de la période romaine à la manière des peintures murales découvertes à Pompéi, dans la maison des Vettii[174]. Dans tous ces exemples, les décors se développent en frises, ce qui se retrouve sur le lit-sarcophage égyptien. Le choix de la composition résulte donc peut-être de la place dédiée au décor. En effet, la composition du lit se développe en bande, une ornementation en frise est préférable, mais pourquoi choisir une course de bige plutôt qu'une frise d'Érotes comme pour le plafond peint de la nécropole de Gabbari ?

Dans les deux cas, le décor est placé dans un contexte funéraire, l'artiste cherche peut-être à lier l'iconographie avec son utilisation. Les Érotes sur les biges pourraient donc prendre la place d'assistants du défunt dans l'au-delà, le bige serait alors le moyen de transport pour guider le mort. Cette hypothèse renvoie à l'utilisation du support sur lequel le décor est apposé. En effet, les lits funéraires découverts à Alexandrie étaient un remploi de la tradition grecque où le lit était utilisé pour la *prothesis* et le transport du défunt[175]. Les biges seraient alors la transcription du lit funéraire que les Érotes dirigent vers le monde des morts. Cependant les chars de course étaient inspirés des chars militaires, utilisés notamment dans le déroulement des Jeux funèbres, comme ceux organisés lors de la mort de Patrocle et décrits dans l'*Iliade*[176] ; ou encore ceux en l'honneur de Pélops qui servirent de fondation pour les Jeux d'Olympie. Ainsi, l'image des Érotes effectuant une course de char évoque cette célébration funèbre.

[173] VENIT 2015, p. 54 ; GUIMIER-SORBETS & NENNA 2003, p. 545 ; ADRIANI 1936, p. 169.
[174] Peinture murale, course d'Amours sur des chars, maison des Vettii, Pompéi, IIème siècle av. J.-C. ; NAPPO S. Pompéi, Guide de la cité antique, Gründ, 2005.
[175] GUIMIER-SORBETS & NENNA 2003, p. 550.
[176] Homère, *Iliade*, XXIX, v. 5-21, traduit par Paul Mazon, Belles Lettres, Paris, 2019.

Les lits n'étaient pas uniquement utilisés lors de rituels funéraires, ils étaient également présents en contexte domestique. Il s'agissait de meubles luxueux, utilisés pour dormir et pour banqueter, indiquant le statut social du propriétaire. Ainsi, ces meubles étaient remployés dans la *prothesis* pour exposer la richesse du défunt.

Les lits peints découverts dans les tombes alexandrines sont la transcription de cette tradition grecque, de plus leurs dimensions sont amplifiées pour rendre le mobilier plus prestigieux[177]. Les lits ne servaient donc pas à l'exposition du défunt car les aménagements des hauts coussins de pierre ne permettaient pas de faire reposer un corps. Le défunt était alors déposé dans un sarcophage ou dans un *loculi* proche du lit[178].

Le lit-sarcophage de la nécropole de Moustafa Pacha a donc surement été commandé par un propriétaire appartenant à une classe sociale aisée dont le lit funéraire traduisait sa richesse.

[177] GUIMIER-SORBETS & NENNA 2003, p. 550, le lit funéraire de Moustafa Pacha mesure 275 cm de long et 122 cm de hauteur.
[178] *Ibidem*., p. 561.

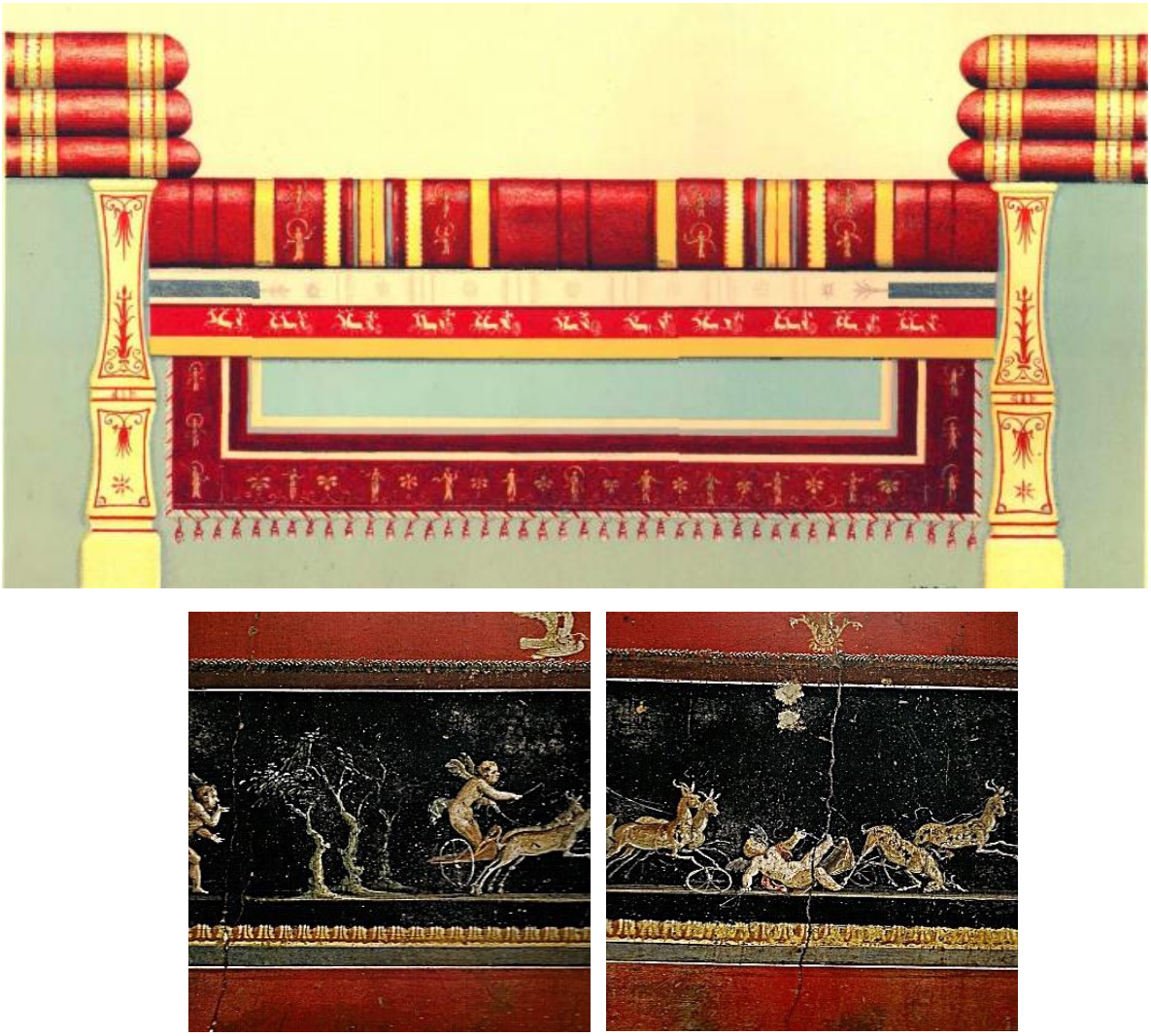


Figure 6 : Peinture murale, course d'Érotes.

Lit-sarcophage, Course d'Érotes (n° 5) ©EMPEREUR & NENNA 2003

Peinture murale, course d'Amours sur des chars tiré par des biches, maison des Vettii, Pompéi, IIème siècle av. J.-C.

Les décors architecturaux étudiés dans ce chapitre mettent en évidence la présence de représentations d'Éros dans différents contextes d'utilisation.

La mosaïque des Érotes chasseurs est l'un des rares exemples du corpus de cette thèse à précisément placer des représentations d'Éros en contexte domestique. En outre, il s'agit d'un contexte palatial permettant d'identifier un type de clientèle précis. Bien qu'il ne s'agisse pas d'images d'épisodes mythologiques liés à Éros, le choix de la composition résulte peut-être d'une connaissance, de la part du commanditaire ou des mosaïstes, d'épigrammes comme celle de Callimaque[179], évoquant l'attitude d'Éros chassant les sentiments amoureux.

Sur les peintures murales découvertes en contexte funéraire, Éros apparaît comme un auxiliaire de culte assistant le défunt vers le monde des morts mais cette interprétation ne se limite pas uniquement à la présence du dieu dans des tombes mais également aux attributs, dauphins et biges, qui l'accompagnent. Bien que le rôle funéraire d'Éros ne soit pas clairement défini dans sa mythologie, la présence de ces représentations dans des tombes souligne une tradition funéraire.

Ces trois décors n'illustrent donc pas d'épisodes mythologiques relatifs au jeune dieu mais la construction de chaque image peut se justifier par la transcription de symboles, de rituels ou d'épigrammes.

Ces trois images constituent également un exemple illustrant l'évolution iconographique d'Éros. En effet, la mosaïque de Chatby, datée du IIIème av. J.-C., représente des Érotes aux corps de jeunes éphèbes marquant ainsi une continuité avec les images des vases à figures rouges datés de la période classique alors que les peintures, datées du IIème siècle av. J.-C., montrent Éros sous les traits d'un jeune enfant. Cette physionomie enfantine devient l'image conventionnelle d'Éros à partir de la période hellénistique et se diffusera au cours de la période romaine jusqu'à l'antiquité tardive.

[179] GUTZWILLER 2010, p. 97.

1.2. Les figurines en terre cuite

L'usage des figurines en terre cuite et leur destination sont partiellement connus. Ce sont les conditions de découverte qui donnent le plus d'informations sur les objets et permettent de supposer leur destination. Cependant, un grand nombre de figurines qui composent ce corpus n'ont pas de contexte de découverte précis, seule la ville ou la région de découverte sont connues.

Durant la première moitié du XXème siècle de nombreux catalogues sont publiés et inventorient les figurines en terre cuite découvertes en Égypte[180]. Par la suite, les scientifiques ne vont plus se limiter à lister les objets découverts mais cherchent à comprendre comme l'iconographie à évoluer au cours des siècles. Aussi les problématiques de production et d'utilisation de ces supports sont de plus en plus étudiées. Dès 1954, S. Besques publie de nombreux catalogues raisonnés portant sur les figurines en terre cuite découvertes dans le monde attique mais également en Égypte. Elle dresse des bilans sur les récurrences des images mais s'interroge également sur leur production et utilisation. En 2008, D. Kassab Tezgör publie une étude sur les « Tanagréennes » découvertes dans les nécropoles orientales d'Alexandrie[181]. Elle indique la présence d'images d'Éros en contexte funéraire bien qu'elles soient peu nombreuses. L 'une d'entre elles est la plus ancienne figurine en terre cuite représentant Éros découverte à Alexandrie, dans la nécropole de Chatby[182]. Elle est datée entre la fin du IVème siècle et le IIIème siècle av. J.-C. Le dieu est nu, ailé et écarte les bras comme s'il volait. Un trou de suspension, placé dans le dos du dieu au niveau de sa nuque, indique que cette figurine devait être attachée en hauteur comme pour mettre en action l'Éros volant. En 2015 et 2016, A. Muller et E. Lafli dirigent la publication de deux ouvrages regroupant les problématiques de production, diffusion des figurines en terre cuite ainsi que leur iconographie et leur contexte[183]. En 2020, P. Ballet publie une étude dans laquelle elle analyse la société égyptienne aux époques ptolémaïque et romaine, par le biais des figurines en terre[184].

L'étude des figurines en terre cuite découvertes en Égypte et datées de la période ptolémaïque met en évidence trois thèmes : Éros et Aphrodite, Éros jouant de la lyre et Éros

[180] PERDRIZET 1911, BRECCIA 1932, GRAINDOR 1939, ADRIANI 1940.
[181] KASSAB TEZGÖR 2008.
[182] Annexe 1, n° 2.
[183] MULLER Arthur & Ergün LAFLI, *Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine. Volume 1, Production, diffusion, étude*, BCH, 54, Athènes, 2016 ; MULLER Arthur & Ergün LAFLI, *Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine. Volume 2, Iconographie et contextes,* Archaiologia, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2015.
[184] BALLET 2020. Je cite ici que quelques exemples. La bibliographie sur les figurines en terre cuite découverte en Égypte et dans le monde attique est très dense.

puni. Cependant d'autres sujets sont représentés, ainsi ils sont intégrés à l'analyse des thèmes principaux. Par exemple les figurines représentant Éros drapé montrent le même style iconographie qu'une figurine d'Éros jouant de lyre, ainsi tout ce groupe est étudié ensemble. Néanmoins les thèmes d'Éros à la torche, portant un bonnet conique ou avec Psyché seront étudiés dans la partie consacrée aux figurines en terre cuite datées de la période romaine, afin d'analyser l'évolution de ces motifs.

Il faut également noter qu'une statuette en marbre est étudiée dans cette partie afin de faciliter l'analyse de du motif d'Éros puni.

Tableau récapitulatif des images étudiées dans cette partie

Nombre d'images	Thèmes représentés	N° catalogue
5	Éros et Aphrodite	94-97, 99, 164
5	Éros jouant de la lyre	78, 88-91
3	Éros puni	39, 98, 253
3	Éros drapé	92,79, 80
2	Éros couronné	81, 93
2	Éros portant un bonnet conique	87
2	Éros à la torche	85, 86
1	Éros et Psyché	163

1.2.1. Éros et Aphrodite (n° 94-97, 99, 164)

Éros est considéré comme le fils de la déesse Aphrodite ainsi, le lien filial qui unit ces deux divinités est transcrit dans l'iconographie grecque et se diffuse au cours des siècles dans tout le monde méditerranéen.

L'Égypte ptolémaïque ne fait pas exception ; ainsi une figurine en terre cuite, découverte à Hadra (n° 96), illustre ce thème en représentant Aphrodite soutenant Éros placé sur son épaule ; ce dernier prenant les traits d'un très jeune enfant, presqu'un nouveau-né, qui joue avec la chevelure de la déesse. La jeunesse d'Éros couplée à l'attitude protectrice d'Aphrodite met en évidence le lien mère-fils qui unit ces divinités. Cette figurine est donc une illustration des mythes dans lesquels le dieu de l'amour se cache derrière sa mère qui le protège, après avoir exécuté des méfaits commandités ou non pour cette dernière. Le fragment de figurine n° 97, découvert à Chatby, reprend la position d'Éros proche d'une figure féminine.

Une figurine en terre cuite fragmentaire (n° 95), découverte à Kôm el-Chougafa, représente également Éros en compagnie d'Aphrodite, mais propose une composition différente. En effet, le dieu reprend les traits d'enfant au corps potelé déjà connu et est placé debout aux pieds de la déesse arrivant à hauteur des hanches de cette dernière. Bien que la partie supérieure du corps de la déesse soit manquante, son identification est certaine grâce à son attitude. En effet, il s'agit d'une image d'Aphrodite pudique comme le montre le pan de pli de son drapé qui cache son sexe. Le motif d'Aphrodite pudique est particulièrement connu par les nombreuses copies romaines comme une statuette en marbre, conservée au musée du Louvre[185], qui reprend l'image de statue de Praxitèle datée du deuxième quart du IVème siècle av. J.-C. Certaines représentations montrent Éros aux côtés de la déesse comme lorsqu'elle prend cette attitude à l'exemple d'une statue en marbre[186] découverte à Tusculum et datée du troisième quart du IIème siècle apr. J.-C.

Une figurine-lampe au lieu de découverte inconnu montre Éros près de la déesse (n° 164). L'attitude de cette dernière indique qu'il s'agit d'une Aphrodite Anadyomède coiffant sa chevelure. Éros assiste la déesse en tenant un objet non identifiable. Cette image représente le rôle d'auxiliaire de beauté du dieu. Ainsi, de nombreuses images le montre tenant des accessoires de beauté comme des alabastres (cf. 1.4.2.) ou des miroirs comme le montre la

[185] Statuette en marbre, troisième quart du IIème siècle apr. J.-C, Tusculum, musée du Louvre, n° inv. Ma 335 ; « Aphrodite », *LIMC* II (1984), n° 397, p. 51.
[186] Statue en marbre, deuxième quart du IVème siècle av. J.-C., Sidon, musée du Louvre, n° inv. Ma 2595 ; *I Borghese e l'Antico,* cat. exp. (Rome, Galerie Borghèse, 07/12/2011 - 09/04/2012), Milan, Skira, 2011, p. 290-293, n° 27.

figurine n° 94. Cette figurine montre également que l'affiliation entre Éros à Aphrodite peut être évoquée par les attributs tenus par le dieu en l'absence de la déesse.

Ces différentes images illustrent la mythologie d'Éros en l'associant à la déesse Aphrodite. Il peut être représenté comme le jeune fils de la déesse ou son assistant de beauté et devient grâce à elle, un dieu lié à la sphère féminine.

a





b





Figure 7 : Les figurines en terre cuite : Éros et Aphrodite.

Ligne a

Éros sur l'épaule d'Aphrodite, n° 96 ©LIMC
Éros et Aphrodite pudique, n° 95 ©BRECCIA

Ligne b

Éros et Aphrodite Anadyomène, n° 164 ©LIMC
Éros tenant un miroir, n° 94 ©FISCHER

1.2.2. Éros jouant de la lyre (n° 78-81, 88-92)

Les représentations d'Éros jouant de la musique semblent courantes en Égypte, car elles sont présentes sur de nombreux supports[187]. Les figurines en terre cuite datées de la période ptolémaïque ne font pas exception, à l'exemple d'une statuette (n° 89) en mettant en évidence un instrument en particulier : la lyre.

L'image d'Éros jouant de la lyre est attestée au Vème siècle av. J.-C.[188], du moins dans la peinture vasculaire, tel un vase à figures rouges en forme d'astragale sur lequel est représenté le dieu jouant de l'instrument[189]. Pour Claude Calame, les représentations d'Éros jouant de la lyre mettent en évidence les compétences musicales que développe le jeune dieu dans le cortège dionysiaque[190]. Cependant, l'instrument est traditionnellement attribué au dieu Apollon[191]. D'après la mythologie grecque, le jour de sa naissance le dieu Hermès sortit de sa grotte et vola les bœufs de son demi-frère Apollon. Il trouva une tortue et l'animal l'amusa tant qu'il l'évida et fit de sa carapace une lyre. Lorsqu'Apollon se rendit compte du vol d'Hermès, les deux frères se disputèrent. Pour se faire pardonner, Hermès offrit à Apollon sa lyre[192]. Plusieurs sources textuelles antiques évoquent ce mythe comme Aratos, au IIIème av. J.-C. dans son poème sur l'astronomie *Les Phénomènes.* Il relate la transformation de la tortue d'Apollon en lyre qu'il transporta dans le ciel[193]. Entre la fin du IIIème siècle et le début du IIème siècle av. J.-C., Ératosthène écrit le poème intitulé *Hermès,* dans lequel il relate la création de la lyre d'Apollon qu'il donna à Orphée[194]. Le fils de la Muse Calliope allait tous les matins saluer le dieu avec les sons de la lyre, mais Dionysos mécontent fit tuer Orphée. Les Muses l'inhumèrent et placèrent la lyre dans le ciel. Au IIème siècle av. J.-C., Nicandre mentionne également ce mythe dans son poème *Les Alexipharmaques*[195].

[187] Figurines en terre, vases plastiques, lampes moulées, plaques d'os.
[188] Klara DE DECKER présente de nombreux exemples dans son article. DE DECKER 2008, p. 89.
[189] Astragale à figures rouges, Attique, 460 av. J.-C., Metropolitan Museum of Art, New York, n° inv. 40.11.22. ; HERMARY A., "L'Amour des Jeunes Garçons dans la Grèce classique : à propos d'un Astragale Inscrit d'Apollonia du Pont" dans HERMARY A & C. DUBOIS (dir.), *L'Enfant et la Mort Dans L'Antiquité III : Le Matériel Associé aux Tombes d'Enfants*, Bibliothèque d'Archéologie Méditerranéenne et Africaine, 12, Errance, Paris, pp. 419–20, fig. 2.
[190] CALAME 1996, p. 74.
[191] BOUCHÉ-LECLERCQ 2003, p. 583; BLANC, *ThesCAr*, II, p. 398.
[192] VAN HEEMS 2015 ; JAILLARD p. 168.
[193] Aratos, *Les Phénomènes*, I, traduit par André le Boeuffle, Les Belles Lettres, 2002.
[194] Ératosthène, *Catastérismes*, traduit par Jordi Pàmias I Massana, Arnaud Zucker, Les Belles Lettres, 2018.
[195] Nicandre, *Les Alexipharmaques*, traduit par Jean-Marie Jacques, Les Belles Lettres, 2007.

J.- R. Jannot indique que la lyre était jouée par des « participants aux symposia funéraires ou par des enfants qui conduisent des danses de réanimation[196]. Ainsi, Éros pourrait être considéré comme un auxiliaire de culte jouant de l'instrument lors de cérémonies.

Trois figurines illustrent Éros jouant de la lyre tout en chevauchant un animal comme un dauphin (n° 91) ou un coq (n° 90).

Si ces deux animaux font partie du bestiaire lié à Éros, les images d'Éros chevauchant un dauphin sont les plus diffusées dans le monde méditerranéen à partir de la période hellénistique et connaissent une large diffusion à partir de la deuxième moitié du Ier siècle av. J.-C[197]. Comme vu précédemment, le dauphin peut prendre une signification funéraire (cf. 1.1.2), mais pour ces figurines en terre cuite, dont le contexte de découverte n'est pas connu, il pourrait s'agir également d'une évocation du lien entre Éros et Aphrodite[198] ou Apollon, car le dauphin est également un attribut des deux divinités. La figurine n° 91 pourrait donc montrer qu'Éros pouvait être considéré comme le dieu des arts, se substituant à Apollon, par le biais de ses deux attributs : la lyre et le dauphin.

Une figurine en terre cuite, datée du IIIème av. J.-C., représentant Éros jouant de la lyre, propose un style atypique pour le monde égyptien (n° 78). En effet, Éros est représenté sous les traits d'un jeune adolescent au corps svelte avec des muscles délicatement dessinés. Le plumage de ses ailes, déployées de toute leur longueur, est soigneusement détaillé plume par plume.

Le style particulier de cette figurine rappelle celui du coroplaste des Victoires dont les figurines découvertes à Myrina sont reconnaissables dans les traits de jeune éphèbe d'Éros au corps mince, aux muscles saillants et aux ailes finement détaillées[199]. Trois autres figurines du corpus de cette thèse reprennent ce style particulier (n° 79 à 81). Une quatrième figurine (n° 92), dont seule la partie supérieure du buste d'Éros est conservée, se rapproche du style du coroplaste des Victoires. De plus, Hanna Szymańska identifie cette figurine comme appartenant à une série de statuettes d'Éros conçues à Myrina[200]. Il est donc probable que ces figurines

[196] JANNOT, *ThesCAR*, II, p. 393.
[197] DE DECKER 2008, p. 96.
[198] DE DECKER 2008, p. 93.
[199] Figurine en terre cuite, Myrina, vers 180 av. J.-C, musée du Louvre, n° inv. M 29 ; BESQUES S. & D. KASSAB TEZGÖR, « Deux ateliers de coroplathes de Myrina », dans La Revue du Louvre et des musées de France, 28, 1978, p. 326, fig. 4, 5.
Figurine en terre cuite, Myrina, vers 190 av. J.-C., musée du Louvre, n° inv. Myr 62 ; BESQUES S. & D. KASSAB TEZGÖR, « Deux ateliers de coroplathes de Myrina », dans *La Revue du Louvre et des musées de France*, 28, 1978, p. 326-328, fig. 6, 7.
[200] SZYMAŃSKA 2005, p. 219.

découvertes en Égypte aient été importées ou que des artisans égyptiens aient copié la technique des coroplastes grecs. Ces hypothèses sont toutes valables, mais le manque d'informations sur le contexte de découverte des figurines égyptiennes ne permet de les confirmer. Ces images sont également parmi les plus anciennes images d'Éros présentées dans ce corpus. Elles montrent donc la présence de ce motif en Égypte dès la fin de la période ptolémaïque, mais ne peuvent être interprétées comme des « prototypes » de ce thème. En effet, ce sont des importations à la stylistique très particulière par rapport à l'ensemble du corpus de cette thèse.

a





b





Figure 8 : Les figurines en terre cuite : Éros jouant de la lyre.

Ligne a

Éros jouant de la lyre (n° 78) ©LIMC
Éros jouant de la lyre (n° 79) ©LIMC

Ligne b

Myrina, vers 180 av. J.-C., Musée du Louvre, n° inv. M 29. ©Musée du Louvre
Myrina, vers 190 av. J.-C., Musée du Louvre, n°inv. Myr 62. ©Musée du Louvre

1.2.3. Éros puni (n° 39, 98, 253)

Le thème d'Éros aux mains liées se développe au cours de la période hellénistique et devient l'un des thèmes les plus appréciés dans littérature grecque. Le dieu est puni des méfaits et des tourments qu'il cause aux hommes avec ses flèches et sa torche.

Pour Kathryn Gutzwiller, cette image traduit « la capacité de contrôler ou de contenir le désir amoureux »[201]. En effet, de nombreuses épigrammes comme celui d'Alcée transcrivent la complexité de contrôler les sentiments :

> « Toi, quel sacrilège osa te capturer, te mettre ces entraves et te placer ici ? Qui en les croisant te lia les mains et te fit ce visage souillé ? Où sont les traits rapides, enfant, et ce carquois cruel, chargé de feu ? Ah ! c'est bien en vain qu'a peiné le sculpteur : toi dont le trait bouleversa le cœur des dieux, te lier à ce piège ? »[202]

Cette épigramme évoque une sculpture du jeune dieu entravé comme celle conservée au musée gréco-romain d'Alexandrie (n° 39). Cette statue en marbre représente Éros les mains liées dans son dos contre un pilier. Il incline légèrement la tête et plie sa jambe droite derrière la gauche entraînant un mouvement de hanche vers la gauche. L'attitude du dieu et l'expression boudeuse de son visage figurent le thème du dieu puni. La présence d'un pied, placé au sommet du pilier, indique d'un second personnage était représenté.

Une figurine en terre cuite (n° 98) représente Éros aux mains attachées dans son dos contre un pilier. Le basculement de sa tête vers l'arrière et ses yeux mi-clos donnent une expression de désespoir à son visage. Un petit flacon anthropomorphe reprend cette image, mais où la punition d'Éros est accentuée par l'emprisonnement de ses jambes dans une base en forme de calice lotiforme (n° 253).

Le manque d'informations sur le contexte de découverte de ces objets complique la compréhension de l'utilisation de ces images. La nature des supports laisse supposer qu'il pouvait s'agir d'objets cultuels destinés à la piété personnelle. Cependant, l'image d'Éros puni se diffuse au cours de la période romaine et est présente en contexte domestique comme le montrent des exemples plus tardifs comme deux statues en marbre blanc découvertes dans la

[201] GUTZWILLER 2010, p. 72 -73.
[202] *Ibidem.*

maison des Vettii[203] ou la peinture murale de la maison de l'Amour Puni découvertes à Pompéi[204].

[203]Statue en marbre, Pompéi, Maison des Vettii, Amour aux mains liées, Ier siècle apr. J.-C., n° inv. 53508 et n° 53509 ; BOEHRINGER Sandra *et al*., *Pompéi, un art de vivre*, Gallimard, 2011.

[204] Peinture murale, Pompéi, Maison de l'Amour puni, vers 25 av. J.-C, Musée archéologique national, Naples, n° inv. 9257 ; COLPO I., *Ruinae … Et putres robore trunci. Paesaggi di rovine e rovine nel paesaggio nella pittura romana (I secolo a.C.-I secolo d.C.)*, Quasar Riviste, Padoue, 2010.





Figure 9 *:* La vaisselle, Éros puni.

Figurine en terre cuite, Éros les mains liées dans son dos (n° 98) ©HOFFMANN 2016

Vase, Éros attaché à une colonne (n° 254) ©PERDRIZET 1921

Peinture murale, Pompéi, Maison de l'Amour puni, vers 25 av. J.-C, Musée archéologique national, Naples, n° inv. 9257. ©BRUNET

1.3. La vaisselle

Les supports qui composent cette partie sont des lampes à réservoir moulées, des vases à hauts reliefs, des vases plastiques ou des fragments de vaisselle en faïence.

En 2000, M.-D. Nenna et M. Seif El-Din publient un ouvrage faisant un bilan sur la vaisselle en faïence gréco-romaine découverte en Égypte[205]. Elles mettent en évidence que les images d'Éros sont peu présentes sur ce type de support durant la période ptolémaïque, comme le montre également la publication de P. Ballet et A. Południkiewicz portant sur la céramique découverte à Tebtynis[206].

Ce sont principalement des vases plastiques qui présentent le plus de représentations du dieu. En effet, ils représentent plus de la moitié des supports étudiés dans cette partie, soit 18 vases plastiques pour 25 supports.

Tout comme les figurines en terre cuite, les objets constituant le petit mobilier n'ont pas de contexte de découverte précis, pour les seuls exemples ayant des informations il s'agit uniquement du lieu de découverte. Ainsi, il est compliqué de saisir l'utilisation de ces objets, car bien qu'ils semblent être des accessoires de la vie quotidienne le choix de leur décor peut donner une indication sur leur fonction d'ustensiles de culte personnel ou des objets de prestige destinés à être utilisés les jours de fête.

Six thèmes se distinguent en étudiant les différents supports : Éros à la torche, Éros tenant un alabastre, Éros et Psyché, Éros tenant un bouclier, Éros musicien et Éros et les oiseaux. Le motif d'Éros tenant un alabastre est étudié dans la partie consacrée au thème d'Éros et Aphrodite.

[205] NENNA & SEIF EL-DIN 2000.
[206] BALLET & POŁUDNIKIEWICZ 2012.

Tableau récapitulatif des images étudiées dans cette partie

Nombre d'images	Thèmes représentés	N° catalogue
6	Éros à la torche	178, 179, 189, 190, 236, 262
5	Éros tenant un alabastre	246-249, 252
1	Éros et Aphrodite	244
4	Éros et Psyché	241-243, 261
4	Éros tenant un bouclier	250-251, 263-264
2	Éros musicien	165, 191, 249, 274
2	Éros et les oiseaux	271, 272
1	Éros et Antéros	245
1	Éros puni	253
1	Éros avec un dauphin	271
1	Éros tenant l'anse d'une lampe	192
1	Érotes et Ménélas	234
1	Éros chevauchant un taureau	235
1	Érotes chevauchant un éléphant	283

1.3.1. Éros à la torche (n° 178, 179, 189, 190, 236, 262)

Une lampe plastique en terre cuite, découverte à Memphis, prend la forme d'un Éros assis, près d'un autel tenant de sa main une torche dont il dirige le flambeau sur le bec de la lampe (n° 178). Une autre lampe plastique, découverte également à Memphis, prend la forme d'Éros allongé, accoudé conte une amphore et tenant une torche dont il dirige le flambeau vers le bec de la lampe (n° 179).

Ces deux exemples démontrent que le choix des images était influencé par la nature des supports sur lesquels elles étaient représentées. En effet, il s'agit de lampes sur lesquelles sont figurées Éros tenant une torche, c'est le geste du dieu qui les anime car il semble les allumer. Une lampe à réservoir moulée, conservée au British Museum, témoigne également de l'influence de la nature du support sur la composition iconographique avec une représentation sur son médaillon d'Éros tenant une torche dirigeant le flambeau vers le bec de la lampe (n° 189). Une deuxième lampe à réservoir moulée, également conservée au British Museum (n° 190), reprend sur son bec l'image d'Éros à la torche, mais il ne dirige pas le flambeau vers le trou du bec de la lampe, mais vers le trou de remplissage[207].

La récurrence des images d'Éros tenant une torche peut se justifier par deux hypothèses. Selon Artémidore de Daldis[208], les rêves de torches annonçaient aux jeunes gens des histoires amoureuses. Robert Triomphe reprend cette analyse et ajoute que « le feu était, aux yeux de tous les Anciens, une « semence », identifiée au bout d'une tige à celle du mâle ». Le feu arbore aussi une signification sexuelle par la technique qui permet de l'obtenir : le feu résulte de frottement de va-et-vient, renvoyant à l'acte du plaisir charnel[209]. Cette symbolique peut aussi être liée à l'image du dieu Éros à cause de la comparaison entre la passion amoureuse qui consume celui qui la subit comme le feu consume la torche.

Cependant, Pascale Ballet reprend l'analyse de Georges Nachtergael et propose l'interprétation suivante, qui définit les images d'Éros à la torche comme la figuration du rôle d'assistant du culte du jeune dieu lors de cérémonies nocturnes[210]. Pour lui, ces images ne peuvent se limiter à une unique symbolique funéraire à laquelle est souvent associé cet attribut. A. Hermary indique que la torche renversée est particulièrement considérée comme un symbole

[207] Les détails du décor sont difficilement identifiables, mais en observant la position et l'attitude dans laquelle est représenté Éros et par comparaison avec d'autres exemples, je suppose qu'il devait tenir une torche.
[208] Artémidore de Daldis, auteur grec spécialiste d'onirocritique du IIème siècle. Son ouvrage Oneirokritika est une référence durant plusieurs siècles sur la question de la divination par le rêve.
[209] TRIOMPHE 1996, p. 22 – 23.
[210] BALLET 2010, p. 114.

funéraire cependant pour lui il n'y a pas de différence avec celle tenue droite, il n'y aurait donc pas de lien avec une utilisation funèbre[211].

Les quatre lampes découvertes en Égypte mettraient donc en image Éros dans son rôle d'auxiliaire du culte responsable de l'entretien de la lumière des sanctuaires, et constitueraient une sorte d'allié des dieux[212].

Les images d'Éros tenant une torche ne sont pas uniquement présentes sur des lampes comme le montre une petite amphore décorée de deux Érotes placés de part et d'autre d'une torche qu'il tiennent de leurs deux mains (n° 262). Cet exemple montre l'absence de lien direct entre la nature du support et l'iconographie. Cependant, il est possible de s'interroger sur l'utilisation de l'amphore. En effet, elle pourrait avoir une fonction rituelle dans un culte privé qui replacerait ainsi Éros dans sa fonction d'auxiliaire de culte.

1.3.2. Éros et Aphrodite (n° 244, 246-248, 252)

Les images d'Éros et Aphrodite sont largement diffusées dans l'ensemble du bassin méditerranéen dès l'antiquité classique, comme en témoigne un cratère à figures rouges provenant de Gnathia[213]. En Égypte, l'image du couple divin se retrouve également sur des vases comme le montre un alabastre plastique, daté du IIème siècle av. J.-C., représentant Éros blotti au creux de l'épaule de la déesse (n° 244).

Comme le souligne Georges Nachtergael, le motif d'Aphrodite en buste accompagné d'Éros, sur son épaule ou près de l'épaule, est courant au cours de la période hellénistique et devient populaire notamment dans la bijouterie grecque dès le IIème siècle av. J.-C[214]. Éros apparait alors comme un jeune enfant se protégeant derrière sa mère, ainsi c'est le lien mère-fils qui est mis en avant dans ses images. En ce qui concerne la nature du support, il est intéressant de noter le lien entre le choix de l'iconographie et l'utilisation du support comme pour les alabastres représentant Éros et Psyché (cf. 1.4.1). De plus, l'étude des figurines en terre cuite découvertes en Égypte et datées de la période ptolémaïque (cf. 1.3.1) a permis de mettre en évidence le rôle d'assistant de la beauté que revêt Éros lorsqu'il tient des attributs destinés à

[211] HERMARY, CASSIMATIS & VOLLKOMMER 1986, « Éros », *LIMC* III (1986), p. 939.
[212] BALLET 2020, p. 114.
[213] Vase à figures rouges, Gnathia, vers 450-440 av. J.-C., musée du Louvres, n° inv. G 424 ; « Aphrodite », *LIMC* II (1984), n° 1474, p. 140, pl. 144.
[214] NACHTERGAEL 1988, p. 20. Comme le montre également la figurine en terre cuite n° 93 et les médaillons en or (cf. 1.5.2.) de ce catalogue.

la beauté féminine comme les alabastres. Ainsi, c'est une image des deux divinités garantes de la beauté qui est apposée sur un support destiné à embellir son propriétaire.

Ce lien entre le décor et l'utilisation du support peut s'appliquer également à une figurine-lampe en terre cuite représentant Éros tendant un objet à Aphrodite et à côté duquel est placée une petite lampe ronde à deux becs. (n° 164) [215].

Un fragment de lampe ou de vase plastique (n° 246), découvert à Touna el-Gebel, le représentant tenant un alabastre. Ce vase qui prend ses origines en Égypte au milieu du VIIIème siècle av. J.-C.[216] se diffuse dans le bassin méditerranéen au cours de la période archaïque. Les alabastres étaient des contenants destinés à conserver des onguents ou des parfums utilisés notamment par les femmes. Dès lors, ce vase peut être considéré comme un ustensile de la beauté féminine et devenir un attribut de la déesse Aphrodite. Éros étant associé à la déesse, il est alors représenté avec les attributs de cette dernière comme l'alabastre, de ce fait il devient le garant, l'assistant de la beauté de sa mère. Les vases plastiques n° 247 et 248 illustrent donc également Éros dans sa fonction d'auxiliaire de beauté. Ces deux vases pourraient être issus du même moule pourtant des détails iconographiques (la chevelure d'Éros, l'ornementation de sa couronne, ses ailes, la bouteille et l'alabastre) contredisent cette hypothèse. Il est plus probable qu'il s'agisse de deux moules distincts influencés par un modèle commun dont la forme s'est diffusée en Égypte. Néanmoins, seules des informations sur les contextes de découvertes permettraient de confirmer ou non cette supposition. Malheureusement, elles sont manquantes. Ces deux vases mettent quand même en évidence la production en série de représentations d'Éros en Égypte.

Ces différents exemples démontrent que l'utilisation des supports et le décor sont étroitement liés. En effet, tous ces objets pouvaient être destinés à un rituel de beauté féminine. En choisissant de représenter Éros tenant un instrument de beauté ou en compagnie de sa mère, les artisans visent davantage, selon toute vraisemblance, une clientèle féminine. Cependant, le contexte de découverte précis des différents supports n'est pas connu, il n'est donc pas possible de confirmer si ces objets étaient utilisés comme des nécessaires de toilette et/ou des supports de piété personnelle domestique.

[215] Cette figurine est fragmentaire, mais en observant l'attitude d'Éros il est probable qu'il s'agisse d'une image d'Éros assistant la toilette de la déesse.
[216] ALGRAIN 2009, p. 124.

1.3.3. Éros et Psyché (n° 241 – 243, 261)

L'image du couple Éros – Psyché est courante dans l'iconographie grecque et se retrouve implantée en Égypte à partir de la période ptolémaïque, comme le montre un alabastre plastique à base lotiforme conservé à l'institut archéologique de Tübingen (n° 241). Il représente les deux divinités s'enlaçant. Éros reprend les traits de jeune enfant déjà observés sur les nombreuses images précédemment étudiées, de son côté Psyché est identifiable grâce à ses ailes prenant la forme de celles d'un papillon, à l'exemple d'une figurine en terre cuite découverte à Alexandrie (n° 163).

Comme cela a été mentionné dans l'introduction, la plus importante source textuelle du mythe d'Éros et Psyché est le conte d'Amour et Psyché écrit au IIème siècle apr. J.-C. par Apulée[217].

Pour les Grecs, Psyché était l'âme qui donne vie à l'homme. Ainsi, les premières représentations de la psyché sont de petites figures ailées qui voltigent, car elles représentent des images réduites de l'homme qu'elle protège, par exemple pour les guerriers, ces figures sont armées. Néanmoins, les représentations de l'âme sont traduites par l'allégorie du papillon. En effet, l'insecte est associé à l'âme à cause de ses métamorphoses, la chrysalide est l'œuf dont émerge l'être, le papillon qui en sort est le symbole de la résurrection. Le papillon est donc devenu l'attribut et le symbole de Psyché en lien avec sa mythologie,[218] car la déesse illustre parfaitement les métamorphoses de l'insecte. Lors de la reconquête de son fiancé, Aphrodite impose à Psyché une épreuve : la jeune mortelle dut descendre aux enfers pour ramener un flacon de jouvence donné par Perséphone. Aphrodite interdit à Psyché d'ouvrir le flacon, mais elle désobéit et plongea dans un profond sommeil semblable à la mort. Grâce à l'accord de Zeus, Éros put la ramener à la vie afin de l'épouser. Comme le papillon, Psyché symbolise la résurrection, elle renaît de sa chrysalide, de son état de mortelle pour devenir immortelle.

Deux autres alabastres plastiques à base lotiforme, l'un découvert à Memphis et l'autre conservé au musée gréco-romain d'Alexandrie (n° 242, 243) reprennent l'image du couple divin. Au-delà des similitudes iconographiques, c'est également l'emploi de ce type de vase qui est intéressant. En effet, les alabastres sont des ustensiles liés au soin du corps, à la beauté qui renvoient également à la déesse Aphrodite. Les alabastres semblent être des vases préférentiels

[217] DUNAND & ZIVIE-COCHE 2001, p. 189.
[218] GRIMAL, 1991, p. 164-170 ; Apulée, *Le conte d'Amour et de Psyché*, traduit par Désiré Nisard, Paris, 1860, revu et corrigé, Bibliotheca Classica Selecta, Louvain, 2005 – 2009.

pour porter des représentations du couple Éros-Psyché, mais également du couple Éros-Aphrodite comme le montre un alabastre plastique conservé au musée archéologique de Louvain-la-Neuve (n° 244) ou encore les figurines en terre cuite précédemment étudiées représentant Éros tenant ce type de vase (cf. 1.3.1). Ces vases étaient donc peut-être destinés à la toilette de femmes.

Cependant, le couple d'Éros-Psyché peut être également suggéré à travers d'autres scènes. Ainsi, une petite amphore égyptienne moulée à décor plastique, probablement une copie d'amphore égéenne, datée vers 150-50 av. J.-C., porte sur sa panse une représentation d'Éros tenant une abeille entre ses deux mains (n° 261). L'abeille comme le papillon est un symbole de l'âme, mais est attribué à Déméter et évoque également l'âme qui descend aux enfers ou qui quitte le corps d'un défunt. Un parallèle peut donc être réalisé entre le symbole du papillon et celui de l'abeille. Ainsi, l'abeille tenue par Éros devient donc une représentation de Psyché. Il est possible d'y voir également une évocation au mythe de Perséphone dans lequel Éros est le dieu provoquant le désir d'Hadès envers la jeune fille.

1.3.4. Éros tenant un bouclier (n° 250-251, 263-264)

La plus ancienne image d'Éros tenant un bouclier est représentée par un flacon plastique découvert à Antinoupolis et datée entre le IIIème et le IIème siècle av. J.-C. Une deuxième flacon plastique découvert à Ashmounein (n° 251) reprend ce motif. Ces représentations montrent Éros dans une attitude de guerrier. Cependant son attitude n'est pas offensive comme le montre le flacon n° 251 où un sourire se dessine sur le visage du dieu.

Les images d'Éros guerrier peuvent s'expliquer par sa mythologie et la pratique de son culte en Grèce. D'après une des généalogies du panthéon grec, il serait le fils d'Arès, dieu de la guerre, justifiant ses représentations en guerrier. Le caractère de dieu guerrier est notamment mentionné par Sophocle dans *Antigone*[219]. Mais les images guerrières du dieu peuvent prendre leurs sources dans des rites comme ceux pratiqués à Sparte. En effet, Éros pouvait être considéré comme un dieu « favorisant la cohésion de la phalange »[220] Mais bien que des sacrifices étaient

[219] Sophocle, Antigone, traduit par R. Biberfeld, 2012 : « Amour, ô toi que l'on ne peut vaincre Amour, toi qui sur nos troupeaux T'abats, toi qui sur les joues fraîches Des jeunes filles te reposes, 37 Tu t'avances au-dessus des mers, parcourant Les territoires hantés par les bêtes ; Aucun des immortels Ne peut t'échapper, Aucun des hommes éphémères, Ceux que tu touches perdent la raison. C'est toi qui rends injuste les justes En leur faisant perdre la tête ; pour leur Malheur ; c'est toi qui as lancé l'un contre l'autre Deux êtres du même sang. Le désir triomphe qui émane Des yeux d'une jeune fille dont on espérait Partager la couche, il a sa place Parmi les puissances Naturelles ; c'est la déesse invincible, C'est Aphrodite qui se joue de nous. »
[220] RICHER 1998, p. 16.

offerts à Éros avant les combats, il était aussi considéré comme une divinité de la nature car les sacrifices étaient également dédiés aux Muses[221]. Ainsi Éros apparaît comme un protecteur des soldats, fédérateur des armées. Les flacons plastiques ptolémaïque mettent en évidence ce rôle car il n'est pas représenté tenant des armes mais un bouclier.

Une petite amphore (n° 263) et un alabastre (n° 264) sont décorés sur leur corps de scène rappelant ce thème, mais il s'agit de combat d'Érotes tenant un bouclier et un glaive. Ainsi dans ces images Éros semble perdre son rôle de protecteur car il participe aux combats.

Bien que les lieux de découverte des flacons soient connus, il n'y a pas de précisions sur leur contexte. Il est possible de supposer que le flacon découvert à Antinooupolis ait été découvert dans une tombe. Cependant cette indication ne permet pas de généraliser l'utilisation de ces supports.

1.3.5. Éros musicien (n° 165, 191, 249 235, 274)

La plus ancienne image d'Éros musicien découverte en Égypte est datée du IVème siècle av J.-C. Il s'agit d'un vase attique à figures rouges découvert à Hadra décoré par une image d'Éros jouant du tambourin.

Le tambourin n'est pas un instrument couramment attribué à Éros, mais plus généralement aux ménades ou aux bacchantes dans des scènes de fêtes ou de processions dionysiaques. Éros faisant également partie du thiase dionysiaque, il apparaît jouant d'un instrument lors de procession comme le montre une figurine en terre cuite, datée entre 350 – 300 av. J.-C. et découverte en Attique[222]. Comme pour le vase à figures rouges découvert en Égypte, Éros est représenté en compagnie de figures féminines formant un cortège. À travers ces deux exemples, Éros prend un rôle d'accompagnateur ou de guide processionnel qui marque le rythme de son instrument. Cette analyse peut être appliquée à un fragment de vase, daté du début de l'époque ptolémaïque, représentant Éros tenant entre ses mains une lyre (n° 274). Ce fragment semble être un détail d'une frise ornant un vase ou un bol.

Une petite lampe moulée à corps ovale, datée entre le IIème et Ier siècle av. J.-C., est ornée d'un décor représentant Éros jouant de la lyre (n° 191). Comme les figures en terre cuite l'ont démontré (cf. 1.3.2), la lyre est un attribut d'Apollon qu'Éros s'approprie devenant ainsi un auxiliaire du dieu des arts. Un fragment de lampe (n° 165) daté entre le Ier siècle av. J.-C. et le

[221] *Ibidem*., p. 10.
[222] Figurine en terre cuite, Attique, 350 – 300 av. J.-C., musée du Louvre, n° inv. MNB 809 ; « Éros/Amor, Cupido », *LIMC* III (1986), n° 687, p. 909, pl. 648.

Ier siècle apr. J.-C. a pour décor Éros jouant de la lyre et chevauchant un dauphin. À nouveau, deux des attributs d'Apollon sont associés à l'image d'Éros.

Les images d'Éros jouant de la lyre ne se limitent pas à une filiation avec le dieu Apollon. Un médaillon de lampe en terre cuite à décor en relief, découvert à Kôm Firin, a pour motif Éros jouant de la lyre, chevauchant Zeus, métamorphosé en taureau (n° 235). Cette scène renvoie à l'épisode mythique de l'enlèvement d'Europe où Zeus épris de la jeune fille se transforma en taureau pour la séduire[223]. Sur le médaillon égyptien, entre les pattes de Zeus, sont représentés des dauphins nageant dans des vagues évoquant ainsi la mer de Phénicie.

Dans le cas du médaillon de lampe égyptien, Éros prend la place d'Europe sur le dos de Zeus et évoque une scène festive avant que se déroule l'enlèvement. Il affiche par sa présence le désir de Zeus pour Europe et donne au rapt l'image d'un acte amoureux.

[223] Hésiode, *Théogonies*, 357, traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, 2019 ; Ovide, *Métamorphoses*, II, 836, traduit par Olivier Sers, Les Belles Lettres, 2019.

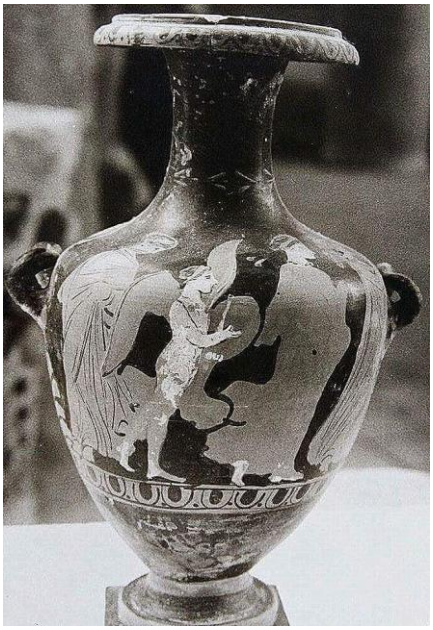






Figure 10 : Vases : Éros musicien.

Vase à figurine rouge, Éros jouant du tambourin, Hadra, IVème siècle av. J.-C., Musée du Louvre, n° inv. 8667 ©Musée du Louvre

Fragment de vaisselle, Éros jouant de la lyre (n° 274) ©NENNA & SEIF EL-DIN 2000

Figurine en terre cuite, Attique, 350 – 300 av. J.-C., Musée du Louvre, n° inv. MNB 809 ©Musée du Louvre

1.3.6. Éros et les oiseaux (n° 271, n° 274)

Les oiseaux sont parmi les animaux les plus présents dans l'iconographie d'Éros, comme pour le décor d'un fragment de vase le représentant avec un coq (n° 274), renvoyant à des symboliques culturelles ou mythologiques. Ce motif trouve son origine dans les sources textuelles antiques. Au Vème siècle av. J.-C. Aristophane, dans sa comédie *Les Oiseaux*, fait d'Éros l'ancêtre des oiseaux[224] et mentionne que ces animaux étaient des cadeaux amoureux dans le cadre des relations pédérastiques[225], le lien l'image d'Éros est donc évident. Un passage, datant probablement de la période hellénistique, relate qu'un jeune homme Mélès offrit à Timagoras, dont il était épris, des oiseaux précieux à la demande de ce dernier. Timagoras rejeta le jeune homme qui alla se jeter du haut de l'Acropole. Timagoras pris de regret se jeta également de l'Acropole en emportant les oiseaux. Une statue représentant un jeune homme tenant deux coqs aurait été érigé à la mémoire de Mélès[226]. Par ces récits, les oiseaux deviennent des présents gages de l'Éros de la personne qui les offre, ils sont alors considérés comme des attributs d'Éros.

La présence de ce décor sur un fragment de vase laisse plutôt supposer à une utilisation domestique de l'objet. Cette image avait peut-être une fonction religieuse si l'objet était destiné à un culte privé ou alors une simple fonction décorative sur un objet du quotidien.

---

[224] Aristophane, *Les Oiseaux*, trad. Hilaire van Daele, Les Belles Lettres, 1928.

[225] *Ibidem.*, 704-707.

[226] PIRENNE – DELFORGE 2018, p. 158 ; Souda s.p. Μέλητος (497, 1-24 1DLER) « Cet homme était Éroseux d'un jeune homme d'Athènes qui faisait partie des gens bien nés et riches et aussi un jeune homme d'une exceptionnelle lignée à un âge irrésistible. L'amant s'appelait Mélès et le joli garçon s'appelait Timagoras, comme ils le disaient. Ce garçon était imperméable et impitoyable et lui imposait de nombreuses tâches laborieuses qui le mettaient en grand danger et le conduisaient à prendre également à la destruction. Ses tâches constituaient également à prendre les bonnes chiennes de chasse d'un pays étranger, le cheval bien élevé et fougueux d'un de ses ennemis, les belles chlamydes de quelqu'un d'autre et d'autres choses du même genre. Et enfin, il lui ordonnait de lui apporter les merveilleux oiseaux d'une race domestiquée qui lui étaient chers. Et quand cet Éroseux éprit fit cela et donna au charmant garçon, comme un bien précieux les oiseaux, qu'il avait demandé auparavant, il fut dur même au point de rejeter le cadeau. Alors Mélès, enflammé par l'Éros, furieux et vexé par son déshonneur face à ces choses et lassé des ennuis sans fin, il sauta avec autant de force qu'il avait dans les pieds et se jeta de l'Acropole et se jeta sur les rochers. La justice vengeresse ne permet pas au garçon arrogant et méprisant de se réjouir de la mort de Mélès. Il prit donc les oiseaux dans ses bras et courut sur les traces de cet homme, comme s'il avait été traîné de force, il céda au malheur et se jeta à la poursuite de Mélès, le réclamant d'un Éros tardif et malheureux. Et une statue fût érigée sur les lieux de la tragédie : un beau garçon nu, portant deux coqs les bras élevés et jetant la tête la première. »
Pausanias, *Description de la Grèce*, I, 30, 1, traduit par Jean Pouilloux, Les Belles Lettres, 1992 : « L'autel dédié à Antéros, qu'on voit dans la ville, a été, dit-on, érigé par les étrangers domiciliés dans Athènes, et voici à quelle occasion. Timagoras, l'un de ces étrangers, deviant Éroseux de Mélès, jeune Athénien, qui n'ayant que du mépris pour lui, lui ordonne de monter sur le sommet le plus élevé du rocher, et de se précipiter en bas. Timagoras, toujours prêt à complaire au jeune homme, au péril de sa propre vie, se précipité du haut de ce rocher : et Mélès, quand il le vit expirant, eut tant de regrets de l'avoir perdu, qu'à son tour il s'élança du même sommet, et se tue. Les étrangers domiciliés à Athènes, honorent depuis ce temps-là Antéros comme le génie vengeur de Timagoras.

L'une des principales problématiques de cette thèse est de comprendre le contexte d'utilisation des images d'Éros et de déterminer s'il y a un lien entre l'iconographie et l'utilisation du support.

Un vase plastique anthropomorphe permet d'émettre des hypothèses sur l'utilisation des images d'Éros en compagnie d'oiseaux. Ce vase, conservé dans son intégralité, représente Éros chevauchant une oie (n° 271). Il a été découvert dans une tombe à Tanagra mais produit à Alexandrie[227]. Cet exemple laisse suggérer une diffusion d'images représentant Éros produites en Égypte notamment à Tanagra, mais surtout illustre par son contexte de découverte précis l'utilisation de l'image d'Éros. En effet, le contexte de découverte de ce vase permet d'affirmer une utilisation funéraire de l'image d'Éros. Cependant cette hypothèse ne peut être appliquée aux images égyptiennes dont le contexte de découverte n'est pas connu. François Queyrel[228] précise que le thème de l'enfant à l'oie peut avoir, en Égypte, une symbolique religieuse. Les enfants sont représentés jouant avec l'animal, l'attrapant par le cou ou se faisant mordre l'oreille. Ces différentes images illustrent l'opposition entre la jeunesse du personnage et la robustesse de l'oiseau[229]. Ce thème, qui disparaît progressivement à partir de la période romaine, est couramment utilisé dans des sculptures employées comme ex-voto dans des sanctuaires de divinités courotrophes[230]. En ce qui concerne Éros, c'est son apparence enfantine qui permet de l'associer à ce thème. Cependant les différentes images égyptiennes montrent également qu'il est représenté avec un canard et principalement au cours de la période romaine. Ainsi la symbolique religieuse de l'image d'enfant à l'oie ne peut être appliquée de manière générale à celles d'Éros, bien que les images romaines aient pu prendre leur origine dans cette iconographie hellénistique.

À une période plus tardive, les fragments de tapisserie découverts à Antinoupolis montrent la présence de ce motif en contexte funéraire[231]. Cependant, il est peu probable que le canard, à l'instar du dauphin, renvoie à une symbolique psychopompe. Ces images traduisent avant tout l'acculturation de l'imagerie grecque au monde égyptien par la figure d'Éros chevauchant un animal présent sur le Nil.

[227] Bien que ce vase n'ait pas été découvert en Égypte, je l'ai inclus à mon étude, car son lieu de production a été clairement identifié comme étant un atelier alexandrin.
[228] QUEYREL 2016, p. 307.
[229] *Ibidem*., p. 308.
[230] *Ibidem.*
[231] Une étude plus approfondie et détaillée est menée sur les tissus datés de l'antiquité tardive dans un autre chapitre de cette thèse.

Les représentations d'Éros en compagnie d'animaux ne se limitent pas aux oiseaux. En effet comme le plafond peint de la nécropole de Gabbari (n° 4), un fragment de bol à relief moulé montre une représentation du dieu en compagnie d'un dauphin. Ce bol découvert à Tebtynis met en évidence que ce motif était présent sur des objets de vaisselle. De plus, il a été découvert dans une zone regroupant plusieurs édifices cultuels, une esplanade et des habitations modestes.

1.3.7. Unica

Éros et Antéros (n° 245)

Une petite bouteille anthropomorphe prend la forme d'Éros accompagné par Antéros (n° 245). Antéros est à demi nu, ailé, un drapé couvrant ses jambes à partir de ses hanches mais dévoilant son sexe. Il place sa main droite sur sa hanche et son aile se déploie au-dessus de son épaule. Éros est ailé, entièrement nu et tient de sa main gauche le menton d'Antéros. Ils portent tous deux une couronne végétale sur leur chevelure bouclée.

Paul Graindor identifie les deux personnages comme étant Éros et Psyché[232] cependant il s'agirait d'Éros et Antéros. L'identification du musée est la plus juste, car les deux personnages ont des sexes masculins de plus, Antéros a des ailes d'oiseau et non de papillon comme celles de Psyché.

D'après la mythologie grecque, Antéros est le fils d'Aphrodite et d'Arès, ainsi que le frère d'Éros. Contrairement à ce que son nom indique, il n'est pas l'anti Éros. En effet il apparaît comme le garant des amours réciproques. Cependant, à Athènes le mythe fondateur de son culte le représente comme le dieu vengeur d'un jeune homme suicidé, après avoir été rejeté par l'être qu'il aimait[233]. Pausanias évoque ce mythe et mentionne une statue érigée en l'honneur d'Antéros à la suite de cet épisode :

« […] L'autel dédié à Antéros (le contre Amour), qu'on voit dans la ville, a été, dit-on, érigé par les étrangers domiciliés à Athènes […] Les étrangers domiciliés à Athènes honorent depuis ce temps-là Antéros comme le génie vengeur de Timagoras […][234] »

[232] GRAINDOR 1939, p. 84.

[233] CALAME 1996, p. 135. Cet épisode mythologique est celui de Timagoras et Mélès.

[234] Pausanias, *Description de la Grèce*, I, 30, traduit par Jean Pouilloux, Les Belles Lettres, Paris,1992 : « une des palestres un bas-relief représentant Éros et Antéros ; Éros tient une brande de palmier qu'Antéros cherche à lui arracher ».

Pausanias décrit un relief représentant Éros et Antéros se querellant pour une palme, dans l'une des palestres de la ville d'Élis. Ce décor montre par sa composition qu'Antéros apparaît comme la personnification de la rivalité érotique, car il est placé dans une palestre, et cette image renvoie donc également à l'homophilie associée aux pratiques gymnastiques[235].

Éros et Mélénas (n° 234)

Comme le montrent les deux exemples précédents, Éros peut être représenté en compagnie de différents personnages masculins divins évoquant ainsi des rites ou épisodes mythologiques grecs. Un médaillon de lampe évoque à nouveau un mythe grec, celui d'Hélène et de Mélénas (n° 234). Le médaillon étant fragmentaire, seul Mélénas et deux Érotes sont visibles. Le héros est vêtu d'une armure, d'une *chlamyde* et porte un casque à cimier sur sa tête. Son corps est très musclé et son statut d'homme adulte est souligné par son épaisse barbe. Un premier Éros est suspendu à la main droite levée de Mélénas, alors que le second s'accroche au pan de sa *chlamyde*. Les deux Érotes sont nus, ailés et prennent les traits de jeunes enfants aux corps potelés.

Éros intervient dans ce mythe pour seconder Aphrodite. La déesse agit comme bienfaitrice d'Hélène lors de sa fuite avec Pâris et la protège de la colère de son époux Mélénas[236]. Éros partage donc les fonctions de sa mère et agit sous sa volonté. Il souligne également le rôle de protectrice des jeunes mariées de la déesse, car à l'instar des bijoux égyptiens les images d'Éros étaient probablement offertes aux jeunes femmes dans leurs trousseaux de futures épouses.

Éros tenant une poignée de lanterne (n° 192)

Un fragment de lanterne présente une composition atypique comparée à l'ensemble du corpus de cette thèse car il est orné d'une représentation d'Éros s'accrochant, d'après E.

[235] CALAME 1996, p. 135.

[236] BRON 1996, p. 300 – 303. Au cours de la période archaïque, les couples Hélène et Pâris ou Hélène et Mélénas sont représentés sans identification précise, cependant l'attitude et les interactions des personnages permettent de définir leurs identités. Hélène est représentée avec un *himation* lui couvrant la tête dont elle soulève un pan pour dévoiler son visage. Elle est accompagnée d'un homme qui l'emmène en tenant son épée devant lui ou en la pointant vers elle, ce qui permet de distinguer sa fuite avec Pâris ou la colère de Mélénas. Éros apparaît déjà sur les vases à figures rouges volant au-dessus du couple divin.
Au début du Vème siècle av. J-C, les deux scènes sont dissociées. Aphrodite apparaît au côté d'Hélène lors de sa fuite avec le jeune Troyen ou la protège de la colère de Mélénas quand ce dernier cherche à la récupérer par la force.

Breccia, à l'anse de lanterne[237]. Cependant, l'état de conservation fragmentaire ne permet de reconstituer la composition originale, car il pourrait également être un élément décoration d'une anse de lanterne.

Éros est généralement représenté sur le corps d'une lampe ou est le sujet des lampes anthropomorphes. Dans cette composition inédite, Éros devient l'acteur du support et son attitude confirme son rôle d'auxiliaire de culte en tendant la lampe lui-même[238].

Érotes et Dionysos (n° 69)

Cette coupe se différencie des autres supports par son décor mais aussi par le matériau utilisé. C'est le seul exemple de support en bronze daté de la période ptolémaïque.

Le décor placé sur le corps de coupe représente de Dionysos sur un piédestal entouré par deux Érotes qui tiennent un arc, un carquois et un trépied. Datée entre 100 et 30 av. J.-C., Cette image met en évidence l'association de dieu du vin avec la figure des Érotes. Dès la période classique le dieu de l'amour était représenté dans le thiase dionysiaque[239]. Ainsi ce thème est également présent en Égypte dès la période ptolémaïque comme le montrent les pendants d'oreille représentant Éros avec les attributs de Dionysos (cf. 1.5.1.1.). Toutefois, c'est au cours de la période romaine que ces images sont majoritairement représentées[240].

La coupe en bronze datée de la période ptolémaïque présente une particularité car les Érotes tiennent les attributs du dieu Apollon. L'étude des figurines en terre cuite ptolémaïque a montré qu'Éros était parfois représenté jouant de la lyre. Ainsi, le décor de la coupe montre à nouveau l'association du dieu de l'amour avec le dieu des arts.

[237] BRECCIA 1930, n° 192, p. 47, pl. XV, n° 3 et pl. LIII, n° 18.
[238] NACHTERGAEL 1988, p. 19.
[239] Cratère à figures rouges, premier quart du IVème siècle av. J.-C., Paestum, Musée du Louvre, n° inv. K 241 ; « Éros /Amor, Cupido », *LIMC* III (1986), n° 858, p. 922, pl. 658.
[240] Ce thème sera plus développé dans la partie consacrée aux images datées de la période romaine.

1.4. Parure corporelle

La bijouterie égyptienne a fait l'objet de nombreuses études depuis le XIXème siècle comme le montre la publication de Theodor Schreiber qui fut l'un des premiers scientifiques, en 1894, à essayer d'identifier un style alexandrin en étudiant des collections de bijoux égyptiens[241]. Berta Segall entreprend, en 1966, une analyse de l'art hellénistique à travers les arts mineurs notamment la bijouterie[242]. Elle détermine l'apparition des images d'Éros en Égypte à partir du IIIème siècle av. J.-C. En 2001, Michael Pfrömmer publie un ouvrage dans lequel il étudie les collections de bijoux en or, datés de l'époque ptolémaïque, conservées au Getty Museum[243]. En 2006, Monica M. Jackson publie : *Hellenistic Gold Eros jewellery : technique, style and chronology*[244], une analyse complète des bijoux en or représentant Éros datés de la période hellénistique et découverts dans l'ensemble du monde méditerranéen.

Cette partie est destinée à l'étude des objets destinés à la parure corporelle. Il s'agit plus précisément de pendants d'oreille, de boucles d'oreille, de médaillons, de bracelets et de bagues. Ici encore, les contextes de découvertes sont incomplets ou totalement inconnus pour autant la nature l'iconographie de ces bijoux laisse supposer une fonction de piété personnelle.

L'étude des bijoux met en évidence que le thème d'Éros tenant une phiale est le plus représenté. Un deuxième attribut est souvent associé à ce motif comme un alabastre, un masque ou une torche. L'image d'Éros et Aphrodite est également très représentée sur ces supports. Contrairement aux parties précédentes, l'analyse n'est pas organisée en fonction des images mais des supports. Ainsi, cela met en évidence la récurrence des thèmes en fonctions des bijoux.

[241] Schreider Theodor, *Die alexandrinische toreutik; untersuchungen über die griechische goldschmiedekunst im Ptolemaeerreiche.* I, Leipzig, 1894.
[242] SEGALL 1966, p. 18.
[243] PFRÖMMER 2001.
[244] JACKSON 2006.

Tableau récapitulatif des images étudiées dans cette partie

Nombre d'images	Thèmes représentés	N° catalogue
3	Éros tenant une phiale	306, 308, 309
1	Éros tenant une phiale et un alabastre	310
1	Éros tenant une phiale un masque	311
1	Éros tenant une phiale et un bouquet de fleurs	313
1	Éros tenant une phiale et une troche	314
1	Éros tenant un cratère et un thyrse	312
3	Éros et Aphrodite	316-318
1	Éros et le nœud d'Héraclès	319, 320
1	Éros jouant avec un iunx	321
1	Éros portant une corne d'abondance	322
2	Éros sans attribut	307, 315

1.4.1. Les boucles d'oreilles (n° 306 - 315)

1.4.1.1. Les pendants d'oreille

Il s'agit de petits pendants en or mesurant en moyenne 3 centimètres, datés entre la seconde moitié du IIIème siècle av. J.-C. et la fin du IIème av. J.-C.

Les pendants d'oreilles représentant Éros se diffusent en Égypte, à partir de la fin du IVème siècle av. J.-C [245]. Bien que, ces bijoux en or finement détaillés reprennent l'image d'Éros enfant déjà observée sur les nombreux exemples référencés dans cette partie, la particularité de ces supports réside dans les nouveaux attributs attachés à Éros comme des phiales et des masques.

Plusieurs pendants (n° 306, 309-311 et 314) représentent Éros tenant une phiale, une coupe ronde apode et sans anses, utilisée en contexte domestique comme lors de rituels religieux[246]. Les images d'Éros tenant une phiale sont déjà attestées au cours du IVème siècle av. J.-C., comme le montre une *epichysis* à figures rouges datée vers 340 – 330 av. J.-C., provenant d'Italie méridionale[247]. Ces images appliquées aux pendants d'oreille donnent une symbolique religieuse par la nature cultuelle des phiales, qui sont un des éléments essentiels du rituel (libation).

Ces bijoux devaient appartenir à des propriétaires aisés à la fois du fait de la rareté du matériau employé, mais également de la finesse du travail. Le manque d'informations sur le contexte de découverte ne permet pas de préciser l'utilisation de ces bijoux. Dans ce contexte, Éros prend le rôle d'un auxiliaire de culte privé au vu de sa proximité avec le visage des propriétaires. Il apparaît comme un gardien, un assistant personnel de ceux qui portent ces bijoux. Il est également garant de leur beauté lorsqu'il tient entre ses mains un alabastre comme le montre le pendant n° 310[248].

Le pendant n° 311, seconde moitié du IIIème siècle av. J.-C., représente également Éros tenant une phiale, mais également un masque. Le masque de théâtre est traditionnellement l'un des attributs de Dionysos, du dieu du théâtre grec. La présence de cet attribut dans les mains

[245] THIAUDIERE 2005, p. 254.
[246] KÉI 2014, p. 745.
[247] Epichysis à figure rouge, 340 – 330 av. J.-C., Italie méridionale, H. 17,80 cm ; Diam. 11 cm, musée du Louvre, n° inv. K 151 ; TRENDALL A. D. & A. CAMBITOGLOU, The Red-figured Vases of Apulia II, Late Apulian, Oxford, 1982, p. 638, n° 375.
[248] Il a déjà été démontré que les alabastres étaient des vases destinés à la toilette et la beauté (cf. 1.3.1 ; 1.4.1 ; 1.4.4).

d'Éros s'explique par la place du jeune dieu dans le cortège dionysiaque. Au cours du IVème siècle av. J.-C., Éros est affilié au cortège traditionnel de Dionysos. Les Érotes sont représentés avec des scènes rappelant le dieu du vin comme le montre le vase en verre bleu représentant des « Amours » vendangeurs, découvert dans la maison des colonnes mosaïques à Pompéi[249]. Les Érotes évoluent parmi des rinceaux de vignes, cueillant des grappes de raisin ou servant des calices de vin à divers personnages.

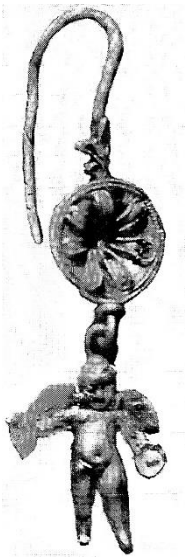
Ce thème se diffuse également en Égypte au cours de la période romaine à la manière des nombreux exemples, tous types de supports confondus, et connaît une pérennité jusqu'à l'antiquité tardive comme le montre la tenture des « Amours » vendangeurs datée du IVème – Vème siècle apr. J.-C. (n° 391).

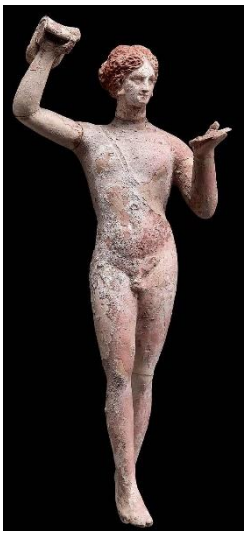
Le pendant n° 312 reprend également des attributs de Dionysos. En effet, Éros est représenté tenant dans sa main droite un cratère à volutes et dans sa main gauche un thyrse qui le dépasse en taille.

Le pendant n° 313 représente Éros tenant à nouveau une phiale ainsi que ce qui semble être un bouquet de fleurs. Il a été démontré que la phiale a une symbolique cultuelle, mais pour le bouquet de fleurs aucune symbolique ne semble y être attribuée. Il est possible de voir à travers les fleurs un symbole féminin ou une offrande se rapprochant ainsi de la symbolique de la phiale.

[249] Vase en verre, Ier siècle apr. J.-C., Musée archéologique national, Naples, n° inv. 13521 ; SAMPAOLO V. & L. SPINA, *Memorie del vaso blu*, 5 Continents Editions, Milan, 2016.

a







b

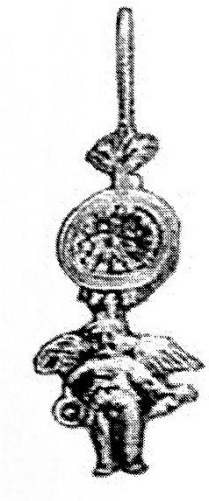






Figure 11 : Les pendants d'oreille.

Ligne a

Pendant d'oreille, Éros tenant une phiale (n° 306) ©JACKSON 2006

Figurine en terre cuite, Grèce, Seconde moitié du IIIème siècle av. J.-C, Museum of Fine Arts, Boston, n° inv. 01.7704. ©Museum of Fine Arts

Vase à figures rouges, Italie méridionale, vers 340 - 330 av. J.-C, Musée du Louvre, n° nv. K 151. ©Musée du Louvre

Ligne B :

Pendant d'oreille, Éros tenant une phiale et un alabastre (n° 310) ©JACKSON 2006

Alabastre, Éros et Aphrodite (n° 244) ©NACHTERGAEL 1988

Peinture murale, palais royal de Portici, Ier siècle apr. J.-C, Musée archéologique national, Naples, n° inv. 9294. ©BRUNET

Trois autres pendants d'oreilles (n° 312 - 314) présentent des compositions plus détaillées que les précédents ainsi qu'un style plus orientalisant. Le premier pendant, découvert à Alexandrie et daté de la seconde moitié du IIIème siècle av. J.-C. (n° 312), représente Éros portant une large couronne sur sa tête dont des extrémités retombent sur ses épaules. La richesse ornementale de cette couronne reprend l'aspect des couronnes égyptiennes. Le pendant n° 313 et la paire de boucles d'oreille n° 315 représentent Éros avec des ailes déployées de part et d'autre de sa tête, qui rappellent, par leurs pointes recourbées, les ailes de la déesse Isis. Cette forme orientale des ailes d'Éros se diffuse dans le monde grec à partir du IVème siècle av. J.-C., à l'exemple une paire de boucles d'oreilles, découverte en Grèce et datée de 300 av. J.-C.[250]. La paire de boucles d'oreille (n° 314) combine motifs grecs et égyptiens. En effet, Éros a des ailes reprenant la forme des ailes d'Isis de plus, la présence de la tête de taureau ornant la partie supérieure du bijou marque une influence égyptienne. Ces images de têtes de taureau, symbolisant le dieu égyptien Apis, sont introduites dans la bijouterie égyptienne à partir du IIIème siècle av. J.-C[251]. Comme la plupart des dieux égyptiens, le dieu Apis trouve un équivalent dans la mythologie grecque en la personne du héros Epaphos[252]. Fils de Zeus et d'Io, Epaphos est né en Égypte où il fondera la ville de Memphis. Le taureau est associé à ce héros à cause de sa mère transformée en génisse par Zeus pour la protéger de la jalousie d'Héra. Ce mythe est important pour les Ptolémées car ils se présentent comme les descendants d'Epaphos, ce qui accrédite leur présence en Égypte[253]. Pour Michael Pfrömmer, l'association de l'image d'Éros avec celle du taureau Apis ne revêt pas de symbolique particulière, mais serait un choix esthétique[254]. Ces deux pendants d'oreilles (n° 314) sont surmontés par deux perles. L'inclusion des perles marque la haute technicité des orfèvres de l'époque ptolémaïque, mais également celle des commanditaires de ces bijoux[255].

Si ces pendants sont des indicateurs sur la diversité de l'iconographie d'Éros, le pendant n° 306 donne des informations sur leur production. En effet, ce bijou a été découvert à Athribis dans le quartier ptolémaïque de la ville, comprenant notamment une zone d'ateliers. Le pendant d'oreille a été trouvé dans une pièce parmi des pièces de monnaie de Ptolémée IV, mais également des amulettes, des statuettes votives, des figurines en terre cuite et des lampes. Ces

[250] Paire de boucles d'oreille, 300 av. J.-C., Metropolitan Museum of Art, New York, n° inv. 30.116.1.2.
[251] PFRÖMMER 2001, p. 29.
[252] *Ibidem.*, p. 30.
[253] *Ibidem.*
[254] *Ibidem.*, p. 29.
[255] *Ibidem.*, p. 31.

objets, de nature diverse, ne semblent pas liés à un contexte de production, mais à un espace de travail pour plusieurs artisans ou à un magasin[256].

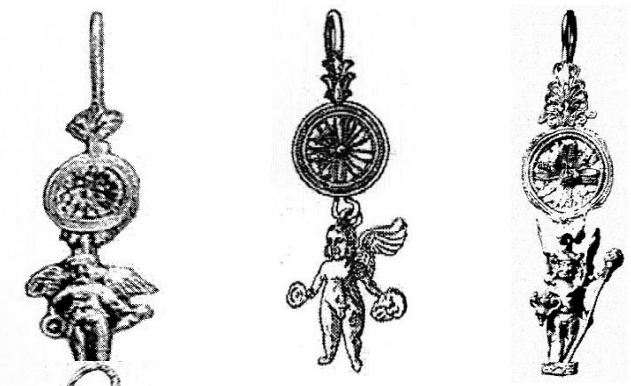
L'observation des pendants d'oreille qui composent ce corpus permet de constater des différences iconographiques, mais également techniques.

Dans son étude sur la bijouterie hellénistique, Monica M. Jackson classe les pendants surmontés de palmettes, qu'elle nomme « the palmet group », en cinq phases de productions définies par la qualité du travail du métal et le style des figurines[257]. Pour la phase A, Éros est représenté sous les traits d'un adolescent au corps svelte et aux ailes déployées. La phase B regroupe des pendants représentant Éros, surmontés de disques ornés de rosettes doubles avec une dépression en « cul de tasse » et complétés par trois fleurs feuillues d'acanthes. Le métal est finement ciselé et présente plusieurs niveaux de reliefs. Pour la phase C, les disques sont plus petits et le travail du métal moins élaboré. Pour la phase D, ce sont les ailes d'Éros qui sont plus petites et le travail du métal est également moins précis. Monica M. Jackson définit cette phase comme plus provinciale, comme pourrait l'être une production alexandrine. La phase E regroupe les pendants les plus détaillés avec une complexité dans le travail de l'or. De plus les bijoux présentent des inclusions de perles.

En ce qui concerne les pendants de ce corpus, les pendants numérotés 310, 311 et 312 appartiennent à la phase B, car ils présentent la double rosette à l'intérieur du disque surmontée par trois feuilles d'acanthe stylisées. Le pendant n° 306 appartient la phase C, car le disque qui surmonte la figurine d'Éros est plus petit et présente un travail plus grossier dans le traitement de l'or. Pour finir, la paire de boucles d'oreille n° 314 correspond la phase E car elle marque l'inclusion de perles dans les bijoux. Les pendants numérotés 398, 309 et 310 ne peuvent pas être rattachés à une de ces phases car ils ne sont pas surmontés de palmettes.

[256] POŁUDNIKIEWICZ 2019, P. 320 – 321.
[257] JACKSON 2006, p. 23 – 24.

Phase B



Phase C



Phase E



Figure 12 : Les pendants d'oreille.

The Palmet Group, Pendants d'oreille.

Phase B : Éros tenant une phiale et un alabastre (n° 310) ©JACKSON 2006

Éros tenant une phiale et un masque (n° 311) ©JACKSON 2006

Éros tenant un canthare et un sceptre (n° 312) ©JACKSON 2006

Phase C : Éros tenant une phiale (n° 306) ©JACKSON 2006

Phase E : Éros tenant une torche et un masque (n° 314) ©PFRÖMMER 2001

1.4.1.2. Une boucle d'oreille (n° 315)

Une boucle d'oreille présente un décor singulier par rapport aux autres modèles du corpus (n° 315). Cette boucle, en forme d'anneau torsadé non fermé représente Éros, dont le corps suit la forme incurvée du bijou, surmonté d'une petite rosette. Cette forme particulière de pendant se retrouve dans une paire de boucles d'oreille découverte à Chypre représentant Éros de façon similaire[258]. En effet, ce motif hérité de la culture chypriote est attesté dès l'âge du bronze tardif[259]. Les boucles d'oreille étaient réalisées à partir de deux fils d'or et/ou d'argent tressés en spirale[260]. Elles étaient destinées à être accrochées à la partie inférieure du lobe, mais plusieurs boucles pouvaient être liées ensemble afin de former une grappe de bijoux[261]. À partir de la période hellénistique, l'image d'Éros est ajoutée sur les modèles déjà existants[262] et se diffuse dans le monde méditerranéen comme la boucle découverte en Égypte.

1.4.2. Les médaillons (n° 316 - 318)

Les trois bijoux étudiés dans ce chapitre sont des médaillons en haut-relief façonnés à partir de feuilles d'or. L'un de ces trois médaillons est un élément de décor de coiffe conservé dans son intégralité. Il pourrait en être de même pour les deux autres, mais ils ont été découverts sans les autres éléments d'origine des bijoux. Il pourrait s'agir de pendentifs de collier ou d'autres formes de parures. Ils sont datés entre la fin du IIIème siècle av. J.-C. et la fin du IIème siècle av. J.-C.

Bien qu'ils représentent tous Éros enfant placé sur l'une des épaules d'Aphrodite, leur étude permet d'observer différentes compositions mettant en scène les deux divinités, mais également d'apprécier les nuances de travail de l'or avec l'ajout ou non de matériaux précieux.

Le premier médaillon (n° 316), daté de la fin du IIIème – début du IIème siècle av. J.-C. et découvert à Alexandrie, est l'ornement central d'une coiffe qui se compose de quatre éléments : un médaillon central représentant Aphrodite en buste avec Éros sur son épaule gauche, des chaînes ornées de perles, un filet et un fermoir. La coiffe est conservée dans son intégralité ce qui permet d'observer la structure de ce bijou, ainsi que la technique employée dans sa

[258] Paire de boucles d'oreille, Chypre – IIIème – IIème siècle av. J.-C, Metropolitan Museum of art, New York, n° inv. 74.51.3506.
[259] Le Metropolitan Museum of Art possède dans ses collections une série de boucles provenant de Chypre reprenant ce modèle.
[260] MYRES 1914, p. 374.
[261] *Ibidem.*
[262] *Ibidem.*, p. 396.

réalisation. La complexité du travail de cette coiffe montre la qualité des orfèvres égyptiens au IIIème siècle av. J.-C. De plus, il est probable que cette coiffe ait été produite dans le même atelier qu'un diadème daté de 225 – 175 av. J.-C[263].

[263] Diadème en or, Alexandrie, 225 – 175 av. J.-C., J. Paul Getty museum, Malibu, n° inv. 92.AM.8.2.

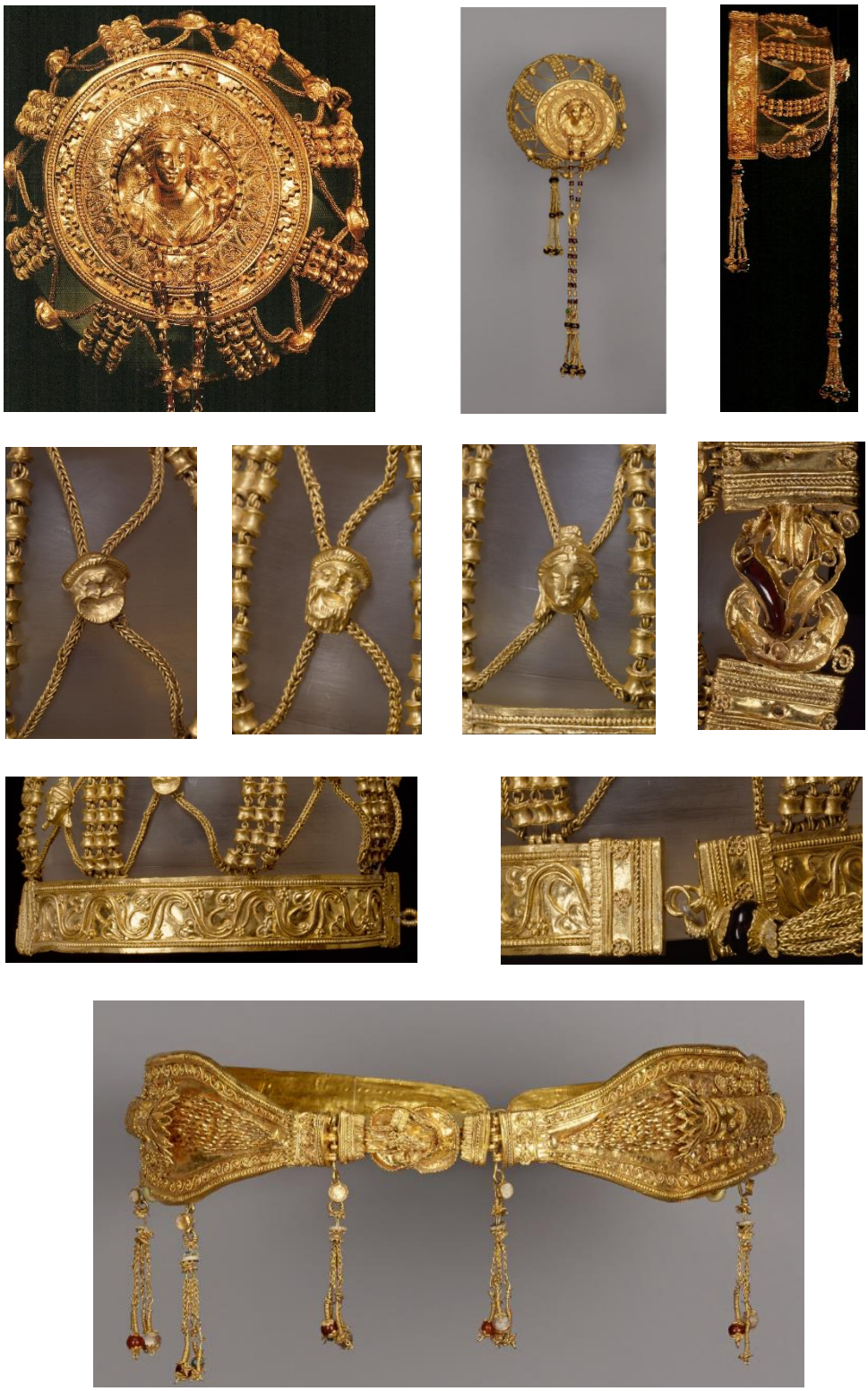


Figure 13 : Les médaillons.

Éros et Aphrodite, détails de la coiffe (n° 316) ©Paul Getty Museum

Diadème en or, Alexandrie, 225 – 175 av. J.-C., J. Paul Getty museum, Malibu, n° inv. 9 2.AM.8.2.©Paul Getty Museum

Ces bijoux attestent l'importation ou une possible production en Égypte de parures d'une haute qualité pour une clientèle de très haut niveau social, peut-être royale. Les reines ptolémaïques se déclaraient être des descendantes de la déesse Aphrodite et se faisaient représenter sous les traits de la déesse[264].

La coiffe n° 316 montre cette tendance, car les traits de la déesse Aphrodite rappellent ceux de la reine d'Arsinoé II[265]. Il est donc possible de voir dans le décor de cette coiffe une image de la reine Arsinoé et de son fils Ptolémée de Telmessos. Cependant, l'absence de sceptre royal ou de corne d'abondance, éléments traditionnels de l'iconographie ptolémaïque, ne permet pas de confirmer cette hypothèse. La composition du médaillon reflète donc uniquement les traditions religieuses de la période ptolémaïque[266].

La coiffe est également ornée de nombreux symboles du dieu Dionysos, comme les rinceaux de lierre qui ornent la fermeture de la coiffe ou les masques de théâtre qui marquent la jonction des chaînettes d'or. Deux de ces masques représentent Dionysos, deux autres des satyres, des centaures ou encore des ménades ; tous des personnages faisant partie du cortège de Dionysos. Ces masques évoquent à la fois Dionysos, mais également son rôle de protecteur du théâtre. En outre, les rois Ptolémées ont eu un rôle de garant du théâtre à l'exemple de Ptolémée IV qui avait écrit des pièces et se considérait comme l'incarnation de Dionysos, allant jusqu'à se tatouer une feuille de lierre[267]. Le théâtre n'apparaît pas uniquement comme un loisir royal, mais également comme un instrument de diffusion et de transmission dans la culture grecque[268].

Le décor de cette coiffe se révèle être un reflet de la société égyptienne au cours de la période ptolémaïque, en mettant en évidence l'assimilation des Ptolémées aux divinités grecques pour affirmer leur stature royale. Cependant, ce qu'il est intéressant de souligner pour cette étude, c'est la position d'Éros auprès d'Aphrodite. Le jeune dieu est proche de sa mère comme un nourrisson, c'est le lien filial qui est mis en évidence contrairement à des scènes déjà évoquées dans lesquelles Éros prend la place d'un assistant, d'un auxiliaire de la déesse lors de sa toilette.

Cette proximité filiale représentant le couple Éros – Aphrodite se retrouve sur un autre médaillon (n° 317) daté de la fin du IIIème – début du IIème siècle av. J.-C., pour lequel Aphrodite est également présentée en buste, avec Éros à proximité de son épaule droite. Un troisième

[264] PFRÖMMER 2001, p. 37.
[265] Tête en marbre, 275 – 250 av. J.-C., musée du Louvre, n° inv. Ma 4891 ; « Io », *LIMC* V (1990), p. 676.
[266] *Ibidem.*, p. 48.
[267] *Ibidem.*
[268] *Ibidem.*, p. 50.

médaillon, daté de la fin du IIème siècle av. J.-C., reprend cette composition (n° 318). Contrairement à la coiffe n° 13, ces deux médaillons (n° 317, 318) ne sont pas des images « royales » de la société égyptienne au cours de la période ptolémaïque. En effet, ces compositions plaçant Éros sur l'épaule d'Aphrodite se diffusent dans le monde méditerranéen dès le IVème siècle av. J.-C., en attestent deux figurines en terre cuite, l'une provenant de Benghazi[269] et l'autre découverte à Locres[270]. Ces deux figures d'origines géographiques différentes représentent uniquement le couple mère-fils que forment Aphrodite et Éros. De plus, l'image du couple divin connaît une pérennité au cours de la période romaine jusqu'à l'antiquité tardive, comme le montrent les nombreux exemples présents dans ce corpus.

[269] Figurine en terre cuite, vers 400 – 350 av. J.-C., Benghazi, musée du Louvre, n° inv. MN 557 ; « Aphrodite », *LIMC* II (1984), n° 863, p. 93, pl. 85.
[270] Figurine en terre cuite, première moitié du IVème siècle av. J.-C., Locres, Italie, Musée archéologique national de Naples, n° inv. Stg. 145. J'ai étudié cette figurine dans les salles d'expositions du musée.

a





b







Figure 14 : Les bijoux, Éros et Aphrodite.

Ligne a

Tête en marbre, 275 – 250 av. J.-C, Musée du Louvre, n° inv. Ma 4891. ©Musée du Louvre

Détail de coiffe, Buste d'Aphrodite (n° 316) ©PFRÖMMER 2001

Ligne b

Figurine en terre cuite, Benghazi, vers 400 - 350 av. J.-C., Musée du Louvre, n° inv. MN 557 ©Musée du Louvre

Figurine en terre cuite, Locres, Italie, première moitié du IVème siècle av. J.-C., Musée archéologique national, Naples, n° inv. Stg. 145 ©BRUNET

Figurine en terre cuite, Amphipolis, vers 20-50 apr. J.-C., Musée du Louvre, n° inv. CA 2214 ©Musée du Louvre

1.4.3. Bracelet et pendentif (n° 319, 320)

Ce chapitre porte sur l'étude de deux bijoux particuliers par leur forme, mais qui ont pour ornement le même thème d'un nœud d'Héraclès. Il s'agit d'un large bracelet, découvert à Toukh el-Karmous (n° 319), présentant un travail dense mélangeant les feuilles et les fils d'or donnant un aspect massif au bijou et d'un pendentif (n° 320), découvert à Alexandrie et conservé avec sa chaine de cou, présentant également un mélange de technique de façonnage de l'or.

Ces deux bijoux sont donc différents par leur forme, mais présentent le thème iconographique associant le nœud d'Héraclès à Éros, dont la physionomie change en fonction du support.

En effet, le bracelet de Toukh el-Karmous représente Éros sous les traits d'un jeune enfant au corps potelé avec un entrelacs de boucles formé au-dessus de la tête du dieu, où une pierre devait être sertie à l'origine, rappelle le motif oriental de la couronne de la déesse Isis[271]. Le pendentif d'Alexandrie présente Éros sous les traits d'un jeune adolescent svelte dont les muscles de son torse se dessinent sous la chaine perlée qu'il porte.

Pour Michael Pfrömmer le nœud d'Héraclès est un symbole apotropaïque qui évoque également la descendance divine de la noblesse ptolémaïque qui se considérait comme descendante d'Héraclès[272]. Le nœud renvoie aussi au premier des douze travaux, pour lequel Héraclès devait tuer le lion de Némée. Après avoir tué l'animal, le héros noua sa peau autour de ses épaules ce qui donna naissance au nœud d'Héraclès. Ce nœud est donc symbole de force et de puissance, mais également de fécondité en raison de la nombreuse descendance d'Héraclès.

L'image d'Éros placé dans un nœud d'Héraclès est présente au cours du IVème siècle av. J.-C., dans le bassin méditerranéen à l'instar d'une paire de bracelets découverte en Asie Mineure[273] ou encore un pendant découvert en Syrie[274]. L'association de ces deux éléments est donc courante dans le monde hellénistique et se justifie peut-être par une fonction protectrice des deux symboles.

Au cours de la période romaine, ce symbole grec devient le symbole de mariage comme le mentionne Sextus Pompeius Festus dans son Grammaticus :

[271] JACKSON 2006, p. 232.
[272] PFRÖMMER 2001, p. 20.
[273] Bracelet en or, fin du IVème siècle av. J.-C., Asie Mineur, Collection privée.
[274] Bracelet en or, 300 – 350 av. J.-C., Syrie, British Museum, Londres, n° inv. 1884.0614.13.

« La nouvelle mariée était ceinte d'une ceinture que l'époux détachait au lit. Cette ceinture était faite de laine de brebis, et signifiait que, de même que cette laine, levée en flocons, était unie à elle-même, de même le mari était attaché comme par une ceinture et un lien étroit à sa femme. Le mari détache cette ceinture, nouée par le nœud d'Hercule, comme présage qu'il sera aussi heureux par le nombre de ses enfants que le fut Hercule, qui en laissa soixante-dix »[275].

Ce symbolisme nuptial renvoie au rôle de protecteur des amours que revêt Éros. Cyril Thiaudière indique que ce sont essentiellement les hommes qui achètent des bijoux pour les porter ou les offrir à leurs épouses ou filles pour composer notamment une partie de la dot de ces dernières[276]. Le bracelet et le pendant égyptien pourraient donc faire partie d'une parure offerte à une jeune fille en vue de son mariage, et le choix des symboles s'inscrirait dans un contexte nuptial.

1.4.4. Unica

Éros à la corne d'abondance (n° 322)

Une figurine en argent, datée du IIIème siècle av. J.-C., représente Éros tenant une corne d'abondance (n° 322). Cette image d'Éros tenant une corne d'abondance est peu répandue dans le monde méditerranéen, au cours de la période hellénistique. Cependant une figurine en terre cuite découverte à Myrina[277] prouve la diffusion de ce modèle.

La corne d'abondance est héritée du monde grec où deux mythes s'opposent. D'après la tradition la plus populaire, la corne ornait le front d'une chèvre que Zeus aurait brisé, puis offert à sa nourrice Amalthée en lui garantissant que la corne se remplirait de tout ce qu'elle désire. Une deuxième tradition attribue la corne au fleuve Achéloos, métamorphosé en taureau, qui lors d'un combat contre Héraclès perdit une de ses cornes. En échange de sa corne, le fleuve offrit à Héraclès la corne de la chèvre Amalthée[278]. Dans ces deux mythes, la corne d'abondance devient un symbole de félicité, de profusion, mais également de fécondité. Ainsi, cet attribut est également associé à la figure d'Éros.

[275] Sextus Pompeius Festus, *Grammaticus, De la signification des morts*, Livres I et II, traduit par Auguste Savagner, collection Panckoucke, 1846.
[276] THIAUDIERE 2005, p. 525 – 526.
[277] Figurine en terre cuite, Myrina, fin du IIème av. J.-C., musée du Louvre, n° inv. Myr 103 ; « Éros/Amour, Cupido », *LIMC* III (1986), n° 127a, pl. 616.
[278] Ovide, *Fastes*, V, 111-128, traduit par Robert Schilling, Les Belles Lettres, 2013.

Éros à l'iunx (n° 323)

Une bague en cuivre (n° 323), datée de 300 av. J-C. et découverte dans la nécropole de Naukratis représente Éros tenant entre ses deux mains un iunx : un instrument composé d'une chaîne avec une roue attachée en son centre.

Dans son article *Le dieu Hermès et l'union des contraires*, Jean-Michel Ropars reprend la description de l'instrument faite par Marcel Detienne[279] :

> « L'iunx se présente sous la forme d'une rouelle percée de deux trous de part et d'autre de son centre ; cette rouelle est maintenue par une corde que l'on fait passer dans un trou pour revenir dans l'autre […]. C'est en tirant la corde aux deux extrémités que l'on met en mouvement la rouelle qui produit en tournant un vrombissement ou un sifflement étrange […]. De l'iunx manœuvré par les magiciennes sourd une modulation sonore […]. »

L'iunx apparaît comme un instrument magique destiné à charmer les êtres, comme l'affirme Théocrite dans l'œuvre *Les Magiciennes* où une jeune femme délaissée énonce : « *Iunx, attire vers ma demeure cet homme, mon amant* »[280]. Il est donc cohérent d'associer le dieu de l'amour à un instrument destiné à susciter le désir.

Les images d'Éros tenant un iunx publiées dans le LIMC montrent que ce motif est présent en Grèce depuis le IVème siècle av. J.-C. Le dieu est représenté seul jouant avec l'instrument[281] ou accompagné de divinités. Ainsi un loutrophore à figures rouges datées de 330 av. J.-C[282]. montre que l'iunx est également un attribut utilisé par Aphrodite. En effet, la déesse est représentée tenant un iunx qu'elle présente à Zeus. Sur le bras de cette dernière repose Éros qui se place entre la déesse et l'instrument du désir. Bien que le dieu de l'amour n'actionne pas l'iunx, sa position marque son influence dans la scène représentée.

La présence de ce motif sur une bague lie l'iconographie et son support. De cette manière le propriétaire de ce bijou pensait peut-être se garantir une protection magique lorsqu'il le portait.

[279] ROPARS J-M. 2016, p. 79.
[280] *Ibidem.*
[281] Bague en or, vers 400 av. J.-C., Lindos, Royal Coin Cabinet, La Haye : « Éros », *LIMC* III (1986), n° 429, p. 885.
[282] Loutrophore à figures rouges, Apulie ; 330 av. J.-C., J. Paul Getty museum, Malibu ; n° inv. 86.AE.680 ; « Hypnos », *LIMC* VIII (1997), n° 2, p. 535-536, pl. 644.

Tous ces différents bijoux mettent en évidence la diversité des attributs et des attitudes utilisées pour représenter Éros. Pour Françoise Gury et Nicole Blanc, Éros « *fait escorte à tous les êtres séduisants dont il signale par sa seule présence le charme et la beauté* »[283]. Les bijoux se révèlent être des supports appropriés par leur fonction « d'embellir » les personnes qui les portent, Éros devient alors l'indicateur de leur beauté. Cependant une question demeure, à quelle clientèle étaient destinés ces bijoux ?

Comme l'indique Cyril Thiaudière, la documentation papyrologique donne peu d'éléments à ce sujet, mais les sources iconographiques comme les portraits du Fayoum peuvent apporter des éléments de réponse[284]. En effet, ces portraits représentent notamment des femmes parées de beaux accessoires qui marquent leur statut social élevé[285]. Les ancêtres de ces personnages devaient appartenir à l'élite de la population grecque, implantée au cours de la période ptolémaïque, ce qui est souligné par l'iconographie hellénistique employée dans les représentations d'Éros[286]. De plus, il faut distinguer deux types de production de ces bijoux : une production en série, comme le montrent les similitudes de compositions des pendants et une production issue de commandes, en témoigne la coiffe ouvragée n° 13[287]. Ces deux productions induisent deux types de clientèles : une riche pour les commandes de pièces finement travaillées et une moins aisée pour les objets issus de production en série[288].

[283] THIAUDIERE 2005, p. 285.
[284] THIAUDIERE 2005, p. 525 – 528.
[285] *Ibidem*., p. 528.
[286] *Ibidem*.
[287] *Ibidem.*, p. 521.
[288] *Ibidem*., p. 526.

La période ptolémaïque livre de nombreuses images d'Éros avec des compositions, des attitudes, mais surtout des supports variés.

Éros apparaît dans la grande majorité des représentations sous les traits d'un jeune enfant. Il a un corps arrondi marqué par un ventre et des cuisses dodues ; son visage est replet avec des joues charnues. Sa chevelure bouclée retombant sur ses épaules accentue son aspect juvénile. Si dans la quasi-totalité des images il apparaît ailé, certaines le représentent aptère. Cette différence résulte peut-être d'un choix personnel des artisans, mais le médaillon n° 316, représentant Éros dans un nœud d'Héraclès met en évidence que le manque de place, destiné au décor, influence la composition. En effet, Éros est placé dans un espace restreint ne laissant pas de place à la représentation de ses ailes.

Lorsqu'Éros est représenté sous les traits d'un jeune homme au corps svelte et musclé, il s'agit d'images qui ont des datations anciennes comme la mosaïque de Chatby (n° 1) et les cinq figurines en terre cuite provenant vraisemblablement de Myrina (n° 78 – 81, 92) C'est ce que dit D. Kassab ?. Il est donc possible de constater que les modèles les plus anciens découlent de l'iconographie héritée de l'image archaïque d'Éros au physique de jeune éphèbe, laissant place au cours de la période hellénistique à l'image d'un jeune enfant au corps potelé. Cette évolution est peut-être due au changement de perception de la figure d'Éros, car il est de moins en moins considéré comme une divinité primordiale, mais plus comme l'enfant espiègle de la déesse Aphrodite.

Les différentes images de ce corpus attestent également la diversité des compositions et des attributs associés à Éros. Cependant, si quelques représentations ont un contexte géographique connu, il y a peu de précisions sur le contexte de leur découverte. Ainsi, il est difficile de saisir s'il existait des préférences iconographiques en fonction de l'utilité des supports. Néanmoins, la nature de certains supports permet d'établir des hypothèses. En effet, les vases, lampes et autres fragments de vaisselle devaient être probablement utilisés en contexte domestique et revêtir un caractère religieux dans le cadre d'une piété personnelle. De plus, les images d'Éros tenant une torche, apposées sur quelques exemples, mettent en image le rôle d'assistant de culte du dieu, mais attestent également la pratique de célébrations nocturnes. Ainsi, les images ptolémaïques démontrent que le choix des compositions peut être influencé par l'utilisation cultuelle ou religieuse des supports.

Les images d'Éros découvertes en Égypte matérialisent également la mixité culturelle présente sur le territoire. Effectivement, plusieurs exemples comme la mosaïque, les pendants

d’oreille ou les figurines en terre cuite montrent Éros avec des attributs égyptiens comme les ailes d’Isis, la couronne d’Harpocrate, ou encore la présence d’animaux sauvages.

2. Période romaine : D'Éros aux Érotes

Avant la conquête d'Octave, l'Égypte a créé des liens avec la péninsule italique et la République romaine dès le IIIème siècle av. J.-C., lorsque Ptolémée II Philadelphe envoie une ambassade à Rome suivi par l'envoi d'une ambassade romaine à Alexandrie. Ces relations sont illustrées notamment à travers la production de monnaies romaines en argent inspirées de celles d'Arsinoé II Philadelphe[289]. Au début du Ier siècle av. J.-C., les Romains arbitrent le conflit interne du royaume, entre Ptolémée VIII Evergète II et Ptolémée VI Philomêtor[290]. En 55 av. J.-C., Gabinius restaura Ptolémée XII Aulète sur le trône[291]. Le suicide de Cléopâtre en 30 av. J.-C. marque la fin de la domination macédonienne[292]. L'Égypte devint une province de l'Empire, sous la responsabilité de l'ordre équestre, jusqu'à la partition en Empire d'Orient et Empire d'Occident (puisque l'Égypte passe sous le contrôle de Byzance, cf. le chapitre III) jusqu'à la conquête arabe en 640 apr. J.-C. L'Égypte présente des formes de romanisation différentes de celles des autres provinces, car l'Empereur souhaite son isolement dans le but d'éviter tout soulèvement. Ainsi, le *princeps* a une autorité exclusive et est représenté à Alexandrie par un chevalier chargé d'un *imperium*[293]. Le pays est organisé par une administration relevant des empereurs romains et dont le but est de drainer vers Rome les richesses du pays. Un préfet s'installe à Alexandrie et réunit les fonctions civiles et militaires. Au cours du Ier siècle de notre ère, Vespasien sépare, sous l'autorité du préfet l'Égypte en trois parties – la Basse, la Moyenne et la Haute-Égypte – dirigées par trois *épistratèges*, sous les ordres desquels se trouvent des fonctionnaires choisis parmi les Grecs et les Égyptiens hellénisés[294]. À la fin du IIIème siècle – début du IVème siècle apr. J.-C., Dioclétien sépare les pouvoirs civils et militaires comme cela est pratiqué dans les autres provinces romaines. Il nomme à la tête de l'armée du *dux* et garde la division en trois parties. Les institutions déjà mises en place furent conservées comme le calendrier avec ses mois égyptiens et la monnaie, la drachme d'argent continua à être utilisée[295]. L'impact de l'Égypte dans le domaine intellectuel était considérable ; Alexandrie étant devenu un grand centre d'études connu dans tout l'Empire, formateur de nombreux médecins, philosophes et artistes[296].

[289] LEGRAS 2014, p. 271.
[290] *Ibidem*., p. 271 – 272.
[291] LEGRAS 2014, p. 274 ; LANCON & SCHWENTZEL 1999, p. 50 – 51.
[292] SAURON 2013, p. 7.
[293] LEGRAS 2014, p. 278.
[294] DU BOURGUET 1968, p. 16.
[295] LANCON & SCHWENTZEL 1999, p. 50 – 51.
[296] *Ibidem*.

Comme les autres provinces de l'Empire, l'Égypte connaît une évolution sociétale et culturelle. Cependant, les cultes grecs déjà implantés dans le pays continuent d'être pratiqués. Ainsi, les représentations d'Éros sont toujours diffusées ; néanmoins elles connaissent une évolution stylistique dont la plus frappante est la multiplication de représentations d'Érotes. Bien que ces images soient attestées depuis la période classique[297], c'est au cours de la période romaine que leur iconographie se diversifie. Pour N. Blanc et F. Gury les Érotes (« Amours ») :

> « La personnification du sentiment amoureux et, en tant que tel, souvent associé à Vénus, il est plus fréquemment représenté sous une forme multiple et dans des activités couvrant des champs variés où il perd sa fonction érotique »[298].

[297] Le LIMC publie un grand nombre de vases à figures rouges représentant des Érotes accompagnant principalement des scènes narratives. « Hermès », LIMC V (1990), n° 437, p. 324, pl. 235.
[298] N. Blanc & F. Gury, «Éros/Amor, Cupido», *LIMC* III (1986), p. 952.

Tableau récapitulatif des images étudiées dans cette partie

NOMBRE D'EXEMPLAIRE	TYPE DE SUPPORT	N° CATALOGUE
1	Mosaïque	2
2	Peinture murale	6,7
14	Sarcophages en marbre	16-29
11	Statuette en marbre	30-40
24	Figurine en bronze	42-65
1	Pendant d'oreille ou de collier bronze	67
1	Médaillon en bronze	66
1	Broche en bronze	76
65	Figurine en terre cuite	83, 84, 100-162
13	Figurine-lampe en terre cuite	165-177
9	Lampe plastique en terre cuite	180-188
41	Lampe à réservoir moulée en terre cuite	193-233
3	Médaillon en terre cuite	236-238
1	Fragment de couvercle de pot en terre cuite	239
1	Plaque en terre cuite	240
7	Vase plastique en terre cuite	254-260
6	Vase à décors en relief en terre cuite	265-270
5	Fragments en faïence	275-279
1	Lanterne en terre cuite	280
1	Base de *thymiaterion* en terre cuite	281
1	Coffret en terre cuite	282
1	Anse de cruche en bronze	72
1	Gobelet en argent	73
2	Lampe plastique en bronze	74, 75
1	Pied de meuble	68
1	Chapiteau de candélabre	70
1	Couronnement de candélabre	71
3	Pyxide en ivoire	284-286
19	Plaquette en os ou ivoir	287-305
1	Pendant d'oreille ou de collier bronze	67
3	Intaille	323-325
		242 Objets sur 392 en total.

2.1. Le décor architectural

Les images d'Éros étudiées dans cette partie sont appliquées sur des supports présents dans un décor architectural. Il s'agit d'une mosaïque dont le contexte de découverte n'est pas connu et de deux décors pariétaux, l'un découvert en contexte funéraire, l'autre en contexte domestique.

Tableau récapitulatif des images étudiées dans cette partie

Nombre d'images	Thèmes représentés	N° catalogue
1	Érotes marins	2
1	Éros et Aphrodite : le mythe de Perséphone.	6
1	Érotes tenant une guirlande	7

2.1.1. La mosaïque des Érotes marins (n° 2)

A.-M. Guimier-Sorbets explique dans son ouvrage qu'au cours de la période romaine la taille des maisons augmente et qu'ainsi les surfaces décorées sont de plus grandes dimensions[299]. À cette époque, les mosaïques sont de plus en plus utilisées dans l'ensemble de l'espace architectural, à la fois dans un contexte domestique, mais également public comme dans les thermes[300].

Ici, il s'agit d'un fragment de mosaïque, découvert à Thmouis, dans le Delta central, sur lequel sont représentés trois Érotes qui, d'après A.-M. Guimier-Sorbets, devaient chevaucher des dauphins ou des monstres marins (n° 2)[301]. S'il ne reste rien de la partie inférieure du corps des Érotes, l'univers marin est suggéré par la couleur bleue de la tesselle utilisée pour le fond de la composition et par le coquillage tenu par l'Éros principal. Il n'est pas aisé de reconstituer la composition originale, mais il n'est pas impossible que, dans le cadre d'une représentation mythologique, il s'agisse du triomphe d'Aphrodite ou de Neptune et Amphitrite. Cependant, il pourrait s'agir également d'une représentation d'Érotes pêcheurs comme l'attestent des exemples grecs[302].

Il n'est également pas possible de restituer l'emplacement de ce pavement, on suppose simplement que le lieu de découverte est Thmouis, ville dans laquelle a été découverte la mosaïque de Sophilos datée du IIIème siècle av. J.-C[303]. Le fragment de mosaïque des Érotes marins possède le même numéro d'inventaire qu'un pavement clairement identifié comme provenant de cette ville. Ces mosaïques datées du IIIème siècle apr. J.-C. présentent des similitudes à la fois dans le thème du décor, le pavement représentant un banquet nilotique, le traitement pictural des personnages et les matériaux utilisés[304]. Ces deux décors pouvaient à l'origine faire partie du même programme ornemental, mais aucun élément ne permet de le confirmer.

[299] GUIMIER-SORBETS 2019, p. 127.
[300] *Ibidem.*
[301] GUILIER-SORBETS 2019, p. 118.
[302] GUILIER-SORBETS 2019, p. 118.
[303] GUIMIER-SORBETS A.-M. & M.-D. NENNA, « Réflexions sur la couleur dans les mosaïques hellénistiques : Délos et Alexandrie » dans *Bulletin de correspondance hellénique*. Volume 119, Athènes, 1995, p. 534-538.
[304] *Ibidem.*

2.1.2. La tombe n°2 de la nécropole de Kôm el-Chougafa (n° 6)

En 1901, Guiseppe Botti découvre une première salle dans la tombe-hypogée monumentale et collective de Kôm el-Chougafa. En 1902, lors de nouvelles fouilles archéologiques les deux hypogées sont découverts permettant ainsi de dresser un plan du complexe funéraire[305]. La salle découverte par Guiseppe Botti est située dans la zone Est de la nécropole et est aménagée en quatre tombes.

Ce sont dans les tombes 1 et 2, situées dans la première pièce au nord de la cour accessible par deux escaliers, que les images d'Éros sont peintes. Les décors se développent sur trois parois et se divisent en deux registres, de la même manière pour les deux espaces funéraires : le registre supérieur représente le mythe d'Osiris et le registre inférieur celui de Perséphone. Bien que ces décors pariétaux aient fait l'objet de nombreuses études[306], ce n'est qu'en 1993 que Jean-Yves Empereur identifie le registre grec[307]. Néanmoins, c'est grâce aux travaux menés en 1996 par A. Pelle, que les décors des tombes sont révélés. En effet, avec le temps des pigments se sont estompés et finissent par se confondre avec la couleur blanche de l'enduit peint. A. Pelle fait apparaitre les peintures grâce à une fluorescence provoquée par des rayons ultraviolets[308].

La tombe 2, dont les peintures sont les mieux restituées, permet de saisir dans son intégralité la composition du décor. Les trois scènes qui composent le registre égyptien représentent Osiris en compagnie d'Isis et Thot-Ibis (paroi de gauche), l'embaumement d'Osiris (paroi centrale) et Osiris accompagné par Sekhmet et Ptah-Sokaris (paroi de droite). Pour le registre grec, les trois scènes illustrent Perséphone et les Océanides (paroi de gauche),

---

[305] GUIMIER-SORBET & SEIF EL-DIN 1997, p. 358 ; GUIMIER-SORBETS & PELLE & SEIF EL-DIN 2015, p. 39, Anne-Marie Guimier-Sorbets, André Pelle et Mervat Seif El-Din font une description claire de la nécropole : « La nécropole de Kôm el-Chougafa, telle qu'on peut la visiter aujourd'hui à Alexandrie, se compose de deux grands hypogées : le premier, célèbre pour son architecture et son décor sculpté, est désigné ici comme « Grand Tombeau » ; le second, situé à l'est, fut appelé « Hall de Caracalla » par Botti, mais fut aussi désigné comme « Nebengrab » dans les premières publications. Ces deux hypogées étaient indépendants et chacun possédait son propre accès, tandis qu'aujourd'hui on pénètre dans le Hall de Caracalla à partir du Grand Tombeau, en franchissant une ouverture qui résulte de l'agrandissement d'un « trou de voleur ». Dans le Hall de Caracalla, les peintures de cette étude ornent deux tombes de la première salle au nord de la cour. Dans cette salle, quatre tombes avaient été aménagées, se faisant face deux à deux ; leurs parois creusées étaient enduites et pouvaient recevoir des peintures. »

[306] *Ibidem.*, p. 40 - 45. Les recherches antérieures avaient porté sur le registre égyptien. Anne-Marie Guimier-Sorbets et André Pelle Mervat Seif El-Din retracent dans leur article l'historique des recherches sur le site et dresse une bibliographie complète.

[307] *Ibidem.*, L'humidité causée par des infiltrations d'eau dans la nécropole a permis l'apparition des peintures grecques effacées dans la tombe 1. Avec une analyse aux ultra-violets dans les tombes 1 et 2, les chercheurs ont pu identifier les différentes scènes du décor.

[308] A. Pelle dans GUIMIER-SORBETS & PELLE & SEIF EL-DIN 2015, p. 13-38. Une vidéo (disponible que YouTube) met en image une partie des travaux menés par A. Pelle : https://www.youtube.com/watch?v=2F2GAAflv9M

l'enlèvement de Perséphone (paroi centrale) et Perséphone aux Enfers en compagnie de Déméter, Hermès psychopompe et Hécate (paroi de droite)[309].

Éros, bien que personnage secondaire dans cette épiphanie de divinités en contexte funéraire, puisqu'il est associé à l'image d'Aphrodite, apparaît dans la scène centrale du registre grec où Hadès, surgissant sur son char, enlève Perséphone en présence d'Athéna, d'Artémis et d'Aphrodite. Le jeune dieu est placé derrière l'épaule d'Aphrodite et brandit son arc en direction d'Hadès.

La scène ainsi figurée renvoie au poème d'Ovide, les *Métamorphoses*, qui relate l'enlèvement de Perséphone provoqué par la flèche qu'Éros envoie dans le cœur d'Hadès[310]. Cependant, le mythe de Perséphone est déjà connu à l'époque archaïque comme le montre l'*Hymne homérique à Déméter*[311]. Ce mythe grec se diffuse également en Égypte grâce à l'*Hymne à Déméter* de Callimaque de Cyrène ou encore au papyrus grec découvert à Abousir el Meleq[312]. Si ces différentes sources relatent cet épisode mythologique de manière similaire, Éros est absent de ces écrits. En effet, dans les *Métamorphoses* d'Ovide[313], Aphrodite est l'instigatrice de l'enlèvement de la jeune femme et demande à son fils d'agir, alors que dans *l'Hymne homérique,* c'est Zeus qui consent à ce rapt[314].

Les peintures de Kôm el-Chougafa présentent donc un décor illustrant le mythe selon Ovide. Cette iconographie est attestée dès le IVème siècle av. J.-C., comme le montre un vase à figures rouges, représentant le dieu guidant le char d'Hadès[315]. De plus, deux autres vases, datés également du IVème siècle av. J.-C., montrent Éros en compagnie de Perséphone tenant des attributs de beauté ou jouant avec un cygne[316]. Éros apparaît donc déjà au cours de la période classique comme faisant partie du cortège divin entourant Perséphone.

---

[309] Des différences s'observent avec le décor de la tombe 1. Pour le registre grec, la paroi de gauche représente le dieu Fleuve en présence d'une nymphe alors que la paroi de droite n'est pas conservée.
[310] Ovide, *Métamorphose*, V, 341-571, traduit par Georges Lafaye, Belles Lettres, 2019.
[311] Homère, *Hymne à Déméter*, XII, v. 5-20 et 406-433, traduit par Jean Humbert, Belles Lettres, 2018.
[312] GUIMIER-SORBETS & SEIF EL-DIN 1997, p. 385, cite F. BUECHELER, « Paraphrase eines Gedichtes uber den Raub der Perséphone », in *Griechische Dichterfragmente* V, 1907, p. 7-18.
[313] Ovide, *Métamorphose*, V, 363 - 371 ; traduit par Georges Lafaye, Belles Lettres, 2019.
[314] Homère, *Hymne à Déméter*, XII, v. 5-20 et 406-433, traduit par Jean Humbert, Belles Lettres, 2018.
[315] Vase à figures rouges, 340 – 330 av. J.-C., Apulie, Metropolitan Museum of Art, New-York, n° inv. 07.128.1 ; *LIMC* II, "Aphrodite", n° 1380, p. 131.
[316] Amphore à figures rouges, 340 – 330 av. J.-C., Apulie, British Museum, Londres, n° inv. 1867,0508.1334 ; Cratère à figures rouges, 380 – 360 av. J.-C., Sant'Agata de' Goti (Italie), British Museum, Londres, n° inv. 1865,0103.14 ; TRENDALL A. D., *The red-figured vases of Apulia*, Oxford University Press, Oxford, 1982, n° 23, p. 45.

Dans les peintures des tombes 1 et 2 de Kôm el-Chougafa, Éros est de profil, tourné vers la droite et caché par l'épaule de la déesse Aphrodite, contrairement aux personnages centraux qui sont représentés en plein pied, de face. Éros est mis en valeur en étant placé près du visage de la déesse. Il est difficile de discerner clairement ses traits, mais il est probable qu'il soit représenté sous les traits d'un jeune enfant. En effet, la position et l'attitude d'Éros rappellent les compositions des médaillons ptolémaïques (n° 316 - 318) ou d'une figurine en terre cuite datée de la même période (n° 96). Cette représentation du dieu témoigne de la diffusion de la composition hellénistique, présente en Égypte depuis la période ptolémaïque, pour représenter le couple Éros - Aphrodite.

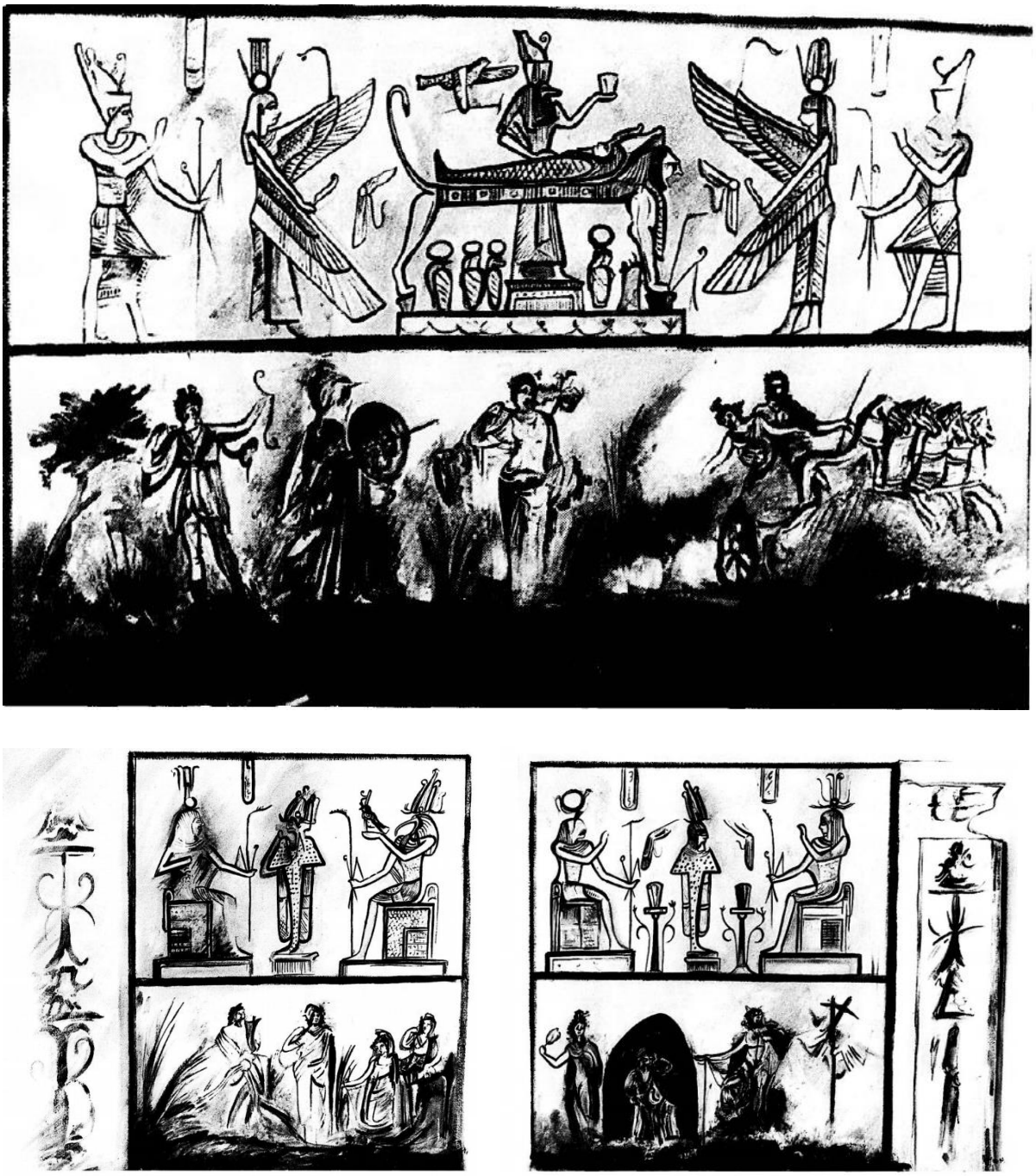


Figure 15 : Restitution des peintures de Kôm el-Chougafa.

© GUIMIER-SORBETS & SEIF EL-DIN 1997

Éros apparaît dans des épisodes mythologiques comme l'exécuteur des ordres de sa mère ; en témoigne notamment le mythe de Psyché[317]. Il est donc lié à l'autorité de sa mère comme le montre sa position en retrait sur les peintures murales de la nécropole de Kôm el-Chougafa, où il se protège derrière sa mère, tout en accomplissant le souhait de cette dernière.

Sur ces peintures murales, Éros apparaît avec un arc. Les sources textuelles et iconographiques font de cette arme l'instrument privilégié du dieu[318]. Si la construction du décor des tombes de la nécropole de Kôm el-Chougafa se comprend à travers une analyse des sources textuelles et iconographiques, il faut également saisir la place de ce thème en contexte funéraire.

Il semble que le choix de représenter l'enlèvement de Perséphone en contexte funéraire ne soit pas anecdotique. En effet, les représentations de ce mythe sont nombreuses et particulièrement courantes en contextes funéraires comme le montrent la tombe de Perséphone à Vergina[319], ou le « Tombeau de Déméter » découvert à Kertch et daté du Ier siècle apr. J.-C. où une représentation du mythe est peinte dans la lunette de la paroi centrale : Éros dirigeant le char d'Hadès[320]. Les décors du « Tombeau de Tyr »[321], datés du IIème siècle apr. J.-C., présentent un riche ensemble de compositions parmi lesquelles une représentation de l'enlèvement de Perséphone. Éros prend également place dans ce décor, mais il semble perdre sa place de dieu pour se transformer en personnage d'ornement. En effet, plusieurs images d'Éros sont peintes cependant, il s'agit alors d'Érotes qui tiennent des guirlandes encadrant les scènes mythologiques. Ce motif des Érotes soutenant des guirlandes se diffuse au cours de la période romaine comme le montrent les peintures de la maison de Serenos découvertes à Amheida (n° 7), des sarcophages en marbre (n° 16-26) ou encore une lampe à réservoir moulée en terre cuite moulée (n° 232).

[317] Apulée, *Le conte d'Éros et de Psyché*, IV, 28,1 – VI, 24,4, traduit par M. Nisard (dir.) Bibliotheca Classica Selecta.

[318] *Ibidem.* ; Ovide, *Métamorphose*, V, 341-571, traduit par Georges Lafaye, Belles Lettres. ; GUTZWILLER 2010 : L'auteur cite plusieurs épigrammes de Méléagre et Moschos décrivant Éros tenant un arc.

[319] GUIMIER-SORBETS & PELLE & SEIF EL-DIN 2015, p. 123 : Tombe de Perséphone, Vergina, milieu du IVème siècle av. J.-C. Ce motif est également représenté sur des vases grecs déposés dans des tombes : Hydrie à figures rouges, Apulie, 340-330 av. J.-C., Metropolitan Museum, New York, n° inv. 07.128.1 ; GUIMIER-SORBETS & PELLE & SEIF EL-DIN 2015, n° 164, p. 119.

[320] NENNA & SEIF EL-DIN 1997, p. 386 : De nombreux exemples sont cités dans cet article, cependant je concentre sur ceux comprenant des images d'Éros.

[321] Tombeau de Tyr, IIème siècle apr. J.-C., Musée National de Beyrouth, GUIMIER-SORBETS & PELLE & SEIF EL-DIN 2015, p. 127.



Figure 16 : Peintures murales, Éros, Perséphone et Hadès.

Tombeau de Déméter, Kertch, Ier siècle apr. J.-C. ©Institut d'Histoire de la Culture Matérielle

Tombeau de Tyr, IIème siècle apr. J.-C. ©François el Bacha

Ces différents exemples attestent donc la diffusion du mythe de Perséphone au cours de la période romaine et la récurrence des représentations en contexte funéraire. Ainsi, l'image et son contexte d'utilisation sont liés ; le mythe de Perséphone renvoie au mouvement cyclique de la vie et de la mort. Il est donc un sujet privilégié dans le choix des décors ornant les tombes.

Dans les décors des nécropoles ptolémaïques de Gabbari (n° 4) et de Moustafa Pacha (n° 5), Éros est la figure centrale et apparaît comme le protecteur du défunt, un guide pour le monde des morts, tandis que, dans la nécropole de Kôm el-Chougafa, il fait partie d'un groupe divin. Cependant, il semble également prendre la fonction d'un assesseur pour les morts. La fonction funéraire est liée à l'ensemble du groupe divin, l'image du mythe de Perséphone fait office de représentation du défunt et évoque son voyage dans le monde des morts. Éros est placé parmi ce groupe comme facteur déclenchant le voyage de Perséphone, et par extension celui du défunt. Cette différence de position d'Éros entre les tombes ptolémaïques et romaines est liée à l'organisation spatiale du décor. Les exemples ptolémaïques sont un plafond et un lit funéraire où les motifs ont une fonction ornementale comme dans les tombes 1 et 2, mais les parois sont ornées de scènes narratives qui illustrent explicitement des mythes funéraires. Dans les décors de la nécropole impériale de Kôm el-Chougafa, il n'y a pas d'images du défunt dans le registre grec, les mythes servent de substituts[322]. Les décors symbolisent trois étapes dont le but est la renaissance du défunt. Pour le registre grec, Perséphone figure le défunt alors que pour le registre égyptien c'est le mythe d'Osiris. En effet, il s'agit à nouveau d'un mythe cyclique au cours duquel le dieu voyage dans le monde des morts avant de ressusciter.

La peinture murale ne se limite pas au contexte funéraire. En effet les peintures qui ornaient les parois de la maison de Serenos à Trimithis/Amheida, révèlent que le décor pariétal était également employé en contexte d'habitat.

[322] NENNA & SEIF EL-DIN 1997, p. 394, 396.

2.1.3. Peintures murales de la maison de Serenos (n° 7)

Amheida, l'ancienne Trimithis, était l'une des plus importantes villes de l'oasis de Dakhleh. Elle a acquis son statut de cité peu avant 304 av. J.-C. mais a connu son apogée de la période romaine à l'antiquité tardive[323]. Un projet de fouille de la ville a été lancé par l'université de Columbia en 2001 et repris depuis 2008 par New York University (ISAW : Institute for the Study of the Ancient World)[324].

Outre les prospections de grande ampleur, les travaux de géomorphologie, les fouilles effectuées jusqu'à présent ont porté sur trois domaines : le domaine privé avec les vestiges d'une maison modeste du IIIème siècle de notre ère et une seconde plus cossue du IVème siècle de notre ère, le domaine public avec la mise à jour d'un complexe de bains[325] et le domaine religieux avec les vestiges d'un temple dédié à Thot[326] construit au Ier siècle apr. J.-C.

Les fouilles menées entre 2004 et 2007[327], dans la zone 2 du site, ont permis de dégager les restes d'une maison d'un notable de la ville dont le commanditaire est connu, il s'agit d'un certain Serenos qui était un conseiller municipal de la cité. La pièce principale avait un plan rectangulaire avec, à l'origine, une coupole soutenue aux quatre angles par des pendentifs triangulaires qui marquent la transition entre la forme circulaire du plafond et la forme rectangulaire des murs de soutènement. Deux plus petites chambres permettent d'accéder à la pièce principale dont la hauteur maximale de mur conservé mesure 2,95 m avec une hauteur minimale de 90 cm. Les pendentifs étaient placés à 1,50 m dans les coins de la pièce principale. Avec le temps, la coupole s'est effondrée et brisée, mais les dimensions de la coupole ont pu être restituées grâce à de plus grandes parties de la structure conservée. Plusieurs niches étaient creusées dans les parois de la pièce. La totalité de la surface intérieure de la pièce était recouverte de lait de chaux sur lequel était appliquée une couche picturale. Dans les débris de la salle, plusieurs objets ont été trouvés : des ostraca grecs, une pièce de monnaie, une figurine en argile non cuite et un anneau de bronze.

Une copie de la maison a été construite à l'entrée du site, faisant office de futur centre d'accueil, l'original étant trop fragile pour une exposition au public. Après avoir reconstitué les

[323] BOOZER 2014, p. 192.
[324] Le site internet de l'ISAW détaille toutes les recherches menées sur le site et mentionne toute la bibliographie publiée : https://isaw.nyu.edu/research/amheida/publications
[325] DAVOLI Paola, « A new public bath in Trimithis (Amheida, Dakhla Oasis) », dans Redon B. (éd.), *Collective Baths in Egypt 2, Recent Discoveries and Perspectives*, IFAO – Etudes urbaines 10, Le Caire, 2017, p. 193-220.
[326] DAVOLI & KAPER 2006.
[327] Rapport de fouilles mis en ligne sur le site internet du chantier : https://isaw.nyu.edu/research/amheida/reports

décors de la maison grâce à l'analyse des fragments d'enduits peints, Martin Hense et Dorothea Schulz ont entrepris de reproduire les décors dans la nouvelle résidence[328]. La coupole était composée d'une succession de décors géométriques formant une rosace et des scènes reprenant des thèmes mythologiques grecs ornaient les murs latéraux de la pièce.

Aux quatre angles de la pièce, sous les pendentifs, sont peints quatre Érotes qui tiennent dans chaque main les extrémités de guirlandes qui encadrent des scènes figuratives. Les Érotes prennent les traits de jeunes adolescents au corps athlétique avec des muscles saillants sur leur torse. Ils ont perdu les traits de jeune enfant qui caractérisent Éros, bien que leur visage garde une forme ronde. Cette différence morphologique marque peut-être le changement de rôle d'Éros. En effet, il s'agit d'Érotes qui deviennent des figures décoratives qui encadrent des scènes narratives comme pour le décor se retrouvant dans le tombeau de Tyr où des Érotes tiennent des guirlandes placées autour des scènes mythologiques, comme celle du rapt de Perséphone précédemment citée[329].

Le reste du décor représente des personnages mythologiques. Le mur est est divisé en deux registres ; au registre inférieur Polis est assis sur un trône, à droite Dionysos, Apollon, Hermès, Héphaistos et Hélios se dirigent, groupés, vers Aphrodite et Arès ; sur le registre supérieur, plusieurs personnages sont représentés (une femme assise dans un char tiré par un cheval, un homme tenant un bâton et deux femmes assis sur des trônes), mais contrairement aux divinités aucune inscription grecque n'indique leur nom. Sur le mur nord, à droite de l'ouverture de la pièce, Ulysse est représenté de retour chez lui, Eurykleia lui lavant les pieds en compagnie de Pénélope. À gauche de l'ouverture, le décor est également divisé en deux registres. Le registre supérieur est décoré par une image de Persée, tenant la tête de Méduse, sauvant Andromède alors qu'au registre inférieur deux scènes sont ajoutées : un homme dans un jardin avec des amphores et une figure ailée volante entourée de fleurs. Pour le mur ouest, seul le décor de l'angle sud-ouest est conservé, également en deux registres ; le registre supérieur représente une musicienne en compagnie de son serviteur et le registre inférieur une scène de banquet. Dans l'angle sud-est, seuls une tête de cheval et un danseur sont conservés[330].

L'observation globale du décor de la pièce démontre que plusieurs artistes ont participé à l'élaboration des décors. Les Érotes sont plus grossiers, moins détaillés que les scènes

[328] MCFADDEN 2019 ; SCHULZ 2015 ; SCHULZ 2014 ; MCFADDEN 2014.

[329] Tombeau de Tyr, IIème siècle apr. J.-C. ; GUIMIER-SORBETS & PELLE & SEIF EL-DIN 2015, p. 17.

[330] SCHULZ 2014, la description du décor est faite à partir de l'article de Dorothea Schulz lors de la reproduction des décors à partir des restes archéologiques.

narratives. Il pourrait s'agir du même peintre qui a exécuté le décor géométrique du dôme[331]. Cette différence de qualité technique marque donc la moindre importance des Érotes dans le décor qui ne semblent pas nécessiter autant de travail et de détails que les autres personnages représentés. De la sorte, est signalée la place secondaire qu'ils occupent dans la composition des peintures.

Contrairement aux autres peintures murales découvertes en contexte funéraire, il s'agit pour les peintures de la maison de Serenos du seul exemple de décor pariétal en contexte d'habitation de notable de ce corpus. L'architecture et la décoration de la maison reflètent donc le statut aisé du propriétaire. S. McFadden mentionne une maison adjacente à celle de Serenos dans laquelle une pièce a été identifiée comme lieu d'enseignement[332]. Les graffiti évoquant le mythe de l'Odyssée découverts sur les murs de cette pièce font écho aux peintures de la maison de Serenos. Ainsi, pour S. McFadden il est possible de supposer que les peintures avaient une visée éducative en illustrant les mythes étudiés par des élèves[333]. Néanmoins, la maison de Serenos est un espace privé, aussi les peintures murales sont-elles des ornementations d'une pièce d'apparat appartenant à un riche propriétaire.

En ce qui concerne les Érotes, la maison de Serenos permet de mettre en évidence leur présence en contexte d'habitat au cours du IVème siècle av. J.-C. Cependant, ils ne sont pas le sujet principal du décor, ils encadrent les scènes « éducatives ». Ainsi, ils ont une place d'ornements, d'encadrement des représentations mythologiques.

[331] SCHULZ 2014, p. 7.
[332] MCFADDEN 2019, p. 289-290 ; BOOZER 2015, p. 42.
[333] *Ibidem.*

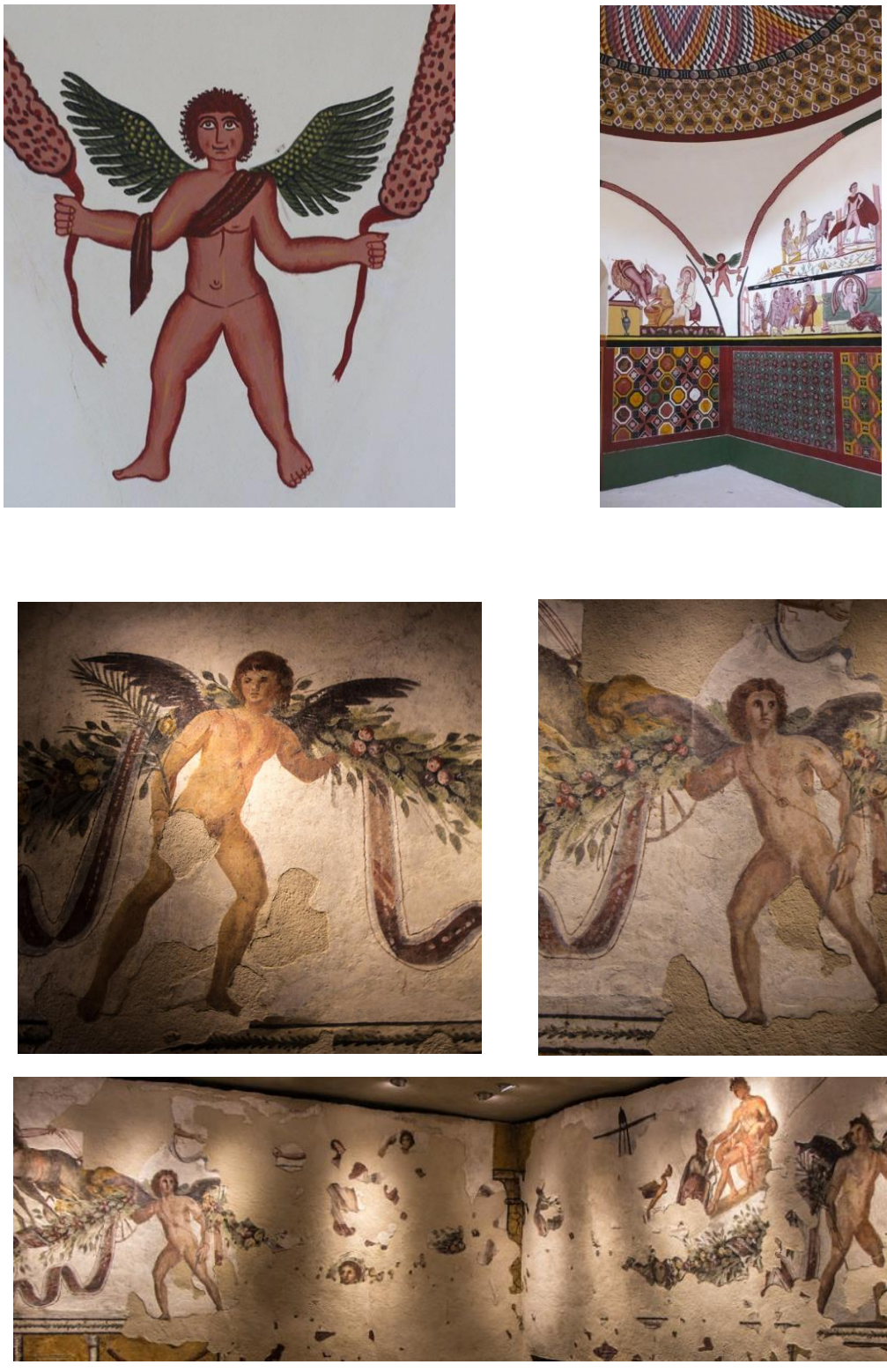


Figure 17 : Peintures murales, Érotes tenant des guirlandes.

Reconstitution des décors de la villa de Serenos, n° 7. ©SCHULZ 2014

Tombeau de Tyr, IIème siècle apr. J.-C. ©François el Bacha

2.2. Les sarcophages

En 1961, A. Adriani publie le *Repertorio d'arte dell'Egitto greco romano,* grâce auquel 23 sarcophages en marbres découverts en Égypte ont pu être répertoriés dans le catalogue de cette thèse. Dans les années 70, R. Turcan publie plusieurs études sur les sarcophages romains et leur iconographie, notamment un article consacré au motif de la guirlande dans l'antiquité classique qui est l'attribut le plus représenté sur les sarcophages égyptiens. En 1982, G. Koch et H. Sichtermann publient une étude générale sur les sarcophages romains découverts dans l'ensemble du monde méditerranéen y compris ceux d'Alexandrie[334]. Dans un article publié en 2006, Fr. Baratte fait un état des lieux de la recherche sur les sarcophages romains en reprenant les grands catalogues et détaillant les travaux menés sur la production, la fonction et la décoration de ces supports [335]. La publication en 2015 des actes du colloque international organisé par l'université de Graz[336] et en 2016 du symposium de l'université Philipps de Marbourg[337], poursuivent la recherche sur les sarcophages romains.

Les sarcophages découverts en Égypte ont des contextes de découverte connus : la nécropole de Moustafa Pacha, Kôm el-Chougafa, Abouqir et Ibrahimiyeh. Toutes ces nécropoles situées dans la ville d'Alexandrie sont majoritairement datées de la période ptolémaïque, la présence des sarcophages met donc en évidence la continuité de l'utilisation de ces tombes au cours de la période romaine[338].Les sarcophages, par la nature de leur support, permettent de saisir aisément le contexte d'utilisation de l'image des Érotes, cependant il est intéressant de comprendre les choix de composition faits pour les représenter.

Tableau récapitulatif des images étudiées dans cette partie

Nombre d'images	Thèmes représentés	N° catalogue
12	Érotes soutenant une guirlande	16, 26
1	Éros et Niké	27
1	Éros, les noces d'Ariane et Dionysos	28

[334] KOCH G. & H. SICHTERMANN, Römische Sarkophage, Handbuch der Archäologie, Munich, 1982 ; KOCH G., *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, Darmstadt, 1993

[335] BARATTE 2006, p. 38.

[336] *Römische Sarkophage : Akten des Internationalen Werkstattgesprächs*, Karl-Franzens-Universität, Graz, 2015.

[337] *Akten des Symposiums Römische Sarkophage*, Eigenverlag des Archäologischen Seminars der Philipps-Universität, Marbourg, 2016.

[338] KRAUS 2005, p. 45.

2.2.1. Les Érotes aux guirlandes (n° 16-27)

Un sarcophage, daté du IIème siècle apr. J.-C. et découvert dans la nécropole de Moustafa Pacha en 1936, a pour décor trois Érotes soutenant des guirlandes (n° 16).

Au cours de la période romaine, il était d'usage de couronner les morts[339]. Les guirlandes étaient alors considérées comme un moyen pour le défunt de « participer à l'épanouissement de la nature, à la vie inépuisable de la terre »[340]. Cette pratique funéraire se diffuse dans l'ensemble du monde méditerranéen[341] ainsi que son iconographie. En effet, les rituels transcrits à travers l'iconographie des guirlandes se développent dans l'art funéraire comme le montre le décor du sarcophage découvert à Moustafa Pacha.

Si, pour Robert Turcan, la guirlande est un symbole funéraire, qu'en est-il des Érotes ? Pour lui, l'image d'Érotes soutenant des guirlandes était couramment employée dans les représentations de banquet, car elles « évoquent les plaisirs du vin en même temps que de l'Éros, elles sont un emblème d'ivresse et de frivolité »[342]. Elles peuvent également avoir une symbolique funéraire en rappelant des offrandes faites aux défunts[343]. Les Érotes soutenant des guirlandes renvoient donc à l'iconographie déjà connue depuis la période classique associant Éros à Dionysos.

Le thème des Érotes porteurs de guirlandes se retrouve sur de nombreux sarcophages découverts à Alexandrie, dans deux nécropoles : Ibrahimiyeh et Kôm el-Chougafa (n° 17-26). Comme pour le sarcophage de Moustafa Pacha, ils sont placés sur des bases et portent au-dessus de leurs têtes une large guirlande ornée de rubans, de feuilles, de fruits, à laquelle sont suspendues des grappes de raisin. Cette iconographie de la guirlande est courante au cours de la période romaine bien que des variantes apparaissent vers 135-140 apr. J.-C. où les guirlandes deviennent historiées et encadrent des scènes mythologiques, des masques ou des Gorgoneia[344]. Ce sont ces guirlandes qui sont appliquées sur les sarcophages découverts en Égypte.

Un fragment d'angle droit de sarcophage, découvert à Alexandrie, a pour décor sur l'une des faces une Niké et sur l'autre un Éros tenant dans sa main une fleur de lotus qu'il décroche d'une guirlande (n°26). La forme du fragment ne permet de restituer le décor dans son intégralité ; cependant la position de Niké et la représentation d'une guirlande près de sa jambe

[339] TURCAN 1971, p. 126.
[340] *Ibidem.*, p. 129.
[341] *Ibidem.*, p. 128.
[342] TURCAN 1971, p. 120.
[343] *Ibidem.*
[344] *Ibidem.*, p. 132.

gauche laissent supposer qu'elle devait en tenir les extrémités comme le montre un sarcophage découvert à Ibrahimiyeh (n° 23).

Comme les sarcophages, un couvercle d'un sarcophage en forme de baignoire, découvert à Alexandrie, a pour décor de trois Érotes placés sous une guirlande, mais tenant dans leurs mains une torche, une corbeille de fruits ou une grappe de raisin (n° 29). Cependant, contrairement au décor des trois sarcophages décrits précédemment, ils ne soutiennent pas la guirlande composée de feuilles de lierre, de fruits, des pommes de pin, d'épis de blé et de rubans.

Ce type de guirlande symboliserait les quatre saisons, car les fruits, plantes et céréales qui la composent poussent à des saisons différentes[345]. Ce type de guirlande est également présent sur les sarcophages romains d'Occident et revêt une symbolique funéraire au travers de l'image du cycle des saisons marquant le temps qui passe[346]. Dans ces décors les Érotes peuvent être interprétés comme des génies représentant les saisons.

En Égypte gréco-romaine, les guirlandes accompagnées d'éléments festifs, funéraires ou religieux, sont des indices d'évènements au cours desquels des populations grecque ou égyptienne se mêlent, comme le remarque F. Dunand dans son article sur la fête vue comme un lieu de mixité culturelle et de convivialité[347]. Ainsi les guirlandes de ce corpus sont, pour certaines, décors par des fleurs de lotus. Cette fleur présente une forte symbolique égyptienne, en étant associée à la renaissance dans l'au-delà ou à un récit de genèse du monde, attribué aux théologiens d'Hermopolis, dans lequel un enfant solaire émerge d'un lotus. Cet enfant assimilé à Harpocrate sur des figurines en terre cuite, est-il dans le cas de figure des guirlandes assimilé à Éros.

De nombreux auteurs ont étudié les guirlandes romaines afin de saisir ce que la composition de ces dernières symbolise, permettant ainsi de comprendre les contextes d'utilisations des images[348].

[345] TURCAN 1966, p. 613.
[346] *Ibidem.*
[347] DUNAND Françoise, « Espace public, espace privée : la convivialité des fêtes égyptiennes », dans *Rencontres, convivialité, mixité, confrontations. Les espaces sociaux de l'Égypte tardive*, TOPOI 20, Lyon, 2016, p. 89-107).
[348] BRECCIA Evaristo, « Ghirlandomania alessandrina » dans *Le Musée Égyptien 3*, 1913 ; DERCHAIN Philippe, *La couronne de justifications. Essai d'analyse d'un rite ptolémaïque*, 1955 ; RIGGS Christina, *The Beautiful Burial in Roman Egypt. Art, Indentity, and Funeral Religion*, 2005.

2.2.2. Éros et les noces de Dionysos et Ariane (n° 28)

Un sarcophage, daté du Ier - IIème siècle apr. J.-C. et découvert dans la nécropole occidentale d'Alexandrie, a pour décor une représentation de la découverte d'Ariane par Dionysos (n°28). Éros est représenté entre Dionysos et une Ménade suivis par une procession de personnages. Le jeune dieu se dresse derrière le voile gonflé de la Ménade et se tient au thyrse de cette dernière. La scène représente le mythe de Dionysos arrivant sur l'île de Naxos, accompagné de son cortège, auprès d'Ariane endormie.

Plusieurs sources textuelles relatent le mythe de l'abandon d'Ariane, mais présentent des différences. Dans l'*Odyssée* d'Homère[349], Ariane est abandonnée par Thésée sur l'île de Naxos où cette dernière meurt, alors que chez Ovide, elle est découverte par Dionysos après son abandon et épouse ce dernier[350]. Au Vème siècle apr. J.-C., le poète Nonnos de Panopolis relate le mythe comme chez Ovide mais introduit la figure d'Éros qui provoque chez Dionysos son amour pour Ariane[351]. Le dieu est d'abord séduit et attendri par la jeune fille abandonnée sur l'île de Naxos :

« […] Éros lui-même admire Ariane. Il croit voir dans la joyeuse Naxos Cypris pleurer et n'en être que plus belle ; la douleur l'embellit. Alors il compare tout bas cette affliction au plus tendre sourire de Vénus ; et les regards les plus séduisants de Pitho, des Grâces et d'Éros ne valent pas à ses yeux une des larmes d'Ariane. Enfin elle (Ariane) interrompt en ces mots ses longs gémissements : « […] Éros a laissé inaccomplie la promesse du parjure Thésée […] »

Pour aider la jeune fille, Éros envoie une flèche à Dionysos afin que ces derniers s'unissent :

« […] Bacchus se plaît à écouter ces plaintes […] L'impétueux Éros, qui l'accompagne, l'a frappé des traits de son arc, et lui inspire un Éros plus ardent que le premier ; car il veut unir au dieu son frère la fille de Minos. […] Éros a préparé la couche nuptiale […] »

Éros fabrique une couronne pour Ariane préfigurant la couronne céleste de cette dernière.

« […] Éros par un éclatant présage, forme avec les roses brillantes dont il entrelace les calices, une couronne qui étincelle comme les astres, avant-courrière de la couronne céleste ; et l'essaim des Érotes qui accompagne le mariage bondit au tour de l'épouse de Naxos. […] »

[349] Homère, *L'Odyssée*, XI, 324, traduit par Leconte de Lisle, Pocket classiques, réédition 1989.
[350] Ovide, *L'art d'aimer*, I, 523 – 600, traduit par Henri Bornecque, Les Belles Lettres, 1924.
[351] Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XLVII, 375 – 469, traduit par M.-C. Fayant, Les Belles Lettres, 2000.

Si les textes de Nonnos de Panopolis sont tardifs, le sarcophage découvert à Alexandrie atteste que l'iconographie romaine inclut au cours des Ier siècle et IIème siècle apr. J.-C. Éros dans le mythe d'Ariane. Cependant, l'association d'Éros avec Ariane est attestée dès la période classique comme le montre une coupe à figures rouges, attribuée au peintre de de la Fonderie ou de Brygos, datée vers 500 – 450 av. J.-C.[352], montrant le dieu tenant une couronne volant au-dessus de la jeune femme. n cratère en calice, attribué au peintre de Cadmos et daté vers 450 – 400 av. J.-C., représente également Éros couronnant Ariane[353].

Si les sources textuelles de cette période ne semblent pas noter la présence d'Éros dans ce mythe[354], l'iconographie le représente aux côtés d'Ariane et Dionysos figuré ou suggéré par un rinceau de vigne à l'instar des deux vases à figures rouges précédemment cités. Ces deux vases représentent Éros plaçant sur la tête de la jeune femme une couronne.

La présence d'Éros dans le mythe d'Ariane et Dionysos se justifie, car il personnifie l'amour de Dionysos pour Ariane, mais également par sa proximité avec le dieu du vin, car dès la période classique il fait partie de son cortège. Le dieu grec apparaît comme un garant, un protecteur des mariages. Il couronne Ariane comme pour introniser cette dernière auprès de Dionysos. Il faut également noter qu'Éros semble incarner la déesse Aphrodite, lorsque cette dernière n'est pas représentée, à travers l'attribut de la couronne. Ces images ont donc pu se diffuser jusqu'à la période romaine et influencer les auteurs tardifs comme Nonnos de Panopolis dans leur interprétation du mythe.

[352] Coupe à figures rouges, 500 – 450 av. J.-C., Tarquinia, Musée archéologique nationale, Tarquinia, n° inv. 204395 ; « Aphrodite », *LIMC* II (1984), n° 1470.
[353] Cratère en calice à figures rouges, vers 450 – 400 av. J.-C., Sicile, Musée archéologique régional Paolo Orsi, Syracuse, n° inv. MR 17427 ; SHAPIRO Alan, « Theseus and Ariadne on Crete : the Dinos painter'skrater from Gela », dans PANVINI Rosa & Filippo GIUDICE (éd.), *Ta Attika, Veder greo a Gela.Ceramiche attiche figurate dall'antica colonia*, Rome, 2003, p. 238, fig. 13-14.
[354] Je n'ai pas trouvé de sources textuelles de la période classique mentionnant Éros dans le mythe d'Ariane.

2.3. La grande statuaire

Les artistes romains ont produit une grande quantité de sculptures pour orner les temples, les autels, les bâtiments publics ou privés souvent issus de modèles grecs. Ces images se diffusent et sont également produites en Égypte, mais leur contexte de découverte reste imprécis ce qui ne permet pas de les replacer dans un cadre architectural défini.

Au début du XXème siècle, C.C. Edgar publie le catalogue des sculptures grecques conservées au musée égyptien du Caire[355]. Ainsi, il décrit une statue en marbre représentant Éros et Aphrodite. Il s'agit d'un seul exemple de ce corpus présentant une dédicace. Cependant, le corpus de cette thèse met en évidence que le dieu est très peu représenté sur ce type de support. Ainsi, pour comprendre ces images pour la majorité fragmentaires, des comparaisons avec des exemples attiques sont nécessaires comme ceux publiés dans le LIMC ou dans le catalogue de l'exposition organisée au Grand Palais en 1990 : *Éros grec, Amour des dieux et des hommes*[356].

Tableau récapitulatif des images étudiées dans cette partie

Nombre d'images	Thèmes représentés	N° catalogue
7	Éros et Aphrodite	30-35, 39
1	Éros debout	37
1	Éros tenant un papillon	36
1	Éros chevauchant un dauphin	38
1	Éros endormi	40

[355] EDGAR 1903.
[356] MISDRACHI-CAPON 1990.

2.3.1. Éros et Aphrodite (n° 30-36, 39)

Une statue en marbre, dont le lieu de découverte n'est pas connu (n° 31), est un support singulier dans le corpus de cette thèse, car c'est le seul exemple portant une dédicace rédigée en grec et composée de cinq lignes qui indiquent qu'un Égyptien[357], Pétéchôn fils de Pibèrès, a dédié cette statue à Antonin le Pieux en l'an 17, 1er de Thôth. L'an 17 correspond à la dix-septième année du règne de l'empereur Antonin le Pieux soit 155 de notre ère[358]. Le 1er de Thôth est le premier jour de l'année du calendrier égyptien soit le 29 août[359].

ὑπὲρ Αὐτοκράτορος Καίσαρος
Τίτου Αἰλίου Ἀδριανοῦ
Ἀντωνείνου Σεβαστοῦ Εὐσεβοῦς
Πετεχὼν Πιβηροῦς ἀνέθηκεν·
(ἔτους) ιζ΄, Θὼθ α

« En l'honneur de l'empereur César Titus Aelius Hadrien Antoninus Auguste Pieux, Pétéchôn fils de Pibérès a fait la consécration. An 17, 1 de Thôth ».

Les Grecs étaient implantés depuis plusieurs siècles dans la vallée du Nil, aussi les Égyptiens ont eu le temps de se familiariser avec leur culture et leurs divinités. Ainsi, le phénomène d'acculturation est mis en lumière par cette dédicace faite par un Égyptien, adressée à un empereur romain, mais également par la date mêlant les calendriers romain et égyptien.

Éros pourrait apparaître dans ce marbre comme un assistant de la toilette d'Aphrodite, car il tient un petit coffret pouvant contenir son nécessaire de beauté ; pourtant son attitude et la présence de la dédicace invitent à attribuer un autre rôle au jeune dieu.

À la première observation de la statue, le rapport de taille entre les deux personnages est frappant. En effet, Éros est placé aux pieds de la déesse sur une petite base, cependant il lui est très inférieur en dimension, car le sommet de sa tête ne dépasse pas le genou d'Aphrodite. Éros lève également sa tête pour observer la déesse comme s'il voulait lui donner le coffret qu'il tient entre ses mains. Ce coffret pourrait être une offrande faite à la déesse par le jeune dieu et non son nécessaire de beauté, car contrairement aux scènes d'Aphrodite à la toilette, elle ne se déshabille pas et garde une stature frontale, bien que sa tête et ses avant-bras soient aujourd'hui manquants. Le dédicant de ce marbre aurait peut-être choisi cette composition en transposant

[357] Hypothèse avancée par Yves Lafond.
[358] Antonin le Pieux (86 - 161†) a été empereur à partir de 138 de notre ère.
[359] CHASTAGNOL 2008, p. 55.

son statut de dédicant dans la figure d'Éros. Le dieu offrirait un coffret à Aphrodite comme le dédicant offre ce marbre à Antonin le Pieux.

Ce marbre reprend l'iconographie du couple Éros-Aphrodite attesté au cours de la période ptolémaïque comme le montre une lampe en terre cuite de ce catalogue (n°164), mais se détache du thème de la toilette de la déesse pour peut-être introduire le rôle de dédicant d'Éros. Si le contexte de découverte de cette statue n'est pas connu, la présence de la dédicace laisse supposer qu'elle pouvait être exposée dans un espace public ou cultuel à la vue de tous.

Un second marbre (n° 30), daté du IIème siècle apr. J.-C. et découvert à El-Mehamara, représente la déesse Aphrodite à la toilette en compagnie d'Éros. Il s'agit d'une scène d'Aphrodite à la toilette où Éros fait office d'assistant à la préparation de la déesse, car il est placé sur une amphore et semble vouloir attraper le bracelet attaché au bras d'Aphrodite.

L'observation de cette statue permet de déceler de nombreuses cassures et lacunes qui donnent des indications sur la composition d'origine. En effet, des traces de petits pieds sont inscrites dans la base de la statue. Leur petite taille indique qu'il devait s'agir d'un personnage enfantin, il est donc possible qu'un second Éros prenne place dans le décor pour aider la déesse. Bien que la trace des petits pieds ne suffise pas à confirmer cette identification, des images représentant Aphrodite en compagnie d'Érotes attestent que cette composition était connue au cours de la période romaine comme le montrent une figurine en terre cuite (n° 125) ou une lampe (n° 229).

Ce marbre représente un motif déjà connu durant le Vème siècle, celui d'Aphrodite à la sandale[360]. La position d'Aphrodite détachant sa sandale de son pied rappelle un marbre, conservé au Musée archéologique national de Naples, représentant également la déesse dans la même attitude[361]. Ce dernier mieux conservé présente des traces de peintures d'or symbolisant les bijoux portés par la déesse. Le marbre égyptien ne présente pas de traces de peintures, mais la finesse du traitement permet de définir chaque détail clairement. La similitude entre ces deux marbres ne se limite pas à la position de la déesse, mais également à la présence de deux Érotes, l'un placé sur une haute base cylindrique et le second assis au sol soutenant sur ses épaules le pied gauche de la déesse. La composition est semblable pour le marbre égyptien, car l'un des Érotes est placé sur une haute amphore alors que les fragments du second le placent devant le pied gauche de la déesse.

[360] « Aphrodite », *LIMC* II (1984), n° 462, p. 58, pl. 44.
[361] Marbre, période romaine, Pompéi, II, 4,6, Tablinum, Musée archéologique national de Naples, n° inv. 152798 ; j'ai pu observer cette statue directement dans le musée de Naples.

Ce marbre atteste donc la pérennité de l'iconographie d'Éros assistant de la toilette d'Aphrodite au cours de la période romaine.

Les images du couple divin sont également représentées pour une statuaire plus petite en marbre comme le montrent trois statuettes représentant Éros à côté d'Aphrodite (n° 33-35).

Pour la première statuette (n° 33) conservée au musée du Louvre, Éros est placé près de la jambe de la déesse, adossé contre un élément architectural recouvert par un drapé. Il regarde le sol et garde les bras le long de son corps, il n'y a donc pas d'interaction entre les deux personnes. Cependant, l'attitude de la déesse et la présence d'un drapé laissent supposer que la composition originale pouvait être une scène de toilette.

La statuette n° 34, découverte lors des expéditions de E. v. Sieglin et conservée au Landesmuseum Württemberg à Stuttgart, représente Éros tenant entre ses mains une barque qu'il tend vers Aphrodite. Pour I. Laube, l'attribut de la barque permet d'identifier Aphrodite comme la déesse des marins ; de plus à Naukratis un temple est dédié à la déesse suite au sauvetage d'un navire. Il s'agirait donc d'une image votive dédiée à la déesse afin de garantir la protection d'un navire[362]. Cette statuette a été datée par V. Watzinger du IIIème siècle av. J.-C. ; cependant, I. Laube la date de la fin de période ptolémaïque au début de la période romaine après observation de la forme du drapé de la déesse et la position de son buste frontal[363].

La statuette n° 35, conservée au musée du Louvre, représente également le couple divin, mais elle se distingue des deux précédentes par la position d'Éros qui est placé près de l'épaule droite de la déesse. Cependant, cette statuette a été découverte en plusieurs fragments. Il s'agit d'une reconstitution supposée et non de la composition originale.

Une quatrième statuette, découverte à Memphis, présente une composition unique dans les images du couple découvertes en Égypte (n° 32). En effet, Aphrodite est accompagnée par le couple Éros-Psyché. Il s'agit de la seule image de ce corpus regroupant les trois personnages. Si cette statuette renvoie au mythe de Psyché, la position supérieure d'Aphrodite au jeune couple peut permettre de supposer que cette statuette illustre le rôle de protectrice nuptiale[364]. À nouveau, cette statuette pourrait avoir une fonction votive consacrée à la déesse pour protéger un jeune couple. Cependant, il faut s'interroger sur la présence d'une deuxième représentation féminine, plus petite en taille que tous les autres personnages. A. Adriani identifie ce personnage comme étant une deuxième représentation d'Aphrodite.[365] En effet, cette figure

[362] LAUBE 2012, p. 172.
[363] *Ibidem.*
[364] ADRIANI 1961, p. 25.
[365] *Ibidem.*

féminine reprend l'attitude d'Aphrodite Anadyomène. Ainsi l'Aphrodite principale, acéphale, est également anadyomène ; le doublement de la figure de la déesse accentue son rôle de protectrice nuptiale.

2.3.2. Éros chevauchant un dauphin (n° 38)

Une statuette en marbre, conservée à l'Albertinum à Dresde, témoigne du développement du motif d'Éros chevauchant un dauphin (n° 38) connu depuis le VIème siècle av. J.-C[366].

Si aucune source textuelle ne fait de lien direct entre le dieu de l'amour et l'animal, l'iconographie met en évidence la présence de ce thème au cours des différentes périodes de l'antiquité et sur des supports de nature variée[367]. Il est également notable que, durant la période romaine, les statues en marbre sont un support privilégié principalement quand Éros est représenté en compagnie d'Aphrodite. Plusieurs statues en marbre représentent le motif de la déesse pudique avec placé près d'elle le dieu chevauchant un dauphin[368]. Il semble donc que les deux motifs soient couramment associés au cours de la période romaine. Ainsi, la statuette en marbre découverte en Égypte pouvait à l'origine compléter une représentation de la déesse pudique.

Cependant, en observant l'attitude du dieu, qui lève le bras au-dessus de sa tête comme pour attraper ou tendre quelque chose, rappelle le motif d'Éros assistant de la toilette de la déesse[369]. Aussi deux fragments de statue en marbre découverts dans le temple d'Aphrodite à Cyrène, représentent le dieu dans cette même attitude[370].

L'étude de ces marbres met en évidence d'autres symboliques que celles déjà étudiées comme le décor funéraire de la nécropole de Gabbari (cf. 1.1.2.) ou de l'évocation d'Apollon

---

366 Coupe à figures rouges, fin du VIème siècle av. J.-C., musée national, Palerme, n° inv. V.656a ; « Éros », *LIMC* III (1986), n° 157, p. 867.

367 « Éros », *LIMC* III (1986), p. 867 – 870.

368 Statue en marbre, IIème siècle apr. J.-C., Musée archéologique national de Naples, n° inv. 6296 ; j'ai pu observer cette statue directement dans le musée de Naples.
Statue en marbre, Ier siècle apr. J.-C., Temple d'Aphrodite, Cyrène, British Museum, Londres, n° inv. 1861,1127.75 ; PRYCE F N., *Catalogue of sculpture in the department of greek and roman antiquities of the British Museum*, Université du Michigan, 1928.
Statue en marbre, musée national d'art romain, Mérida, n° inv. 88 ; *LIMC* II, « Aphrodite » n° 749, p. 84, pl. 74.

369 Ce motif sera étudié en détail dans la partie consacrée à la statuaire en bronze : cf. 2.4.1.1.

370 Statuette en marbre, 50 av. – 50 apr. J.-C., Temple d'Aphrodite, Cyrène, British Museum, Londres, n° inv. 1861,1127.71 ; PRYCE F N., *Catalogue of sculpture in the department of greek and roman antiquities of the British Museum*, Université du Michigan, 1928.
Statuette en marbre, 1 - 100 apr. J.-C., Temple d'Aphrodite, Cyrène, British Museum, Londres, n° inv. 1861,1127.72 ; PRYCE F N., *Catalogue of sculpture in the department of greek and roman antiquities of the British Museum*, Université du Michigan, 1928.

des figurines en terre cuite ptolémaïques (cf. 1.3.2.). Ainsi le motif d'Éros chevauchant un dauphin apparait dans l'iconographie féminine ; le dauphin devient un attribut d'Aphrodite[371].

[371] SOMVILLE 1984, p. 8.

a



b



Figure 18 : Statuaire en marbre, Éros et Aphrodite.

Ligne a : Éros chevauchant un dauphin

Statuette en marbre, Égypte (n° 38) ©LAUBE 2012

Statue en marbre, musée national d'art romain, Mérida, n° inv. 88. ©LIMC

Temple d'Aphrodite, Cyrène, 100 apr. J.-C., British Museum, n° inv. 1861,1127.72 ©British Museum

Ligne b : Aphrodite et Éros chevauchant un dauphin

Temple d'Aphrodite, Cyrène, Ier siècle apr. J.-C., British Museum, n° inv. 1861,1127.75 ©British Museum

IIème siècle apr. J.-C., Musée archéologique national de Naples, n° inv. 6296 ©Brunet

2.3.3. Éros endormi (n° 40)

L'image d'Éros endormi apparaît dans le monde méditerranéen dès la période hellénistique, comme le montre une figurine en terre cuite découverte à Chypre[372]. Un fragment de statue en marbre, conservé au musée gréco-romain d'Alexandrie, témoigne de la présence de ce thème en Égypte au cours de la période romaine (n° 40).

Ce thème est particulièrement développé dans la sculpture en ronde bosse datée de la période romaine[373]. Ce motif renvoie à l'image du bambin espiègle, comme le décrit Apollonios de Rhodes[374], terrassé par le sommeil. Ainsi une lampe, en terre cuite à réservoir moulée, a sur son médaillon une représentation du dieu de l'amour allongé sur une peau de lion, avec pour coussin la massue d'Héraclès et reposant son bras sur le bouclier de ce dernier. Cette image reflète bien l'esprit malin du jeune dieu, qui après s'être amusé avec les attributs du héros, se repose.

Ce thème peut être également issu du mythe d'Éros et Psyché dans lequel Éros s'endort chaque nuit aux côtés de Psyché avant que cette dernière le réveille[375]. Une épigramme [376] du poète grec Méléagre décrit le motif de l'Éros endormi :

« Avant, je demeurais dans les profondeurs sur un rocher englouti par la mer enveloppé dans une algue luxuriante ; maintenant, l'aimable Éros, le délicat serviteur de Cypris à la belle couronne, dort dans mon sein »[377].

Kathyn Gutzwiller indique que les épigrammes ekphrastiques induisent que l'image de l'Éros endormi représente le désir affaibli ou sur le point de s'éveiller[378].

Le contexte de découverte de cette statue n'est pas connu, il est donc difficile de déterminer son utilisation ; pour autant, le matériau utilisé et la taille du fragment[379] laissent supposer qu'il s'agissait d'un ornement peut-être en contexte domestique ou cultuel. Une

[372] Statuette en terre cuite, IIIème av. J.-C., Chypre, Metropolitan Museum of Art, New-York, n° inv. 74.51.1595 ; KARAGEORGHIS & MERKER & MERTENS 2004, n° 348, p. 208.
[373] « Éros », *LIMC* III (1986), p. 916.
[374] Apollonios de Rhodes, *Les Argonautiques,* chant III, 114 – 166, traduit par Francis Vian et Emile Delage, Les Belles Lettres, 2019.
[375] Apulée, *Le conte d'Éros et de Psyché*, V, 22, 2 ; traduit par Désiré Nisard, Paris, 1860, revu et corrigé, Bibliotheca Classica Selecta, 2005 – 2009.
[376] *Anthologie Palatine IX*, 35, Les Belles Lettres, 1974, Texte n°866 dans *CALLYTHEA* [En ligne]; http://www.cn-telma.fr/callythea/extrait866/
[377] Pour E. Prioux cette épigramme évoque un objet destiné à contenir des cosmétiques ; Texte n°866 dans *CALLYTHEA* [En ligne] ; http://www.cn-telma.fr/callythea/extrait866/
[378] GUTZWILLER 2010, p. 93.
[379] Le fragment mesure 20 cm de hauteur et 20 cm de largeur. Seule la partie supérieure du buste d'Éros est conservée, on peut donc supposer que la statue orignal devait être deux à trois fois plus grande que le fragment.

statuette en bronze, provenant de Rhodes et datée entre IIIème-IIème siècle av. J.-C.[380], montre que ce thème était déjà présent dans le monde méditerranéen dès la période hellénistique. L'attitude du dieu sur le marbre égyptien est semblable à celle de la statuette de Rhodes, ainsi il est évident que ce motif est issu de modèles hellénistiques. Bien que la fonction des images datées de l'époque hellénistique soit incertaine, elles pouvaient peut-être servir de dédicaces dans des sanctuaires. Au cours de la période romaine, ce thème pouvait être utilisé pour décorer les jardins ou fontaines de l'habitat privé. La statue en marbre égyptienne pouvait donc être exposée au contexte domestique. Cependant, ce motif a peut-être gardé une fonction cultuelle lorsque des figurines en terre cuite (n° 147, 148), qui sont par leur nature des objets pouvant être utilisés lors de rituels. En effet, ce motif est visible sur le médaillon d'une lampe à réservoir moulée, datée de la deuxième moitié du IIème siècle apr. J.-C[381]. Cette lampe, provenant du Fayoum, n'a pas de contexte de découverte connu, pourtant la nature du support laisse supposer une utilisation domestique, peut-être même un culte privé.

Les différents exemples de statuaire qui composent le corpus n'ont pas de contexte de découverte connu, hormis pour les statuettes n° 30, 34 et 32, découvertes à Alexandrie et Memphis. De plus, certains sont tellement fragmentaires qu'il est difficile de saisir la composition (n° 37, 39). Cependant, le matériau utilisé ainsi que la finesse du travail et les grandes dimensions de certaines statues permettent d'imaginer que ces supports devaient être des objets d'exposition. Certains marbres pouvaient être exposés en contexte d'habitat à l'instar des statues en marbre découvertes à Pompéi et Herculanum, mais également dans l'espace public ou cultuel comme le montre la statue n° 31 dotée d'une dédicace.

[380] Statuette en bronze, IIIème-IIème siècle av. J.-C., Rhodes, Metropolitan Museum of Art, n° inv. 43.11.4.
[381] Annexe 1, n° 5.

2.4. La petite statuaire

2.4.1. Les bronzes (n° 42 – 65)

Les objets fabriqués en bronze sont des supports d'usage et de forme variée regroupant des figurines, des accessoires d'ameublement comme une broche, une poignée de coffre ou de meuble et un chapiteau de candélabre.

En 1904, C.C. Edgar dresse un catalogue des bronzes grecs conservés au musée égyptien du Caire[382]. Par la suite P. Perdrizet publie les bronzes découverts en Égypte appartenant à la collection Fouquet[383]. Ces catalogues permettent de mettre en évidence la présence d'Éros sur ce type de support mais la problématique de l'utilisation de ces figurines est peu étudiée. En 2001, J. F. Aubert et L. Aubert publient un ouvrage portant sur les objets en bronze et or découverts en Égypte[384]. Ils dressent les différents types de supports mais étudient également leur utilisation ainsi que leur production.

Les statuettes en bronze qui composent ce corpus sont majoritairement fragmentaires, cependant l'analyse des décors permet d'imaginer qu'elles faisaient partie de compositions d'assez grande taille. Des comparaisons avec d'autres modèles du monde méditerranéen, comme ceux publiés par C. Rolley[385], permettent de comprendre comme ces images étaient réalisées.

Si le corpus de cette thèse montre que la majorité des objets en bronze découverts en Égypte sont datés de la période romaine, une place découverte à Alexandrie prouve que ce matériau était déjà utilisé à la période ptolémaïque[386]. Cette plaque datée du IIIème siècle av. J.-C. est ornée, au supérieure registre, des portraits de deux souverains Philadelphes et au registre inférieur par deux Érotes tenant des cornes d'abondance[387]. Les images associant Éros à des rois égyptiens sont rares, les Érotes pourraient donc incarner le lien qui unit les deux souverains. Le support de la plaque étant aujourd'hui disparu, il est difficile de définir avec certitude son utilisation, cependant il est possible de supposer qu'elle devait à l'origine avoir une fonction votive[388].

[382] EDGAR 1904.
[383] PERDRIZET 1911.
[384] AUBERT & AUBERT 2001.
[385] ROLLEY 1983.
[386] Annexe 1, n° 1.
[387] QUEYREL 2009, n°24, fig. 58, p. 30.
[388] QUEYREL 2009, p. 18.

Tableau récapitulatif des images étudiées dans cette partie

Nombre d'images	Thèmes représentés	N° catalogue
1	Éros et Aphrodite	42
1	Éros tenant un alabastre	45
2	Éros tenant un alabastre et un coquillage	43, 44
2	Éros levant le bras	46, 47
1	Éros tenant un miroir	48
2	Éros dionysiaque	49, 50
2	Éros tenant une grappe de raisin	51, 52
1	Éros tenant un bol ou une coupe	53, 54
1	Éros et Psyché	55
1	Éros chevauchant un dauphin	57
1	Éros assis sur un rocher	58
1	Éros tenant son carquois (?)	56
7	Incertain	59-65

2.4.1.1. Éros et Aphrodite (n° 42-48, 58)

Un groupe statuaire en bronze, daté entre le Ier av. J.-C. et le IVème apr. J.-C., représente la déesse Aphrodite en compagnie d'Éros (n° 42). Les deux divinités sont réalisées en deux statuettes différentes, mais fixées sur la même base. Éros est placé sur un rocher et tend d'une main, ce qui semble être un alabastre.

Pour Vincent Rondot, ce type d'objet apparaît dans les contrats de mariage et fait partie de la dot des futures épouses[389].

Un bronze, découvert en Égypte et daté de la même période, représente Éros de manière similaire (n° 58). Bien que l'objet tendu par le dieu soit aujourd'hui manquant, les similitudes entre des deux figurines sont frappantes et laissent supposer que, comme pour le groupe statuaire, la figure d'Éros devait être accompagnée d'une image de la déesse Aphrodite.

Trois autres figures (n° 43-45) mettent en évidence par l'attitude d'Éros qu'elles devaient être également accompagnées d'une représentation d'Aphrodite. En effet, pour ces trois bronzes conservés au musée égyptien du Caire, Éros tient dans sa main un alabastre qu'il semble tendre à un autre personnage. Comme cela a été vu précédemment (cf. 1.3.3.), l'alabastre est considéré comme un attribut de la déesse Aphrodite par sa fonction de vase à parfum. En outre, pour les figurines n° 43 et 44, Éros tient dans son autre main un coquillage également attribut d'Aphrodite[390]. Le miroir à boîte est également un accessoire de beauté qui devient l'attribut d'Éros comme le montre une figurine conservée au musée gréco-romain d'Alexandrie (n° 48).

Pour toutes ces figurines, Éros semble vouloir donner ses attributs à un autre personnage aujourd'hui disparu. Les figurines en bronze découvertes en Syrie et conservées au musée du Louvre[391] représentent Aphrodite accompagnée du jeune dieu. Le mouvement de torsion qu'il effectue pour tendre un alabastre, un coquillage ou un miroir à boîte à la déesse est le même que celui des figurines découvertes en Égypte. Ainsi, il est probable que les figurines égyptiennes devaient représenter la déesse se préparant en compagnie d'Éros.

---

[389] RONDOT 2012, p. 262.

[390] J'ai pu étudier la figurine n° 93, in situ dans les collections du musée égyptien du Caire. Ainsi, j'ai constaté que la figurine n'était conservée sur la base d'origine et que la position des pieds du jeune dieu ne permet pas de la maintenir debout sans base.

[391] Groupe de statuettes en bronze, période romaine, Syrie ou Chypre, musée du Louvre, n° inv. Br 4410 ; VOGÜE, DE RIDDER André, *Les bronzes*, Collection de Clercq, III, Paris, 1905, p. 91-92, pl. 29, fig. 133, n° 133.
Groupe de statuettes en bronze, période romaine, Yakhmour, Syrie, musée du Louvre, n° inv. Br 4427 ; « Aphrodite (in. per. or.) », *LIMC* II (1984), n° 167, p. 161.

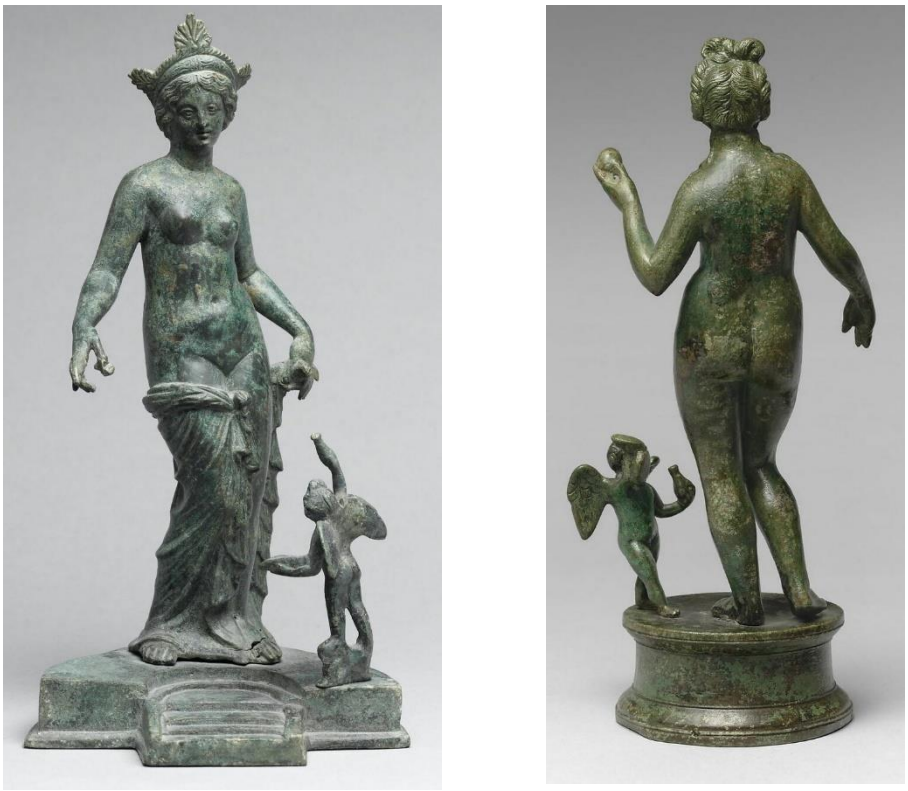
Un médaillon en bronze (n° 66) représente le couple Éros-Aphrodite. La déesse tient entre ses mains un éventail et Éros repose sur l'épaule de cette dernière. Cette composition attestée sur les médaillons en or découverts en Égypte, datés de la période ptolémaïque (n°s 316-318), se diffuse au cours de la période romaine comme le montre le décor pariétal de la nécropole de Kôm el-Chougafa (n° 6).



Figure 19 *:* Statuette en bronze, Éros tenant un alabastre.

Éros tenant un alabastre, n° 44 ©Brunet

a



b



Figure 20 : Statuette en bronze, Éros tenant des accessoires de beauté.

Ligne a

Groupe de statuettes en bronze, période romaine, Syrie ou Chypre, musée du Louvre, n° inv. Br 4410.

Groupe de statuettes en bronze, période romaine, Yakhmour, Syrie, musée du Louvre, n° inv. Br 4427.

©Musée du Louvre

Ligne b

Statuette en bronze, n° 42 ©LIMC

Statuette en bronze, n° 47 ©LIMC ©Musée du Louvre

2.4.1.2. Éros et Dionysos (n° 49-54)

Une statuette en bronze représente Éros tenant un miroir à boîte et un canthare (n° 49). Le miroir, attribut de la déesse Aphrodite, pourrait indiquer qu'il s'agit à nouveau d'une image d'Éros assistant de la beauté de la déesse. Cependant, le canthare, la couronne et le collier de lierre sont des attributs de Dionysos.

Éros apparaît dans le thiase dionysiaque au cours du Vème siècle av. J.-C.[392]. Pour Claude Calame, Dionysos s'oppose à Éros et Aphrodite, car il suscite « les occasions d'écart dans le comportement sexuel », alors que le couple mère-fils intervient « dans les institutions du passage à l'âge adulte pour susciter une sexualité à la fois réglée et productrice »[393]. Représenter Éros en compagnie de Dionysos donnerait au jeune dieu un caractère festif, frivole et joueur. Aussi, la figurine en bronze n° 49 représente le jeune dieu avec les attributs de Dionysos, car il appartient au thiase du dieu du vin. Cependant, l'attitude d'Éros, avec son mouvement de torsion vers la gauche pour tendre le miroir, laisse supposer que la figurine pouvait faire partie d'une composition plus grande comme les statuettes d'Aphrodite à la toilette précédemment étudiées.

Les deux figures représentant Éros portant une couronne de pampre (n° 50) ou tenant un bol (n° 53) signaleraient peut-être cette connotation dionysiaque. Néanmoins, l'attribut de Dionysos le plus couramment associé à Éros est la grappe de raisin, ainsi qu'en témoigne l'iconographie de quelques sarcophages (cf. 2.2.2). Deux figurines en bronze (n° 51, 52) reprennent ce thème en représentant Éros tendant les grappes devant son visage comme pour les donner à un autre personnage.

La figure n° 51 présente un nouvel attribut du jeune dieu grec, le sistre. Cet instrument de musique est attesté en Égypte et devient un attribut des déesses Hathor et Isis et est très largement utilisé dans les scènes liturgiques et les processions[394].

Cependant, au cours de la période gréco-romaine, le sistre devient un instrument culturel symbolisant l'Égypte. Arnaud Saura Ziegelmeyer mentionne cette symbolique à travers les monnaies produites sous Hadrien et sur lesquelles le sistre est représenté tenu par l'Égypte personnifié. Il mentionne également les textes de Virgile et d'Ovide relatant la bataille d'Actium et en faisant du sistre un attribut de Cléopâtre[395].

---

[392] CALAME 1996, p. 77.
[393] *Ibidem.*
[394] BALLET 1994, p. 21-32 ; SAURA-ZIEGELMEYER 2013, p. 389.
[395] *Ibidem.*, p. 391 ; Virgile, *Énéide*, VII, 685-697, traduit par Jacques Perret, Les Belles Lettres, 1978 ; Ovide, *Métamorphoses*, IX, 684-702, traduit par Olivier Sers, Les Belles Lettres, Paris, 2019.

Pour autant, comment expliquer la présence de cet instrument égyptien dans les mains du dieu Éros. Il est possible de voir à travers la figure d'Éros tenant un sistre ou encore un rapprochement due à l'assimilation de la déesse Aphrodite aux déesses Isis et Hathor. En effet, il est courant de voir la déesse grecque assimilée aux déesses égyptiennes en portant leurs attributs. De plus, Éros peut être représenté portant les attributs du dieu Harpocrate. La figure en bronze n° 50 pourrait donc être l'expression d'une forme d'i*nterpretatio graeca* avec un attribut égyptien afin de faire de lui une figure « mixte » de la culture gréco-romaine, telle qu'elle se déploie en Égypte au cours de cette période.

2.4.1.3. Éros seul (n° 59-65)

Deux figurines (n° 59, 60) laissent supposer, par son attitude qu'Éros devait tenir à l'origine une torche, mais il pourrait s'agir d'un miroir, un sistre ou tous autres objets avec un manche. Ce ne sont pas les seules figurines pour lesquelles l'attribut tenu par Éros est manquant comme la figurine n° 61 où Éros devait tenir une trompette, car il porte une main à sa bouche. Quant à la figurine n° 62, il devait soulever une sorte de lance au-dessus de sa tête.
Une statuette fragmentaire (n° 64), conservée au musée égyptien du Caire, permet d'imaginer que le jeune dieu devait être représenté en compagnie d'autres personnages ou appartenait à une composition de plus grande dimension. En effet, son attitude tendant une main au-dessus de sa tête rappelle celle observée sur les figurines d'Éros tenant un attribut d'Aphrodite ou de Dionysos. Cette analyse pourrait être appliquée à la figurine n° 65, conservée au musée gréco-romain d'Alexandrie, mais les bras manquant du dieu empêchent la confirmation de cette hypothèse.

2.4.1.4. Unica (n° 56)

Parmi les types iconographiques peu répandus, voire réduits à un seul exemplaire, il convient de mettre en évidence une statuette représente Éros tenant un arc qu'il porte sur son épaule (n° 56). L'arc est l'arme favorite du dieu comme l'ont montré les peintures de la nécropole de Kom el-Chougafa (cf. 2.1.1). C'est avec cet attribut qu'Éros intervient dans de nombreux mythes amoureux comme Apollonios de Rhodes qui le mentionne dans les *Argonautiques* où Éros décoche une flèche sur Médée[396]

[396] Apollonios de Rhodes, *Aéronautiques*, Chant IV, 275-298, traduit par F. Vian et E. Delage, Les Belles Lettres, 2019.

L'utilisation de cette figurine est difficile à cerner car le contexte de découverte n'est pas connu. Cependant, il pourrait s'agir d'une figurine destinée à l'expression de la piété personnelle.

2.4.2. Les figurines en terre cuite (n° 98-177)

Les figurines en terre cuite datées de la période romaine sont parmi les supports les plus présents dans ce corps (soit 75 figurines pour 392 supports) et mettent en évidence de nombreux thèmes iconographiques.

La profusion de ces supports pourrait permettre de définir des prototypes comme l'explique A. Muller dans son article sur la colopathie grecque[397]. La principale problématique de ces figurines est de comprendre leur utilisation mais le manque d'informations sur leur contexte de découverte limite cette étude. Cependant des articles comme de celui de P. Ballet sur les figurines découvertes à Tell el-Herr permettent de supposer le contexte des figurines représentant Éros[398].

Dans cette partie, deux types de supports se distinguent : les figurines et les figurines-lampes. Ces dernières sont pour la majorité des figurines plastiques présentant au revers un trou de remplissage et comportant dans leur décor une petite lampe ronde à double bec. Deux exemples présentent un bec unique (n° 168, 170).

[397] MULLER 2009.
[398] BALLET 2020.

Tableau récapitulatif des images étudiées dans cette partie

Nombre d'images	Thèmes représentés	N° catalogue
23	Éros à la torche	100-111, 166-169, 171-177
2	Éros Avec des lions	112, 113
3	Éros avec des dauphins et poissons	114-116
3	Éros avec des oiseaux	117-119
2	Éros avec des boucs	120, 121
4	Éros et Aphrodite	122-125
4	Éros tenant un coffret	126-129
6	Éros tenant une grappe de raisin	130-135
2	Éros tenant des vases	136, 137
3	Éros armé	139, 140, 150
3	Éros et Psyché	141-143
2	Éros artisans	144, 145
1	Éros ivre	146
2	Éros endormi	147, 148
9	Incertain	154-162
1	Éros à la grotte	149
4	Érotes	151-153, 170
1	Éros musicien	138

2.4.2.1. Éros à la torche (n° 100-111, 166-169, 171-177)

En ce qui concerne les figurines en terre cuite qui appartiennent au corpus, il est frappant de constater que le motif d'Éros à la torche est l'un des plus représentés.

En partant de l'étude des figurines datées de la période ptolémaïque, il pourrait sembler probable que le « prototype » de ce thème soit représenté par Éros portant un bonnet conique et tenant en travers de son torse une torche. Cette image est reprise par quelques figurines romaines (n° 103, 108-110). Pourtant, les figures datées de la période romaine mettent en évidence que le motif le plus couramment utilisé est celui du dieu tenant la torche droite à côté de lui[399]. Si l'on considère ce motif comme le « prototype » de ce thème, il faut noter que des différences apparaissent dans la forme de la torche, mais également dans les vêtements portés par le dieu. Néanmoins, l'étude des figurines en terre cuite met en évidence un autre motif pour lequel Éros tient la troche en appui sur son épaule (n° 100, 101, 133).

Bien que ces trois types indiquent une différence dans le traitement de l'iconographie d'Éros, la caractéristique qui change significativement concerne la forme de la torche. Quatre formes se démarquent : les torches en tiges de palmier, les torches ornées de guirlandes ou grappes de raisin, les torches à croissants et la torche Sarapis.

Huit figurines découvertes à Alexandrie montrent une torche simple dans son ornement (n° 166, 167,171-173, 175-177). En effet, la torche semble faite de tiges de palmier liées entre elles par des cordages. Le flambeau est plus large, laissant la cime des tiges s'évaser.

La deuxième forme de torche reprend le manche des torches en tiges de palmier ou un manche plus simple, mais en y ajoutant des ornements comme des grappes de raisin (n° 82, 84, 103, 104, 106, 109, 111) ou des guirlandes de fleurs (n° 174).

La troisième forme de torche est composée d'un long manche droit surmonté d'un croissant, orné en son centre d'un disque (n° 102, 105, 107).

La quatrième forme est le type « torche de Sarapis » qui se compose d'un long manche surmonté de deux becs encadrant le visage de Sarapis comme le montre la figurine n° 110. Ce modèle de torche est hérité de l'iconographie du dieu Sarapis. En effet, le dieu syncrétique est représenté traditionnellement tenant un sceptre. La torche d'Éros rappelle donc la structure du sceptre de Sarapis souligné par la présence de la tête du dieu entre les deux becs.

[399] Treize figurines et neuf figurines-lampes reprennent ce motif.

Cet attribut reflète l'assimilation culturelle et religieuse de l'Égypte à partir de la période ptolémaïque, car le culte de Sarapis se développe au cours du règne de Ptolémée Sôter[400] ; or la présence du dieu est attestée à Memphis avant la conquête d'Alexandre le Grand[401]. Bien que le récit mythologique ne relate pas la réalité des faits, la figure de Sarapis n'exprime pas la volonté de Ptolémée Sôter de réunir les Grecs et les Égyptiens à travers un culte commun[402]. Cependant, il semble évident que la création de ce dieu alexandrin soit pour les Lagides un moyen de légitimer leur royauté en se désignant comme les descendants d'une divinité grecque, mais dont l'origine est égyptienne[403]. De plus, le culte du dieu avait une grande importance dans les institutions de la cité, car les jeunes éphèbes venaient couper leur chevelure en l'honneur de la cité d'Alexandrie dans le Sarapiéion[404].

Les figurines en terre cuite égyptiennes représentant Éros tenant une torche de Sarapis reflètent la pérennité et les interactions culturelles, par le biais des attributs divins, entre les dieux grecs et égyptiens.

Les figurines en terre mettent également en évidence des particularités dans les vêtements portés par le dieu.

Plusieurs figurines (n° 84, 104 105, 171-176) montrent également un vêtement peu courant dans l'iconographie d'Éros. En effet, le jeune dieu est représenté coiffé d'un bonnet conique. Ce couvre-chef est également attesté sur d'autres supports, notamment des statuettes de bronzes (n° 41, 56-57), datés de la période romaine. Ce bonnet pourrait être un remploi du *pileus* que portaient les esclaves affranchis romains ou le *galerus* porté par les flamines à Rome. Cependant, pour les figurines en terre cuite (n° 83-86) il s'agit d'un bonnet phrygien attesté depuis la période ptolémaïque. Il pourrait dont y avoir contamination avec l'iconographie d'Attis.

Quelques figurines montrent également le dieu portant sur ses épaules une *chlamyde* comme la figurine n° 84, mais ce manteau n'est pas inhabituel dans l'iconographie du dieu depuis la période ptolémaïque. En revanche le *chiton* qu'il porte sur certaines figurines semble unique utilisé lorsqu'il est représenté tenant une torche (n° 100-105).

Si l'identification d'un « prototype » de l'image d'Éros tenant une torche ne semble pas évidente en raison du faible nombre d'exemples (bien que ce thème soit l'un des plus

[400] VEYMIERS 2009, p. 13 – 14.
[401] BALLET 1999.
[402] *Ibidem.*
[403] VEYMIERS 2009, p. 13 – 14.
[404] BALLET 2013.

représentés de ce corpus) et de leur diversité iconographique, quatre figurines mettent en évidence qu'elles étaient produites en série (n° 101, 104[405]) et trois figures-lampes montrent que plusieurs générations de figurines pouvaient être produites à partir du même modèle (n° 171-173). En effet, les similitudes entre ces trois dernières figurines sont frappantes, pourtant des différences apparaissent dans le positionnement de la petite lampe ronde et le faciès d'Éros. Les figurines-lampes n° 172 et 173 semblent provenir du même moule, alors que la n° 171 présente des nuances qui laissent supposer que le coroplaste à retravailler le modelage de la figurine peut-être à l'origine moulée dans le même moule que les deux précédentes.

Les contextes de découvertes de ces figurines sont majoritairement inconnus, seulement deux lieus sont connus Alexandrie (n° 177, Kôm el-Chougafa n° 111) et Antinoupolis (n° 104). D. Kassab Tezgör indique que dans le corpus de figurines découvertes dans les tombes alexandrines, datées de la haute époque hellénistique, les dieux grecs étaient peu présents bien qu'Éros, avec Artémis et Héraclès était l'un des plus représentés[406]. Cependant, ce constat peut-il s'appliquer aux figurines de la période romaine ? Le faible nombre de contextes connu ne permet pas de faire une supposition générale, cependant il est intéressant de noter que ces figurines ont également été découvertes en contexte funéraire. L'iconographie de ces images indiquerait qu'Éros est représenté comme un auxiliaire de culte (cf. 1.3.1). Ces figurines pourraient avoir une symbolique funéraire, mais il étonnant de ne pas retrouver d'Éros tenant une torche renversée, souvent associée à l'image de la mort[407]. La seule image de ce motif est un médaillon de lampe en terre cuite dont le lieu de découverte reste inconnu (n° 236).

[405] Lors de la relecture de cette étude, j'ai constaté que le site du Louvre avait publié une figurine identique à celle que j'avais inventoriée et découverte dans le même site (Aninoupolis). Mon catalogue étant finalisé, je ne l'ai pas ajouté. Figurine en terre cuite, période romaine, Antinoupolis, musée du Louvre, n° inv. E 33600 : https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010337264.
[406] KASSAB TEZGÖR dans BALLET 2012, p. 286.
[407] TURCAN 1978, p. 1714.

a



b



Figure 21 : Figurine en terre cuite, Éros tenant une torche.

Ligne a

Torche à tiges de palmier, n° 100. ©NACHTERGAEL 1988

Torche décorée de grappes de raisin, n°103. ©FISCHER 1994

Ligne b

Torche à croissant, n° 102. ©PERDRIZET 1921

Torche de Sarapis, n° 110. ©DUNAND 1990

2.4.2.2. Éros et les animaux (n° 114-121)

Les représentations d'Éros en compagnie d'animaux sont courantes durant l'antiquité comme le montrent les nombreuses images qui composent le corpus de cette thèse.

En 2012, C. Boutantin publie un ouvrage portant sur l'étude des figurines en terre cuite représentant des animaux découvertes en Égypte gréco-romain[408]. Par le biais de ces images elle analyse les pratiques cultuelles en contexte d'habitat. Cependant, cet ouvrage renferme peu de représentations d'Éros.

Le lion

Deux figurines en terre cuite représentent Éros en compagnie d'un lion. La première présente Éros chevauchant l'animal (n° 112). Il arbore l'attitude d'un dompteur d'animaux sauvages.

Le lion est un animal présent dans la culture égyptienne, mais également dans la culture gréco-romaine [409]. Les images d'Éros accompagné d'un lion sont donc courantes dans le monde méditerranéen dès la période hellénistique à l'exemple d'une figurine en terre cuite, datée du IVème – IIIème siècle av. J.-C.[410] et se diffuse au cours de la période romaine comme le montrent un camée en onyx, daté entre le Ier et le IIème siècle apr. J.-C[411]. Cette diffusion s'observe également en Égypte par la mosaïque des Érotes chasseurs, datée du IIIème siècle av. J.-C. (n° 1) et les figurines en terre cuite étudiées dans ce chapitre.

Pour l'ensemble de ces exemples, Éros est représenté chevauchant un lion. Cette iconographie semble héritée de l'image de Dionysos chevauchant une panthère comme le

[408] BOUTANTIN 2014.

[409] Chez les Egyptiens, le lion apparaît à travers la déesse Sekhmet représentée avec le corps d'une femme et la tête d'une lionne. Fille de Rê, elle incarne l'œil de son père. D'après la mythologie égyptienne, Rê aurait envoyé Hathor sous la forme de Sekhmet, en tant qu'œil du dieu, pour se venger des hommes qui l'ont déçu. Sekhmet apparaît également comme la responsable des maladies. PODVIN 2009, p. 308 - 309.
Le lion est également présent dans la personnification du sphinx au corps de lion et à la tête d'homme.
Chez les Grecs, le lion est présent dans la mythologie à travers l'épisode de lion de Némée et d'Héraclès. Cette scène mythologique est largement diffusée dans le monde antique. Le combat du héros avec le lion serait inspiré d'un modèle oriental où le roi affrontait le lion. KARDINOU-MICHEL 2007, p. 61.
Le lion est également présent dans les jeux du cirque.

[410] Figurine en terre cuite, fin du IVème – IIIème siècle av. J.-C., Sud de l'Italie, Metropolitan Museum of Art, New York, n° inv. 12.232.16 ; THOMPSON Dorothy B., *Troy : The terracotta figurines of Hellenistic period*, University of Cincinnati, Princeton, 1963, n° 39, p. 138, pl. 63a.

[411] Camée en onyx, Ier-IIème siècle apr. J.-C, British Museum, n° inv. 1890,0601.37 ; LINANT DE BELLEFONDS & PRIOUX 2017, fig. 11, p. 256.

montre un cratère à figures rouges daté vers 370 av. J.-C[412]. L'image de Dionysos chevauchant un lion est également présente dans le Serapeum de Saqqara daté de l'époque hellénistique[413].

Pour P. Linant de Bellefonds et E. Prioux ce motif représenterait « la force soumise à la toute-puissance de l'amour »[414]. Ainsi Éros dompte l'animal sauvage.

Pour la seconde figurine découverte en Égypte, Éros ne semble plus avoir l'attitude d'un dompteur car il tient sous un bras un lionceau (n° 113). La position de l'animal fait du lion un animal familier. Cette figurine en terre cuite a été découverte à Antinoupolis en contexte funéraire[415]. Pour Françoise Dunand, il s'agit non pas d'une figurine proprement funéraire, mais plutôt d'une petite statuette destinée à la piété personnelle qui pouvait être déposée dans la tombe lors de la mort du propriétaire[416].

Le dauphin

Le corpus révèle un grand nombre de représentations d'Éros accompagné de dauphins mettent en évidence que le dieu pouvait avoir un rôle psychopompe (cf. 1.1.2) ou que la présence du cétacé était à mettre en lien avec une affiliation à Apollon (1.3.2) ou Aphrodite (2.3.2).

Deux figures en terre cuite découvertes en Égypte et datées de la période romaine reprennent ce thème, mais témoignent de nouvelles compositions : la première représentant Éros jonché sur un amas de coquillages et écrasant de son pied droit la gueule d'un dauphin (n° 114) et le deuxième Éros allongé sur l'animal (n° 115).

[412] Cratère à figures rouges, vers 370 av. J.-C., Paestum, Musée du Louvre, n° inv. K240 ; TRENDALL, Arthur Dale, *The Red-figured Vases of Paestum*, Rome, 1987, p. 45, pl. 11, E, F, n° 94.
[413] J.-PH. LAUER et CH. PICARD, *Les statues ptolémaïques du Sarapieion de Memphis*, Paris 1955 ; M. BERGMANN, The Philosophers and Poets in the Sarapieion at Memphis, *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*, P. Schultz et R. von den Hoff (éd.), Cambridge 2007, p. 246-264.
[414] LINANT DE BELLEFONDS & PRIOUX 2017, p. 257. Elles émettent cette hypothèse à partie de l'étude d'un camée conservé au British Musum (n° inv. 1890,0601.37) représentant Éros représenté près d'un char, dont il tient les rênes, tiré par deux lions.
[415] DUNAND 1990, p 59.
[416] *Ibidem*., p 59.

Les oiseaux

Les oiseaux sont également des animaux qui font partie du bestiaire lié à Éros. Une figurine en terre cuite représente le dieu tenant un plateau dans lequel repose un oiseau (n° 116). La position et l'attitude du dieu sont similaires à celle d'une autre figurine, mais pour laquelle il tient un plat dans lequel repose un poisson (n° 117). Ces compositions évoquent les festivités liées au banquet où Éros prend la place d'un assistant apportant les denrées.

Éros est représenté en compagnie d'oiseaux d'espèces différentes et dans des attitudes variées comme le montrent deux figurines représentant le dieu caressant ce qui semble être un aigle (n° 118), chevauchant ce qui semble être une autruche ou un paon (n° 119).

L'association d'Éros avec les oiseaux trouve son origine dans les textes anciens comme Aristophane[417], mais également à travers une pratique grecque qui consistait à offrir des oiseaux à l'être aimé[418] (cf. 1.4.3). Cependant, les deux oiseaux, aigle et paon, identifiés sur les figurines égyptiennes, évoquent d'autres épisodes mythologiques grecs.

En effet, l'aigle est un attribut de Zeus, dieu connu pour ces métamorphoses dans de nombreux mythes. Le poète grec Euripide définit Éros comme le fils de Zeus[419], ainsi il est cohérent de retrouver des images représentant les deux divinités. En ce qui concerne le paon[420], il est l'attribut de la déesse Héra. Éros est lié à la déesse notamment par le mythe de la *Toison d'or* dans lequel Héra sollicite Aphrodite pour qu'elle missionne son fils afin que Jason tombe amoureux de Médée[421]. La figurine égyptienne évoquerait ce lien mythologique entre Héra et Éros.

---

[417] Aristophane, *Les Oiseaux*, 676-704 ; traduit par H. Van Daele, Les Belles Lettres, 1928 : « Le Chaos, la Nuit, le noir Érèbe et le vaste Tartare existaient au commencement ; il n'y avait ni terre, ni air, ni ciel. Dans le sein infini de l'Érèbe, la Nuit aux ailes noires enfante d'abord un œuf sans germe, d'où, après des révolutions d'années, naquit le gracieux Éros au dos brillant de deux ailes d'or, semblable aux tourbillons roulés par le vent. Éros, uni au Chaos ailé et ténébreux, dans le vaste Tartare, engendra notre race, et la produisit tout d'abord à la lumière. Ainsi, à l'origine, la race des immortels n'existait pas encore, avant qu'Éros eût tout uni. Les éléments une fois unis les uns aux autres, parut le Ciel, l'Océan, la Terre et les dieux bienheureux, race éternelle. Voilà comment nous sommes les plus anciens de tous les bienheureux : que nous sommes fils d'Éros, mille preuves l'attestent ».

[418] Aristophane *Les Oiseaux*, 704 – 710 ; traduit par H. Van Daele, Les Belles Lettres, 1928.

[419] Euripide, *Hyppolite*, 525 – 33 ; CALAME 1996, p. 13 : « Ni la flamme, ni les astres n'ont de trait plus puissant que celui d'Aphrodite parti des mains d'Éros, le fils de Zeus ».

[420] FISCHER 1996, p. 293. Bien que Jutta Fischer doute sur l'identification de l'oiseau en désignant soit un paon ou une autruche, il me semble plus cohérent qu'il s'agit d'un paon. En effet, en observant le plumage de l'oiseau, on distingue des plumes reprenant la forme particulière de celle du paon. De plus, étant donné qu'il s'agit d'une figurine représentant Éros, il semble plus probant qu'il s'agirait d'une évocation à la déesse Héra par son attribut. Cependant, seul un fragment de la figurine nous ai parvenu. Il pourrait peut-être s'agir d'une autruche par sa présence sur une figurine égyptienne. L'autruche étant un animal africain, on pourrait voir dans cette image une acculturation entre un dieu grec et un animal exotique présent en Égypte.

[421] Apollonios de Rhodes, *Les Argonautiques*, chant III, 6 – *35 :* « Soudain Héra, prenant, la première, la parole, exposa en, ces termes ce qu'elle méditait : « Allons ! Rendons-nous auprès de Cypreis : arrivées chez elle, nous la prierons toutes les deux de demander à son enfant s'il veut bien frapper de ses traits et concilier à Jason la fille d'Aiétès …] ».

Le bouc

Les images d'Éros chevauchant un bouc sont peu courantes en Égypte ; pourtant deux figurines en terre cuite représentent ce thème (n° 120, 121). La première (n° 120), mal conservée, montre Éros se tenant de sa main droite à la croupe de l'animal. La seconde (n° 121) représente Éros dans la même position, mais il porte une couronne de fleurs. Le corps de l'animal est plus détaillé car ses poils sont dessinés[422].

Les images d'Éros chevauchant un bouc sont attestées dès le IIIème siècle av. J.-C., comme le montre une figurine en terre cuite, découverte à Chypre[423]. Si l'association d'Éros avec le bouc semble anecdotique, elle n'est pourtant pas fortuite. En effet, le bouc était le symbole de la puissance génitrice, considéré comme un animal nocturne. Il était l'une des montures de la déesse Aphrodite comme le décrit Plutarque dans sa *Vie de Thésée*[424], lorsque le jeune héros sacrifie une chèvre qui se transforme en bouc, pour demander à Aphrodite de l'accompagner dans son voyage[425]. Les images d'Aphrodite chevauchant un bouc sont donc attestées dès le milieu du IVe s. av. J.-V, comme le montre une figurine en terre cuite de Béotie[426]. Cette image connaît un certain succès au cours de la période romaine en témoigne une figurine en terre cuite découverte à Myrina représentant Aphrodite en amazone sur un bouc[427].

Par sa filiation à la déesse, Éros reprend ses attributs comme le bouc qui lui sert alors de monture comme pour sa mère.

[422] Le contexte de découverte de cette figurine n'est pas connu. Françoise Dunand (DUNAND 1990, n° 98) date cette figurine de la période hellénistique sans certitude. On peut supposer qu'elle puisse datée de la période romaine comme la première figurine représentant Éros chevauchant un bouc.

[423] Figurine en terre cuite, IIIème av. J.-C., Chypre, Metropolitan Museum of Art, New York, n° inv. 74.51.1599 ; KARAGEORGHIS & MERKER & MERTENS 2004, n° 350, p. 209.

[424] Plutarque, *Vie de Thésée*, I ; traduit par E. Chambry, R. Flacelière et M. Juneaux, Les Belles Lettres, 1958 : « On prétend qu'à Delphes le dieu lui ordonna de prendre Vénus pour guide, et de l'invoquer comme la compagne du voyage. On ajoute que, pendant qu'il lui sacrifiait sur le bord de la mer, la chèvre fut tout à coup changée en bouc […] ».

[425] Vincianne Pirenne-Delforge étudie dans son livre *L'Aphrodite grecque* la construction de l'image d'Aphrodite en compagnie d'un bouc. PIRENNE – DELFORGE 2013, p. 36 – 38.

[426] Figurine en terre cuite, vers 350 av. J.-C., Béotie, Musée du Louvre, n° inv. CA 1324 ; « Aphrodite », *LIMC* II (1984), n° 964, 965, p. 100, pl. 94, 95.

[427] Figurine en terre cuite, fin du Ier av. – début du Ier apr. J.-C., Myrina, Musée du Louvre, n° inv. Myr 39 ; « Aphrodite », *LIMC* II (1984), n° 950, p. 99, pl. 93.

Les figurines en terre cuite représentant Éros en compagnie d'un animal proposent des compositions variées bien qu'une majorité présente le dieu chevauchant l'animal. La diversité des animaux avec lesquels le jeune dieu est représenté montre également la richesse des mythes et des cultes qui lui sont attribués[428]. Néanmoins, le cas particulier du lion met en évidence une volonté d'acculturation entre le monde grec et égyptien, en associant un animal sauvage d'Égypte au dieu grec.

[428] L'aigle, le paon, le bouc évoquent des divinités, alors que le dauphin et les oiseaux sont en lien direct avec des pratiques cultuelles relatives à Éros.



Figure 22 *:* Figurines en terre cuite, Éros chevauchant un bouc.

Aphrodite chevauchant un bouc

Béotie, vers 350 av. J.-C., Musée du Louvre, n° inv. CA 1324. ©musée du Louvre

Myrina, fin du Ier av. – début du Ier apr. J.-C., Musée du Louvre, n° inv. Myr 39. ©musée du Louvre

Éros chevauchant un bouc, n° 121. ©DUNAND 1990

2.4.2.3. Éros et Aphrodite (n° 122-129)

Les images du couple Éros – Aphrodite sont nombreuses et présentes sur des supports de natures variées. Ce thème est présent sur les figurines en terre cuite comme le montre une figurine, découverte à Maghāghah située sur la rive Ouest du Nil au sud d'Ahnas el-Médineh, représentant Aphrodite se parant avec l'assistance d'Éros (n°122).

Le thème d'Éros assistant de la beauté d'Aphrodite est représenté depuis le IVème siècle av. J.-C., comme le montre un vase à figures rouges représentant le roi Maron recevant un pied de vigne entouré de plusieurs divinités dont Aphrodite qui s'observe dans un miroir alors qu'Éros lui tend une couronne de fleurs[429]. L'image d'Éros assistant de la toilette d'Aphrodite se définit au fil des siècles en Égypte depuis l'époque ptolémaïque (cf. 1.2) jusqu'à la période romaine (cf. 2.3.1).

Deux figurines en terre cuite reprennent ce motif (n° 123, 124), mais présentent une particularité dans l'image de la déesse, car elle porte sur sa tête une couronne hathorique. Ces figurines mettent donc en évidence l'assimilation entre les divinités grecque et égyptienne.

Cette image de la déesse est reprise dans le décor d'une troisième figurine, mais elle est entourée de deux Érotes qui lui posent la couronne sur la tête (n° 125).

Le thème d'Éros assistant de la toilette de la déesse Aphrodite peut être également induit des représentations d'Éros seul tenant des objets destinés à la parure de la déesse (n°126-128). Cependant, une figurine datée vers 200 apr. J.-C. (n° 129) témoigne d'une particularité dans la nature de l'objet tenu par Éros. En effet, le dieu est représenté tenant un petit coffret en forme de naos. Pour Georges Nachtergael, ce coffret est lié à la sphère féminine, notamment à la préparation des jeunes mariées[430]. Éros apparaît donc comme un assistant à la préparation des jeunes filles.

Dans les sources textuelles antiques, Éros prend le rôle d'assistant des noces divines comme l'indique Aristophane[431] qui indique qu'il a guidé le char des mariés lors des noces entre Zeus

[429] Situle à figures rouges, entre 360 et 350 av. J.-C., Apulie, Musée d'art et d'histoire, Genève, n° inv. A 1998-0301 ; MARIN Jean-Yves (dir.), *MAH : les collections du musée d'art et d'histoire de Genève*, Génève, 2019, p. 48.

[430] NACHTERGAEL 1988, p. 18. Pour l'auteur, cette figurine traduit le thème déjà présent sur les vases grecs et italiques de l'époque classique où Éros apparaît comme assistant de la beauté de la déesse Aphrodite. Dans les scènes de mariage, Éros est aux côtés de la jeune mariée pour se préparer. Pour lui, le coffret en forme de naos pouvait contenir des bijoux pour le mariage ou des ex-voto conservés par la jeune mariée.

[431] Aristophane, *Les Oiseaux*, v.1728, traduit par H. Van Daele, Les Belles Lettres, 1928.

et Héra, ou Nonnos de Panopolis qui précise qu'Éros prépare la couche nuptiale destinée à Ariane et Dionysos[432].

L'iconographie classique illustre également Éros sous les traits d'un jeune adolescent dans des scènes de mariage apportant l'eau nécessaire au bain nuptial, habillant la jeune mariée ou assistant du cortège nuptial[433]. Pour Claude Calame, il faut voir à travers la figure d'Éros la présence de la déesse Aphrodite qui est représentée plus tardivement aux côtés du jeune dieu lors de la cérémonie du mariage[434].

Éros est donc un dieu lié au gynécée, à la fois témoin de la beauté de la femme, comme le montrent les images le représentant en tant qu'assistant de la toilette féminine, mais également assesseur des jeunes mariées lors de leur préparation.

[432] Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XLVII, 375 – 469, traduit par M.-C. Fayant, Les Belles Lettres, 2000.
[433] CALAME 1996, p. 158.
[434] *Ibidem.*, p. 158.

a





b





Figure 23 Figurines en terre cuite, Éros et Aphrodite.

Ligne a : Éros et Aphrodite, n°122 et n° 123. ©LIMC et ©LINTZ & COUDERT 2013

Ligne b : Éros tenant des instruments de beauté, n°126 et n° 127. ©British Museun et ©BRECCIA 1934

2.4.2.4. Éros et le raisin (n° 130-137, 146)

Une figurine en terre cuite représente Éros tenant dans sa main droite une grappe de raisin (n° 130).

Le raisin est le fruit de Dionysos, dieu grec de la vigne et du vin. Éros apparaît dans son thiase à partir du Vème siècle av. J.-C[435]. Les figurines représentant Éros tenant des grappes de raisin renvoient à cette filiation divine. Les figurines en terre cuite proposent des compositions et des attitudes diverses. Deux figurines illustrent Éros portant un panier de grappes de raisin sur le dos ou portant des grappes dans ses mains (n° 130-132).

L'image d'Éros vendangeur est un thème très apprécié au cours de la période romaine, mais se traduit par des images d'Érotes vendangeurs comme le montre un gobelet en argent (n°73), découvert à Hermopolis et daté du Ier siècle apr. J.-C., dont le relief représente une scène de vendange où Dionysos est entouré d'Érotes cueillant des grappes de raisin. Un vase en verre, découvert à Pompéi et daté du Ier siècle apr. J.-C. est également orné d'une scène de vendange dans laquelle des Érotes évoluent parmi des rinceaux de vignes et de fruits, certains cueillent le raisin, tandis que d'autres le foulent avec leurs pieds[436].

Les figurines en terre cuite montrent la présence de ce thème en Égypte au cours de la période romaine. Ce thème est pérennisé en Égypte au cours de l'antiquité tardive comme le montre la tenture des « Amours » vendangeurs datée entre le IVème et le Vème siècle apr. J.-C. (n° 391).

Le raisin devient un attribut d'Éros, car il est une référence à son lien avec Dionysos bien qu'il ne soit pas un marqueur de son identité propre. Cette affiliation entre les deux divinités est plus nettement marquée lorsqu'Éros est représenté tenant un canthare (n° 137). Néanmoins, cette figurine met également en évidence une *interpretatio graeca* du Sphinx. En effet, Éros tient un vase d'origine grecque en étant assis près d'une sphinge. Deux figurines reprennent ce motif, mais sans la présence d'éléments égyptiens (n°135, 136[437]).

Le raisin évoque le vin et le plaisir du banquet et de la fête. Une figurine, découverte dans la région du Fayoum, prend la forme d'Éros ivre (n° 146). Le dieu debout sur un tabouret semble perdre son équilibre vers l'arrière. L'œnochoé qu'il tient et les guirlandes qu'il porte autour du

[435] CALAME 1996, p. 177.
[436] Vase en verre, Ier siècle apr. J.-C, Pompéi, Maison de la colonne à mosaïque, Musée archéologique national des Naples, n° inv. 13521 ; SAMPAOLO Valeria & Luigi SPINA, *Memorie del vase blu*, 5 Continents Editions, Milan, 2016.
[437] Françoise Dunand émet des réserves sur l'identification de cette figurine. Pour elle, il pourrait s'agit également d'une représentation d'Harpocrate. DUNAND 1990, n° 106, p. 63.

cou ainsi que son sourire béat indiquent son état d'ivresse. Ainsi, le jeune dieu semble avoir participé à un banquet festif, ce qui renvoie au cortège dionysiaque dont il fait partie.

2.4.2.5. Éros guerrier (n° 139, 140, 150)

Si, dans la tradition Éros est un jeune dieu ressemblant à une jeune enfant joufflu au corps potelé, pour autant, il apparaît également sous les traits d'un jeune homme au corps athlétique et aux attributs guerriers[438].

Deux figurines en terre cuite découvertes dans la région du Fayoum représentent Éros tenant dans sa main gauche un bouclier et dans la gauche un glaive (n° 139). Le corps du jeune dieu est svelte, ses muscles sont dessinés comme ses pectoraux qui se distinguent nettement sur son torse. Sur ces figurines, Éros prend le physique et les attributs d'un guerrier, par le mouvement de son corps il semble se préparer à l'attaque.

Éros peut être considéré comme un dieu guerrier notamment lorsque les auteurs anciens, à l'exemple Simonide de Céos, le désigne comme le fils d'Arès[439]. Une figurine en terre cuite égyptienne met en évidence ce rôle car il n'est pas représenté tenant des armes mais un bouclier et une trompette (n°140). La présence de cet instrument semble indiquer un appel au rassemblement avant le combat.

La figurine fragmentaire n° 150 représente le dieu portant sur son épaule son carquois. Bien l'arc soit l'arme favorite d'Éros dans la mythologie grecque (cf. 2.1.1), les images égyptiennes témoignent de la rareté de ce thème. Pour cette image Éros reprend ses traits enfantins comme dans le décor de la tombe de Kôm el-Chougafa (n° 6).

2.4.2.6. Éros et Psyché (n° 141, 143)

Le mythe d'Éros et Psyché est sûrement l'épisode mythologique relatif à Éros le plus connu. Ainsi, les images qui figurent le couple divin sont nombreuses et sur divers types de support.

L'iconographie la plus répandue pour représenter le couple place les deux divinités côte à côte s'enlaçant comme le montrent des vases anthropomorphes datés de la période ptolémaïque (n° 241-143), ou une figurine en terre cuite datée de la période romaine (n°142).

[438] Dans ce catalogue, une petite amphore (n° 263) et un alabastre (n°264) montrent qu'Éros peut également être représenté sous les traits d'enfant tenant un bouclier et un glaive.
[439] Simonide de Céos, frag. 575 PMG.

Pour autant, une figurine représente une scène précise du mythe d'Éros et Psyché (n° 141). Psyché est figurée se penchant au-dessus du lit sur lequel repose Éros endormi. Cette scène évoque la scène de la découverte de l'identité de son époux décrite par Apulée dans *Le conte d'Éros et Psyché*[440].

L'identification de Psyché peut également être suggérée par l'insecte qui en est l'image, comme le montrent une figurine découverte à Kom el Chougafa, représentant Éros tenant entre ses mains un papillon (n° 143) ou une statuette en marbre (n°36) présentant le même motif. Comme cela a déjà été indiqué (cf. 1.3.1.), le papillon est l'allégorie de Psyché, le couple divin est donc figuré, bien que Psyché ne soit pas représentée en personne.

G. Ficheux mention un texte thébain daté du IVème apr. J.-C. siècle dans lequel il est conseillé « de graver sur un aimant Psyché chevauché par Aphrodite et brûlée par Éros, et sur la seconde face, Éros et Psyché enlacés »[441] puis « de placer la pierre sous la longue, de la tourner vers la personne désirée et de réciter une formule »[442]. Cette intaille témoigne de la pratique de rituels magiques amoureux par le biais des images du couple Éros-Psyché.

2.4.2.7. Éros artisan (n° 144, 145)

Une figurine en terre cuite représente Éros en souffleur de verre (n° 144). En effet, il est placé devant un four et tient dans sa main gauche une longue tige et dans la droite ce qui semble être un plat. Une seconde figurine représente Éros en boulanger (n° 145).

Au cours de la période romaine, en Italie, se développe l'iconographie des Érotes artisans en témoignent les peintures pompéiennes représentant des Érotes parfumeurs ou orfèvres, cordonniers, charpentiers, etc.[443] Ils perdent le statut divin d'Éros pour entrer dans la sphère des activités humaines.

Les deux figurines découvertes en Égypte reprennent donc ce thème. Cependant, il est pertinent de se demander s'il agit encore d'images d'Éros ou s'il s'agit d'Érotes représentés seuls.

---

[440] Apulée, *Le conte d'Éros et de Psyché*, 22, 1-2 ; traduit par A.-M. Boxus et J. Poucet, Bibliotheca Classica Selecta, 2005 – 2009 : « Elle avance la lampe, saisit son poignard. Adieu la timidité de son sexe. Mais à l'instant la couche s'illumine, et voilà ses mystères au grand jour. Psyché voit le plus aimable des monstres et le plus privé, Cupidon lui-même, ce dieu charmant, endormi dans la plus séduisante attitude ».
[441] FICHEUX 2007, p.7.
[442] *Ibidem.*
[443] « Éros/Amor, Cupido », *LIMC* III (1986), n° 531-548, p. 1017-1019, pl. 714 – 716.

2.4.2.8. Éros endormi (n° 147, 148)

Deux figurines représentent Éros allongé et endormi (n° 147, 148). Les similitudes entre les deux figurines sont frappantes bien que l'une (n° 147) présente des détails mieux conservés que l'autre. Cependant, il est possible qu'elles soient issues du même moule retravaillé.

La symbolique d'Éros endormi a déjà été étudiée (cf. 2.3.3), et les figurines d'époque romaine montrent la présence de ce thème sur d'autres supports. Si le premier exemple étudié est une statue en marbre peut-être destinée à être exposée en contexte d'habitat ou cultuel, la nature des figurines en terre cuite laisse supposer qu'elles pouvaient être utilisées comme des supports de piété privée. De plus, pour A. Hermary, l'Éros endormi ne révèle pas de symbolique singulièrement funéraire. Il indique que le dieu est nommé Sommeil et non Mort sur un sarcophage romain. Il ajoute que ce motif n'a pas de symbolique funèbre héritée de la période hellénistique. Ainsi, lorsqu'il est représenté sur des supports à destination funéraire, il évoque la tristesse des vivants face à la perte d'un être cher[444].

2.4.2.9. Deux Érotes (n° 151-153, 170)

Une figurine représente deux Érotes tenant une corne d'abondance (n° 151). Comme le montre une figurine en argent (n° 322), Éros tenant une corne d'abondance est déjà attesté en Égypte au cours de la période ptolémaïque.

Cet attribut, symbole de félicité et de profusion, se retrouve au cours de la période romaine tenu par des Érotes rappelant l'iconographie du thiase dionysiaque auquel ils appartiennent. De plus, la corne d'abondance est également un attribut du dieu Nil. Le marbre conservé au Pio-Clementino Museum du Vatican met en évidence ce thème[445]. Cependant, il ne semble pas y avoir de lien entre cette image du fleuve égyptien et celle du dieu grec.

Le motif de deux Érotes positionnés symétriquement autour d'un élément central se retrouve sur une figurine en terre cuite, découverte dans le Fayoum, les représentant de part et d'autre d'une torche ornée de guirlandes (n° 152). Cette figurine reprend le motif observé sur celles représentant le dieu à la torche (cf. 2.4.2.1.) mais duplique son image. La figurine n° 170, dont le lieu de découverte est inconnu, reprend ce motif d'Érotes symétriques. Néanmoins ils sont placés autour d'un attribut composé d'une colonne surmontée de la couronne *atef* (n° 170). Cette figurine-lampe est un exemple de la mixité culturelle présente en Égypte au cours de la

[444] HERMARY, CASSIMATIS & VOLLKOMMER 1986, « Éros », *LIMC* III (1986), p. 939.
[445] Statue en marbre, époque impériale, Pio-Clementino Museum, Vatican.

période romaine. La couronne *atef* est un attribut des dieux égyptiens Osiris et les différents Horus[446]. Cet insigne divin, associé aux deux Érotes qui l'exhibent, renvoie donc la culture composite existant en Égypte depuis la période hellénistique. Ils marquent l'assimilation des divinités grecques et des divinités égyptiennes. De plus ils semblent brandir ces attributs comme pour les exposer à un large public. Le contexte de découverte de cette figurine-lampe n'est pas connu ; pour autant une bélière de suspension indique qu'elle pouvait être accrochée en hauteur.

Une quatrième figurine (n° 153) représente deux Érotes, mais ils sont placés l'un à côté de l'autre et tiennent un panier. Bien que le contenu du panier soit visible, il est possible de supposer qu'il s'agit d'une scène d'Érotes vendangeurs.

2.4.2.10. Fragments de figurines (n° 154-162)

Plusieurs figures mal conservées représentent Éros (n° 157-162). Elles montrent la diffusion de l'image d'Éros en Égypte au cours de la période romaine, sans pour autant donner de nouvelles indications sur les compositions dans lesquelles il pouvait être représenté.

Certaines posent également problème dans la lecture de leur décor ainsi il n'est pas possible de les identifier (n° 154-156).

[446] ROUVIERE, p. 156.

2.5. Le vaisselier en terre cuite (n°180-241, 255-261, 266-282)

Cette partie regroupe plusieurs types de supports : des lampes plastiques, des lampes à réservoir moulées (où le décor est placé sur le médaillon), des flacons plastiques, des amphores, des cruches et des fragments de vase, bol ou applique. Trois supports se distinguent par leur exemplaire unique une lanterne, une base de *thymiaterion* et un petit coffret. Très peu de supports ont un lieu de découverte connu, il est donc difficile de saisir leur contexte d'utilisation. Cependant, la forme et le décor de certains exemples peuvent donner des pistes de réponses.

En 1975, D. M. Bailey publie un catalogue des lampes conservées au British Museum[447]. Il consacre un volume à celles découvertes dans les provinces romaines, comprenant ainsi des modèles découverts en Égypte. Ce catalogue présente des motifs uniques, à l'exemple d'un fragment d'anse de lampe décoré d'une représentation de Ganymède et Zeus[448], en compagnie d'Eros mais permet également de saisir la production en série des supports ainsi que des décors.

[447] BAILEY 1975
[448] Annexe 1, n° 8.

Tableau récapitulatif des images étudiées dans cette partie

Nombre d'images	Thèmes représentés	N° catalogue
12	Éros à la torche	180-183, 201, 202, 236, 254, 255, 275, 280, 281
6	Éros et les animaux marins	184, 185, 204-207
2	Éros et les oiseaux	186, 208, 270
4	Éros et le bouc	209-212
3	Éros et le chien	213-215
3	Éros et le lion	219,220, 237
3	Éros et des animaux non identifiés	216-218
3	Éros et Psyché	187, 188, 282
2	Éros et les attributs de Dionysos	193-200, 232, 233, 256, 267, 277
2	Éros accrochant des rubans à des guirlandes	265, 266
6	Éros guerrier	203, 238, 257-260,
6	Éros et Aphrodite	226-229, 239, 240
1	Éros musicien	221
2	Érotes avec les symboles et en compagnie de divinités	230, 231
1	Éros puni	225
2	Éros seul	222, 223
1	Éros dans une barque	224
5	Érotes	267-269, 276
2	Éros endormi	278, 279

2.5.1. Éros à la torche (n° 180-183, 201, 202, 236, 254, 255, 275, 280, 281)

Si l'analyse iconographie de la forme et la position de la torche tenue par Éros a déjà été faite avec l'étude des figurines en terre cuite datées de la période romaine (cf. 2.4.2.1), les lampes anthropomorphes, qui sont les supports les plus nombreux, montrent une composition commune dans laquelle Éros tient la torche à côté de lui. Cette position de la torche se justifie par l'utilisation de l'objet ; en effet, il s'agit de lampes où la torche sert de conduit pour les remplir d'huile.

Quatre lampes anthropomorphes (n°[s]180-183) représentent Éros tenant une torche mais dans une position différente. Il est allongé et dirige le flambeau de sa torche vers le bec de la lampe. Ces exemples mettent en évidence le lien entre l'utilisation du support et son décor, mais en accentuant cette symbolique par le geste d'Éros qui allume lui-même le bec des lampes. Une quatrième lampe anthropomorphe représente Éros effectuant ce même geste, mais il est allongé sur le ventre dans une nacelle de papyrus (n°182). En lien avec les Éros évoluant dans un environnement aquatique ici, le support et l'iconographie se mêlent à nouveau, car Éros allume la torche placée à l'avant de la nacelle, pour une mission nocturne, ce qui peut être également représenté sur le médaillon d'une lampe à réservoir moulée (n° 224).

Si ces lampes mettent en évidence qu'Éros peut avoir un rôle d'assistant du culte (cf. 1.3.1) une lanterne évoque sa fonction funéraire, car il tient une torche renversée (n° 280)[449].

2.5.2. Érotes accrochant des rubans à des guirlandes (n° 265, 266)

Deux amphores à décor à reliefs (n° 265, 266) présentent des compositions semblables montrant deux Érotes accrochant des rubans à une guirlande suspendue au-dessus d'eux.

Ces compositions rappellent celles présentent sur les sarcophages précédemment décrits (n° 2.2.2) ou encore les peintures murales de la résidence à Amheida, l'ancienne Trimithis (n° 2.1.2). Sur ces vases, l'image des Érotes accrochant des rubans à des guirlandes s'éloigne de la symbolique funéraire avancée par Robert Turcan[450].

Les guirlandes deviennent des accessoires festifs destinés à décorer l'espace. Les Érotes apparaissent donc comme des personnages préparant ces fêtes et s'éloignent de leur « funéraire » de porteur de guirlandes qui ornent les sarcophages romains.

[449] TURCAN 1978, p. 1714.
[450] TURCAN 1971, p. 132.

2.5.3. Éros et les attributs de Dionysos (n° 193-200, 232, 233, 256, 267, 277)

Quatre lampes à réservoir moulées portent sur leur médaillon une représentation d'Éros s'appuyant sur une amphore brisée (n° 194-197). Si les décors sont identiques, les lampes présentent une différence dans la forme de leurs anses puisqu'elles sont ajoutées manuellement et anecdotiques. En effet, deux d'entre elles sont des formes « classiques » rondes (n° 194-195), alors que les deux autres (n° 196-197) ont une anse « plate » sur laquelle est représentée une Némésis. Ces quatre lampes sont vraisemblablement issues du même moule et attestent donc la production en série d'images d'Érotes, ainsi que leur diffusion. Cependant, le contexte de découverte de ces lampes n'est pas connu, hormis pour l'une d'entre elles découverte à Alexandrie (n°195).

Les amphores représentées sur les médaillons de lampes (n° 194-197) peuvent aussi être considérées comme des attributs de Dionysos, car ce sont des contenants à vin. De plus, Éros faisant partie du cortège dionysiaque. Il hérite de ses attributs comme le montrent trois autres lampes à décor moulé représentent Éros posant sur un autel une amphore (n°198-200). Placer les amphores sur ces autels renvoie à l'offrande faite aux dieux lors de célébrations. Ainsi Éros prend la place d'auxiliaire.

Les amphores ne sont pas le seul attribut dionysiaque avec lequel Éros est représenté comme le montre une lampe dont le corps est décoré par Éros renversant un panier rempli de raisin (n°193). Si le raisin, et par extension le vin sont un attribut de Dionysos, il est également symbole de l'ivresse. Avec cet attribut, Éros se place en « δαίμων » jouant avec l'ivresse de l'Éros sur les hommes. Un vase plastique reprend ce thème en représentant Éros chevauchant une grappe de raisin (n°257).

2.5.4. Éros guerrier (n° 203, 238, 257-260)

L'arme principale d'Éros est l'arc comme le montre le médaillon d'une lampe à réservoir moulé (n° 203). Cependant, Éros peut également apparaître avec d'autres armes. Les flacons plastiques sont les plus nombreux supports représentant ce thème sous la forme d'Éros tenant un bouclier (n° 258-260). Si, sur ces vases Éros prend les traits d'un jeune enfant au corps potelé, le bouclier qu'il tient prend une forme différente pour chaque modèle.

Pour le premier flacon (n° 258) découvert dans la région du Fayoum, le bouclier tenu par Éros est rond avec une lanière centrale par laquelle le dieu le tient. Pour les deux autres

vases (n° 259-260), les boucliers sont ovales avec une forme plus allongée et sont de grandes dimensions ne laissant dépasser que la tête d'Éros. Ils sont ornés d'un médaillon central et d'une ligne qui coupe le bouclier en sa hauteur. L'un d'eux (n° 258) est également agrémenté de fines volutes qui bordent le tour du bouclier.

Sur ces trois flacons moulés, une bélière de suspension a été placée au dos des personnages permettant ainsi d'émettre une hypothèse sur leur contexte d'utilisation. Ces vases, qui devaient contenir du parfum ou des huiles, étaient suspendus en hauteur peut-être lors d'un culte privé ; cependant, leur base permettait également de les faire reposer sur un socle. Si le contexte de découverte de ces vases n'est pas connu, le vase n° 258 donne une indication sur l'utilisation funéraire de l'objet. En effet, le jeune dieu tient dans sa main une torche renversée.

2.5.5. Éros et les animaux

Les animaux marins (n° 184, 185, 204-207)

Deux lampes anthropomorphes représentent Éros chevauchant un dauphin en jouant de la lyre (n° 184,185). Ces images évoquent le lien entre Éros et Apollon déjà remarqué pour les figurines en terre cuite datées de la période ptolémaïque (cf. 1.3.2).

Deux lampes à réservoir moulées portent sur leur médaillon des représentations d'Éros chevauchant un dauphin en amazone et jouant de la flûte à deux becs pour l'une (n° 204) et tenant un objet non identifiable pour l'autre (n° 205).

Deux lampes moulées à médaillon central en relief ont pour décors Éros chevauchant un monstre marin (n° 206, 207). Pour la première lampe (n° 206), le monstre a un corps de lion avec un corps de poisson. Cette image est unique dans ce corpus pourtant ce motif d'Éros chevauchant un monstre marin est fréquent dans le monde antique.

Pour la deuxième lampe (n° 207) l'animal est plus difficilement définissable, mais sa queue de poisson est visible. Éros porte dans son dos un panier rempli de grappes de raisin et tend de l'une de ses mains une couronne. Ainsi, l'iconographie de cette lampe rappelle davantage celle des Érotes vendangeurs et s'éloigne de la symbolique observée lorsqu'Éros est représenté chevauchant un dauphin.

Les oiseaux (n° 186, 208, 270)

Comme l'ont montré de nombreuses images qui composent ce corpus, Éros est couramment associé aux oiseaux. Ce thème déjà présent durant la période ptolémaïque (cf. 1.3.3) est également utilisé au cours de la période romaine (cf. 2.4.2.2) comme le montre une lampe plastique représentant Éros chevauchant un coq (n° 186). Le décor de cette lampe renvoie aux pratiques amoureux pédérastiques mentionnées par Aristophane au Vème siècle av. J.-C. (cf. 1.4.3).

Un fragment de panse de vase à décor moulé (n° 270) met en évidence que le dieu pouvait être associé à d'autres espèces d'oiseaux. En effet, il est allongé sur un cygne en compagnie de Léda. Si les sources textuelles[451] ne placent pas Éros dans ce mythe, ce vase atteste du rôle d'Éros donné par l'iconographie dans les scènes de mythes amoureux.

Le bouc (n° 209-212)

Quatre lampes à réservoir moulées présentent le même sujet décoratif : Éros avec un bouc. Deux des lampes le représentent chevauchant l'animal (n° 209, 210) alors que les deux autres montrent Éros debout sur un char tiré par deux boucs (n° 211, 212).

Comme cela a été déjà démontré dans la partie consacrée à l'étude des figurines en terre cuite datée de la période romaine (cf. 2.4.2.2.), le motif d'Éros chevauchant un bouc renvoie à l'iconographie de la déesse Aphrodite.

Le chien (n° 213-215)

Trois lampes à réservoir moulées (n° 213-215) portent la même image d'Éros assis à côté d'un chien. Éros pose sa main sur la tête de l'animal comme pour caresser un animal domestique.

[451] Homère, *Odyssée*, XI, 298-304 ; Apollodore, *Bibliothèque*, III, 10,5 ; Ovide, *Métamorphoses*, VI, 109.

Le lion (n° 219, 220, 237)

Une lampe à réservoir moulée porte une image d'Éros chevauchant un lion (n° 219). Cette image montre la présence de ce thème sur un support différent de celui des figurines en terre cuite (cf. 2.4.2.2). Une seconde lampe porte sur son médaillon une représentation d'Érotes jouant avec un lion (n° 220). Cette lampe atteste également de la pérennité du thème d'Éros avec un lion, mais marque une évolution iconographique caractéristique de la période romaine à travers la multiplicité des Érotes.

Les lampes, datées de la période romaine et qui composent ce corpus, et de nature diverse (lampes plastiques, lampes moulées), montrent un grand nombre d'images associant Éros à un animal. Les représentations ne traduisent pas spécifiquement une symbolique, la clientèle pouvait acheter ce type de supports uniquement pour la beauté du décor. Une corrélation apparaît également entre les figurines en terre cuite et les lampes qui reprennent les mêmes thèmes.

Bien que leur utilisation soit induite par le support, il est difficile de saisir si les lampes pouvaient avoir une fonction votive ou funéraire.



Figure 24 : Lampe en terre cuite, Éros en compagnie d'animaux.

Lampes anthropomorphes n°185, n°186 ©FISCHER 1994

Lampes à réservoir moulées n° 209, 215, 220 ©British Museum

2.5.6. Éros et Aphrodite (n° 226-229, 239, 240)

Deux lampes à réservoir portent sur leur médaillon une image d'Éros et Aphrodite (n° 226-227). La composition des décors des deux lampes est similaire, Aphrodite lève une main et tient de l'autre Éros. Si la similitude des décors laisse supposer que ce motif est issu d'une fabrication en série, le lieu de découverte de ces lampes confirme cette hypothèse. En effet, elles ont été découvert à Alexandrie ce qui laisse supposer les origines géographiques du motif. Cependant il faut noter une différence dans l'ornementation du pourtour des lampes car pour celle numérotée 227, une série de vaguelettes clôture le décor alors que pour la 226 de simples liserés marquent le contour du médaillon. De cette manière, le motif d'Éros et Aphrodite est issu du même prototype pour orner les médaillons de lampes aux formes différents. Une troisième lampe[452], découverte également à Alexandrie, est identique par sa forme et son décor à celle numéro 226. Pour ces deux modèles il est probable qu'elles soient issues du même atelier.

Une troisième lampe porte également une représentation d'Aphrodite accompagnée d'Éros (n° 228). Si la silhouette de la déesse rappelle celle des deux lampes précédentes, dans cette composition elle lève ses deux mains. Éros lui tend un miroir comme pour l'aider à se préparer, car la déesse coiffe ses cheveux avec sa main. Près d'elle est placé un petit autel qui fixe un contexte cultuel du décor. Bien que le lieu de découverte de cette lampe soit connu (Moharrem Bey), le contexte ne l'est pas. L'autel pourrait indiquer qu'il s'agit d'une lampe utilisée au cours de culte privé en contexte domestique ou cultuel.

L'attitude d'Aphrodite rappelle le décor d'un fragment de couvercle de pot en argile sur lequel la déesse lève également ses deux mains, en tenant un miroir de l'une et se coiffant de l'autre (n° 239). La déesse est entourée par deux Érotes et tous sont encadrés par un décor architectural marqué par deux colonnes corinthiennes soutenant un toit. La scène se place dans un espace intérieur en contexte domestique ou cultuel. Le contexte de découverte de ce fragment est inconnu. Pour autant, l'utilisation du support pourrait être un indice. En effet, il s'agit d'un couvercle destiné à sceller un récipient en argile. L'image d'Aphrodite à la toilette pourrait indiquer que le contenant devait conserver de l'huile parfumée ou autre nécessaire de toilette.

Les Érotes présents dans ce décor reprennent le rôle d'auxiliaires de la beauté de la déesse que tient Éros dans de nombreux décors. Il apparaît que les Érotes pérennisent certaines

[452] Annexe 1, n° 6.

images d'Éros. Ils perdent le statut divin, mais apparaissent malgré tout dans la figure d'enfants de la déesse qui l'accompagnent dans ses rituels.

Une seconde image, placée sur le médaillon d'une lampe, reprend le thème d'Aphrodite accompagnée d'Érotes (n°229). Les deux Érotes jouent et fouillent dans un coffre sous la surveillance de la déesse qui semble s'habiller. Les Érotes peuvent figurer une nouvelle fois comme participant à la toilette de la déesse, car il est possible de s'imaginer qu'ils cherchent dans le coffre le nécessaire de beauté de cette dernière.

2.5.7. Éros et Psyché (n° 187, 188, 282)

Les images du couple Éros et Psyché sont déjà bien présentes en Égypte au cours de la période ptolémaïque comme l'ont montré des vases plastiques (n° 241-243). Ce thème se poursuit durant la période romaine comme le montre un bec de lampe fragmentaire représentant le couple s'embrassant (n° 188).

À nouveau une lampe plastique (n°187) reprend une composition attestée sur une figurine en terre cuite (n° 141). En effet, elle représente Psyché se penchant au-dessus d'Éros endormi sur un lit évoquant ainsi l'épisode mythologique de la découverte de l'identité d'Éros par Psyché[453].

Un autre épisode mythologique fait également l'objet d'une transcription iconographique sur un petit coffret en terre cuite (n° 282). Il s'agit des noces de Psyché et Éros représentées par une scène dense composée de nombreux personnages.

Néanmoins, ce coffret est intéressant, car il mêle à la fois l'image d'Éros et celle des Érotes. En effet, Éros est représenté allongé sur un char et dans le lit nuptial à côté de Psyché. Une procession comprenant Niké et Dionysos suit le cortège nuptial dans lequel de nombreux Érotes prennent place. Aptères, ils tiennent divers attributs comme une lanterne, une amphore ou une marmite[454].

Dans le poème d'Apulée, le cortège nuptial d'Éros et Psyché se compose de l'assemblée des dieux grecs, il n'est pas fait mention d'Érotes ou de petit être aptère assistants des noces. Cependant, les Muses, les Heures, les Grâces, un satyre, un faune, sont mentionnés accentuant

[453] Apulée, *Le conte d'Éros et de Psyché,* V, 22-23 ; traduit par A.-M. Boxus et J. Poucet, Bibliotheca Classica Selecta, 2005 – 2009.
[454] PERDRIZET 1921, n° 239, p. 94 : P. Perdrizet identifie ces personnages comme étant des putti. Il précise qu'il existe deux autres sarcophages probablement tirés du même moule, l'un conservée au musée académique des arts de Bonn et l'autre dans la collection Pelizaeus conservée au Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim.

la profusion de personnages présents au mariage[455]. L'artisan ayant fabriqué le petit coffret a devait peut-être avoir connaissance de ce poème et peut-être par souci du détail et de la place laissée pour le décor[456], il a préféré ne représenter que les divinités principales accompagnées de petits personnages peu identifiables afin d'accentuer la profusion de figures dans le cortège. Bien que ces petits personnages soient aptères, leurs corps potelés et leurs attitudes rappellent celles déjà observées dans les représentations d'Érotes.

Ce motif du couple divin entouré par des Érotes est également représenté sur la « gemme Marlborough »[457]. Le décor de ce camée montre le couple guidé par un Éros, portant une torche d'Hyménée, en direction d'une table à trois pieds, sur laquelle repose un phallus et des objets sacrés recouverts par un voile qu'un deuxième Éros soulève légèrement en effectuant un signe de démonstration en direction du couple. Un troisième Éros est placé derrière les époux et soutient, au-dessus de leur tête, un van mystique rempli de grenades. L'iconographie de ce camée présente les noces d'Éros et Psyché comme une initiation dionysiaque. Si le coffret égyptien ne représente par cette initiation, Dionysos prend également une place importante, car il est le seul dieu représenté (à l'exception des mariés) et prend une position centrale en étant allongé sur un lit au milieu du cortège.

2.5.8. Érotes avec les symboles et en compagnie de divinités (n° 230-231)

Deux lampes portent le même décor sur leur médaillon qui représente deux Érotes soutenant un buste du dieu Sarapis (n° 230, 231). L'attitude des porteurs du buste du dieu laisse figurer qu'il s'agit d'une procession. Le thème chercherait peut-être à traduire le mythe selon lequel la statue de Sarapis a été ramenée à Alexandrie afin d'y implanter son culte[458].

Une autre lampe (n° 232) porte sur son médaillon une image de deux Érotes porteurs mais pour soutenir un coffre. Si deux Érotes soutiennent le coffre contenant des vases, deux Érotes sont placés en arrière-plan pour accrocher une guirlande. L'ensemble du décor laisse figurer que les Érotes préparent une célébration en décorant les lieux et transportant des denrées et renvoie au culte dionysiaque.

[455] Apulée, *Le conte d'Éros et de Psyché*, VI, 23, 5 – 24, 4 ; traduit par A.-M. Boxus et J. Poucet, Bibliotheca Classica Selecta, 2005 – 2009.
[456] Le coffret présente de petites dimensions : H. 4,5 cm ; L. 11 cm ; l. 5,6 cm.
[457] N. ICARD-GIANOLIO, « Psyché », LIMC VII (1994), n° 164, p. 582, pl. 461.
[458] PODVIN 2009, p. 109.

Une anse de lampe, découverte à Alexandrie et datée de la seconde moitié du Ier siècle apr. J.-C., est ornée d'une représentation de Ganymède abreuvant Zeus, métamorphosé en aigle, en compagnie d'Éros[459]. Si l'association de Zeus et Éros est déjà connu cours de la période ptolémaïque à l'exemple du médaillon découvert à Kôm Firin (n° 235), montrant Éros chevauchant le dieu, la composition de cette anse est différente par la présence de Ganymède mais également par l'attitude du dieu de l'amour. En effet, il n'est pas un acteur direct de la scène, car il tourne le dos aux personnages, désignant de sa main la direction opposée ; l'attention du spectateur se portant sur le couple hiérogamique.

2.5.9. Éros puni (n° 225)

Les représentations d'Érotes ne se limitent pas aux Érotes soutenant divers attributs comme le montre une lampe représentant deux Érotes dont l'un semble réprimander le second (n°233).

Une lampe à réservoir moulée porte sur son médaillon une image d'Éros attaché à une colonne près de laquelle est placé un petit autel (n° 225). Cette lampe reprend le motif d'Éros attaché les mains dans le dos déjà présent au cours de la période ptolémaïque (cf. 1.3.3.) comme le montrent un vase anthropomorphe (n° 253) et une statue en marbre (n° 41).

Ce thème semble très apprécié durant la période romaine principalement en Italie à l'exemple de la maison de l'Amour puni nommée ainsi à cause de ses peintures murales représentant ce thème[460]. Néanmoins, ce sont deux statues découvertes dans la maison des Vettii[461] qui présentent le plus de similitudes avec la lampe découverte en Égypte. En effet, les deux marbres pompéiens reprennent l'image d'Éros attaché avec sa tête légèrement inclinée vers l'avant lui donnant une expression boudeuse, une attitude déjà étudiée sur la statuette en terre cuite n° 98, datée de la période ptolémaïque. De nombreux exemple publiés dans le LIMC montrent la diffusion de ce motif et de celui d'Aphrodite punissant le dieu, dans le au cours de cette période.

Kathryn Gutzwiller souligne que cette image d'Éros puni affiche la volonté de réprimander les désirs amoureux[462], ainsi la lampe égyptienne pourrait illustrer ce sentiment.

[459] Annexe 1, n° 8.
[460] Peinture murale, Maison de l'Amour puni, Pompéi, Musée archéologique national de Naples, n° inv. 95257.
[461] Statues en marbre, Pompéi, Maison des Vettii, Amour aux mains liées, Ier siècle apr. J.-C., n° inv. 53508 et n° 53509 ; BOEHRINGER Sandra *et al*., *Pompéi, un art de vire*, Gallimard, 2011, n° 177, 178, p. 196.
[462] GUTZWILLER 2010.

Cependant, la présence de l'autel place cette scène dans un contexte cultuel comme si attacher Éros permettait d'exécuter un rituel.

2.5.10. Unica

Les images qui sont étudiées dans ce chapitre sont des exemples uniques non pas par leur iconographie, mais par le matériau utilisé.

Objets en faïence fragmentaires (n° 275-279)

Quelques fragments de faïence découverts en Égypte montrent que les images d'Éros pouvaient être placées sur d'autres types de contenants que ceux déjà présentés. La petite taille des fragments ne permet pas de restituer les décors (n° 276) dont certains mettent en évidence la récurrence de certains motifs comme celui d'Éros endormi (n° 277-279).

Les deux fragments décorés par ce motif ont été découverts pour l'un dans la nécropole d'Hadra (n° 277) et pour l'autre celle de Kôm el-Chougafa (n° 278). Les images, précédemment étudiées (cf. 2.3.3. ; 2.4.2.8.), représentant ce motif ont mis en évidence que ce motif pouvait évoquer le sentiment amoureux affaibli ou prêt à s'éveiller. Néanmoins, cette interprétation est-elle applicable aux deux fragments de faïence qui ont été découverts en contexte funéraire ? Pour A. Hermary, l'Éros endormi n'a pas de symbolique singulièrement funéraire[463], le décor des fragments n° 277 à 279 ne semble donc pas avoir de lien direct avec le contexte de découverte. Pourtant, il semble probablement que les proches des défunts n'aient pas analysé ce motif de cette manière et aient voulu placer dans les tombes des représentations qui pour eux pouvaient évoquer le mort.

Thymiaterion (n° 281)

Sur un fragment de base d'un thymiaterion est représenté Éros tenant une torche renversée (n° 281).

Cet encensoir découvert à Kôm Serig lie à la fois l'iconographie avec le support sur laquelle elle est appliquée. En effet, le *thymiaterion* pouvait être utilisé lors de rites cultuels[464] de plus, l'image de la torche renversée est un symbole funéraire. Bien que le contexte de

[463] HERMARY, CASSIMATIS & VOLLKOMMER 1986, « Éros », *LIMC* III (1986), p. 393 (cf. 2.4.2.8.).
[464] DESCAMPS-LEQUIME 2012.

découverte ne soit pas connu, l'iconographie et la nature du support laissent supposer qu'il devait être utilisé comme objet de culte domestique ou funéraire.

Lanterne (n°280)

Une lanterne représente Éros debout au centre d'un naos avec une ouverture en arche et tenant une torche renversée. Dans son article sur les lanternes gréco-romaines découvertes en Égypte, F. Dunand[465] décrit les différentes formes de lanterne ainsi, celle du catalogue de cette thèse a une forme cylindrique à toit-coupole avec une figuration à l'avant.

Le contexte de découverte étant inconnu, il n'est pas possible d'affirmer l'utilisation de ce support. Les lanternes pouvaient donc être utilisées pour un culte privé en contexte domestique, funéraire ou placées dans des temples comme image votive[466]. Cependant, la torche renversée tenue par Éros pourrait renvoyer au monde funéraire. De plus , une lanterne en terre cuite provenant de la nécropole d'Anfouchy et présentant en décor similaire avec la déesse Aphrodite montre que ce type de support pouvait être placé dans les tombes[467].

Cependant, cet exemple témoigne encore du lien entre l'iconographie et le support. En effet, il s'agit d'un objet d'éclairage sur lequel Éros est représenté tenant une torche et est placé dans un naos encadré par deux autres torches.

[465] DUNAND 1976, p. 79.
[466] *Ibidem*., p. 79, 80.
[467] « Aphrodite (in. per. or.) », LIMC II (1984), n° 192, p. 163, pl. 166.

2.6. La vaisselle métallique (n°68, 71-74)

Seulement quatre objets composent cette partie : une anse de cruche, un gobelet et deux lampes plastique.

Tableau récapitulatif des images étudiées dans cette partie

Nombre d'images	Thèmes représentés	N° catalogue
2	Éros tenant un contenant	74, 75
1	Éros à la torche	72
1	Érotes vendangeurs	73

2.6.1. Gobelet en argent des « Amours » vendangeurs (n° 73)

Le décor est composé de branches de vignes et de feuilles d'acanthe dans lesquelles évoluent des oiseaux, des satyres. Des Érotes vendangent les grappes de raisin, d'autres écrasent du raisin pendant que d'autres tiennent des canthares dans lesquels coule du vin. Dionysos est représenté allongé sur un lit ou sur ce qui semble être le drapé de son himation qui enserre le bas du corps entouré de ménades et de satyres. Ce gobelet des « Amours » vendangeurs doit son nom aux Érotes qui foisonnent dans le décor en effectuant les différentes étapes de la fabrication du vin : la cueillette, le foulage et le pressage.

La richesse du décor et des matériaux[468] atteste que ce gobelet devait appartenir à un riche client de la haute société alexandrine. Il devait être utilisé lors de cérémonies ou de réceptions exceptionnelles et fastueuses.

2.6.2. Lampe en bronze (n° 74-75)

Deux lampes plastiques représentent Éros tenant une coupe entre ses mains. Bien que ces lampes n'apportent pas de nouveauté majeure dans l'iconographie déjà connue d'Éros, c'est leur matériau qui est innovant pour ce catalogue. En effet, il s'agit des deux seules lampes en bronze représentant Éros. Par leur matériau, il est possible de supposer que ces lampes devaient être utilisées dans un contexte particulier. Cependant, le contexte de découverte n'étant pas connu, il n'est pas possible d'étayer une hypothèse.

[468] Ce gobelet a été exposé à l'Institut du monde arabe lors de l'exposition *Osiris, mystères engloutis d'Égypte*. La photographie ne met pas en valeur la richesse et les reflets dorés du décor.

2.6.3. Anse de cruche en bronze (n° 72)

Sur l'applique inférieure est représenté Éros tenant entre ses mains ce qui semble être une torche ou une lanterne. Le contexte de découverte de cette anse n'est pas connu. Cependant, il est possible de suggérer, grâce à la nature du support, qu'elle pouvait être utilisée en contexte d'habitat pour une utilisation quotidienne[469]. A. Daoud publie deux anses en bronze avec pour décor des images d'Éros[470]. Seul son buste est représenté, il est de face et son visage est potelé. A. Daoud indique que ces anses ont été découvertes à Alexandrie[471]. Bien que leur lieu de découverte soit connu, il n'y pas de précisions sur le site. En effet, les objets en bronze découverts à Alexandrie sont souvent issus fouilles irrégulières, ainsi leur datation est approximative car seul le style des décors peut être un indicateur[472].

[469] DOUAD 1988, p. 115.
[470] DAOUD 1988.
[471] Anse en bronze, musée gréco-romain, Alexandrie, n° 6839, n° 6912 ; DAOUD 1988, fig. 5 et 6, p. 181-121.
[472] DAOUD 1988, p. 116-117.

2.7. Les éléments de mobilier en bronze (n° 68, 70, 71)

Tableau récapitulatif des images étudiées dans cette partie

Nombre d'images	Thèmes représentés	N° catalogue
1	Érotes et dauphins	71
1	Éros et des bovidés	70
1	Éros sur une patte de lion	68

Un pied de meuble prend la forme d'Éros en buste reposant sur une patte de lion (n° 68). Aucune information sur le contexte de découverte n'est connue, il est donc difficile d'identifier l'origine du meuble sur lequel il était fixé. Cependant, le type de l'objet et sa matière invitent à émettre une hypothèse sur une utilisation en contexte d'habitat.

Un chapiteau de candélabre, conservé au musée égyptien du Caire, est orné d'une représentation de trois Érotes en compagnie de bovidés (n° 70). L'un d'entre eux semble tenir une grappe de raisin suggérant ainsi qu'il s'agit d'une scène champêtre évoquant peut-être le cercle dionysiaque. Cependant, au cours de la période romaine de nombreuses représentations d'Érotes effectuant des tâches humaines, quotidiennes se diffusent comme le montrent les deux figurines en terre cuite présentant Éros dans le métier de souffleur de verre (n°143) ou de boulanger (n°144). Le décor du chapiteau de candélabre égyptien illustre donc ce nouveau type iconographique.

Un couronnement de candélabre, conservé au musée du Louvre, prend la forme de trois têtes d'Érotes encadrées par des têtes de dauphins (n° 71). Le motif d'Éros en compagnie de dauphins est déjà largement attesté en Égypte depuis la période ptolémaïque, nous l'avons déjà vu. Ici, il ne s'agit plus de représenter le dieu chevauchant ou jouant avec l'animal, mais il devient un élément ornemental d'un objet du quotidien, ici une pièce de mobilier.

Le contexte de découverte n'est pas connu, ce qui ne permet pas de déterminer l'utilisation de ce candélabre, car, s'il avait été retrouvé dans une nécropole, il serait possible de voir en ce motif une fonction funéraire.

2.8. Le petit mobilier en os (n°284-305)

Au cours de la période romaine, l'os, déjà utilisé depuis des siècles, devient une matière courante dans la sculpture et supplante peu à peu l'ivoire. Les objets en os étaient utilisés pour décorer les meubles, les coffrets ou pour la fabrication d'objets d'usage quotidien[473].

Les images étudiées dans cette partie sont appliquées à deux types d'objets : des pyxides ou des plaquettes, façonnées à partir de côtes ou d'omoplates d'animaux[474].

Tableau récapitulatif des images étudiées dans cette partie

Nombre d'images	Thèmes représenté	N° catalogue
4	Éros dansant ou musiciens	289, 290, 300, 295
2	Éros tenant des coupes	287, 288
3	Éros aux canards	291-293
3	Éros et Aphrodite	294, 304, 305,
5	Éros vendangeur	296, 299, 301-303
2	Éros volant	297, 298
1	Érotes et une panthère	286
2	Éros jouant	284, 285

2.8.1. Les pyxides (n° 284-286)

Une pyxide**,** datée du Ier siècle apr. J.-C., a pour décor deux Érotes pêchant (n° 284). Les Érotes se dirigent l'un vers l'autre pour s'aider à pêcher, l'un tenant un filet, l'autre une canne à pêche. Sur le couvercle est représenté un visage féminin.

Une deuxième pyxide en os, datée du Ier siècle apr. J.-C., porte des représentations de deux Érotes jouant avec un papillon (n° 285). Le premier Éros dans une attitude de course, tend ses bras devant lui pour chasser un papillon. Le second Éros assis sur un socle tient une cage. Comme pour le modèle précédent, un visage féminin orne le couvercle de la pyxide.

Le décor de cette boite évoque le couple d'Éros et Psyché du fait de la présence du papillon (cf. 1.3.1.). De plus, une pyxide conservée au musée national de Copenhague et datée

[473] RODZIEWICZ 2016, p. 55.
[474] *Ibidem.*

entre le Ier et le IIème siècle apr. J.-C. a pour décor une représentation du couple divin dans laquelle Psyché prend la même position lascive que l'Éros allongé de la pyxide égyptienne[475].

Une pyxide en os, conservée au Louvre, porte sur son cylindre une image d'un Éros lançant une couronne végétale en regardant une panthère. Ce décor renvoie à l'iconographie de Dionysos souvent représenté en compagnie de panthères (cf. 2.4.2.2.)

Les pyxides étaient des contenants destinés à conserver des cosmétiques[476]. L'iconographie appliquée sur la pyxide n° 285 renvoie à la sphère féminine, alors que les pyxides n°285, 286 présentent un décor plus enfantin. Ces deux dernières boites n'étaient peut-être pas destinées à contenir des produits thérapeutiques, mais des petits objets comme des dés[477].

2.8.2. Les plaques en os

2.8.2.1. Éros dansant ou musicien (n° 289, 290, 295, 300)

Un fragment de plaque, daté du IVème – Vème siècle apr. J.-C., a pour décor un Éros dansant (n° 290).

Cette plaque présente des traces de polychromie, ce qui atteste que les décors devaient être peints pour s'intégrer dans le décor de l'espace domestique. On note également que le décor est peint et non incisé sur la surface de la plaque. L'image du jeune enfant est encore une fois privilégiée pour la représentation d'Éros.

Un fragment de plaque en os représente de manière sommaire Éros (n° 295). Contrairement aux exemples précédents, le décor n'est pas peint mais ciselé dans l'os. Il est donc difficile de lire les détails. Cependant, le mouvement des bras du dieu laisse supposer qu'il danse.

Un autre fragment de plaque en os, daté du IVème siècle apr. J.-C., porte une représentation d'un Éros jouant d'un instrument de musique (n° 289), bien qu'une cassure masque l'objet tenu par Éros. Sur ce fragment sans traces de polychromie, les fleurs marquent le contexte champêtre de la scène.

[475] Pyxide en ivoire, Ier-IIème siècle apr. J.-C., lieu de découverte inconnu, musée national, Copenhague, n° 1219 ; « Psyché », LIMC VII (1994), n° 28, p. 571, pl. 440.
[476] RODZIEWICZ 2016, p. 154.
[477] *Ibidem.*

L'attitude d'Éros indique la possible la présence d'autres personnages. Il s'agit peut-être d'une frise d'Érotes musiciens ou danseurs, ou d'autres figures divines qui pourraient l'accompagner comme le laisse suggérer une plaquette en ivoire conservée au musée Benaki, représentant Éros dans l'attitude de la marche, mais regardant par-dessus son épaule, derrière lui, comme pour observer d'autres personnages (n°300).

2.8.2.2. Éros tenant des coupes (n° 287, 288)

Deux plaques d'os, découvertes à Alexandrie et conservées au musée copte du Caire, représentent deux Érotes dans une attitude de marche et tenant entre leurs mains un bol (n°287-288). J. Strygowski est le premier à les avoir publiées et indique qu'elles devaient provenir d'ateliers alexandrins[478].

2.8.2.3. Éros aux canards (n° 291-293)

Un panneau de coffret nuptial présente une image d'Éros tenant une corbeille de fruits entouré de canards et de fleurs de lotus (n°291). Ce décor présente un motif nilotique qui se diffuse largement dans le monde méditerranéen à partir de la période romaine, y compris en Égypte, comme le montre la mosaïque du banquet nilotique découverte à Thmouis[479].

L'exemple le plus probant illustrant ce thème est sans nul doute la mosaïque Palestrina datée de la fin de la période hellénistique. Bien que ce pavement représente les effets de la crue du Nil, il est encore sujet à problèmes d'interprétations[480]. Les scènes nilotiques ont fait l'objet d'études comme celle réalisée par M. J. Versluys et P. G. P. Meyboom qui mettent en lien ces images avec les cultes de la déesse Isis[481]. Les fragments de plaque d'os sont des exemples datés de la fin de la période romaine qui permettent de saisir comment de motif a été construit. Cependant, les images égyptiennes ne sont pas aussi complètes que celles découvertes dans le reste du monde méditerranéen[482]. En effet, seul Éros est représenté avec des éléments caractéristiques de la faune et de la flore du fleuve égyptien. Néanmoins, ce thème est bien

[478] RODZIEWICZ 2016, p. 68.
[479] GUILIER-SORBETS 2019, p. 118 ; GUIMIER-SORBETS 2013.
[480] POMEY 2015.
[481] VERSLUYS & MEYBOOM 2000.
[482] Mosaïque de la maison du Faune, Pompéi, musée archéologique national, Naples ; J. Suaudeau, *A propos de quelques datations dans la maison du Faune à Pompéï (VI,12,2)*, 2019 ; article mis en ligne par l'école doctorale d'histoire de l'art et d'archéologie de la Sorbonne (https://124revue.hypotheses.org/4030) ; Mosaïque d'el Alia, YACOUB Mohamed, *Splendeurs des mosaïques de Tunisie*, Agence Nationale du Patrimoine 2002.

d'origine alexandrine. Les mosaïques découvertes hors de l'Égypte auraient donc été réalisées par des artisans alexandrins ou des ateliers locaux ayant connaissent de ce répertoire.

Un fragment de plaque d'os, daté de la fin du IIIème au début du IVème siècle apr. J.-C., représente également une scène nilotique (n°292). Éros est placé au centre de la scène entouré par trois oiseaux, dont on reconnaît à son bec un canard, et des fleurs de lotus. Dans ce décor, la taille d'Éros est particulière. En effet, Éros est plus petit que les animaux qui l'entourent. Ce décor s'éloigne du réalisme anatomique, de plus les plumages des oiseaux sont composés de formes géométriques. Cette composition atypique résulte peut-être de la volonté de l'artiste de laisser sa signature, d'un manque d'expérience technique ou d'une demande du commanditaire.

Ce thème se retrouve sur un deuxième fragment de plaque en os, daté de la même période (n°293). Éros est également au centre de la scène entouré par trois canards et des fleurs. Pour ce décor, la proportion des tailles entre Éros et les canards sont plus justes. Bien qu'Éros prenne les traits d'un jeune enfant, les canards sont plus petits que lui. Le traitement du plumage des oiseaux rappelle ceux de la composition précédente.

Ces deux compositions paraissent semblables et appartenir à un même décor comme le montrent la construction de la composition, l'attitude d'Éros et le traitement du plumage des oiseaux. Cependant certains détails comme le traitement anatomique ou la forme des fleurs ne permettent pas de justifier cette hypothèse. De plus, la forme trapézoïdale de ces fragments laisse supposer qu'il pouvait s'agir de panneau de coffret nuptial comme le panneau n° 291.

2.8.2.4. Éros et Aphrodite (n° 294, 304, 305)

Un fragment de décor en os (n°294) représente Éros couronnant Aphrodite. Le reste du décor n'étant conservé, il est impossible de restituer le décor. Cependant, ce fragment est un nouvel exemple qui montre la diffusion de l'image associée d'Éros et Aphrodite en Égypte au cours de la période impériale sur un nouveau type de support, à l'instar d'une statuette en os représentant le couple divin (n°305).

Une plaquette en os, conservé au musée Benaki, représente Éros levant sa main, tenant une couronne, en direction d'un autre personnage (n°304). La gracilité de la jambe laisse supposer qu'il devait s'agir d'une figure féminine. De plus, l'attitude d'Éros rappelle celle des figurines en bronze découvertes en Égypte. Ainsi, il est possible qu'il s'agisse d'Aphrodite[483].

[483] « Éros (in per. or.) », LIMC III (1986), n°85, p. 948.

Un fragment de haut relief, conservé au musée gréco-romain d'Alexandrie, porte une représentation qui reprend le motif associé à la bijouterie ptolémaïque, Éros placé près de l'épaule d'Aphrodite (n°305), mais aussi dans le décor peint (les peintures de Kôm el-Chougafa, n° 6). Il ne repose pas sur son épaule, mais semble voler auprès d'elle et tend ses bras pour lui déposer une guirlande autour du cou. Le dieu est donc représenté dans son rôle d'assistant de la beauté de la déesse.

2.8.2.5. Éros vendangeur (n° 296, 299, 301-303)

Deux plaquettes en os, conservées au musée Benaki, représentent Éros tenant une serpe et marchant sur des grappes de raisin (n°302-303). Ces images renvoient à nouveau au motif d'Éros vendangeur largement répandu au cours de la période romaine. Une troisième plaquette est également ornée d'Éros marchant sur des grappes de raisin et levant ses bras pour attraper quelque chose.

Une plaquette en ivoire est décorée par une image d'Éros tenant sous son bras une grappe de fruits, ainsi qu'une torche (n°299). Les fruits pourraient également renvoyer au cycle dionysiaque, cependant la présence d'un chevreau donne un accent champêtre au décor. Le motif de la torche renvoie au rôle d'auxiliaire de culte d'Éros. Ainsi, il est possible qu'il s'agisse d'une image votive dans laquelle le dieu effectue une procession avec des offrandes.

2.9. La parure corporelle

Peu d'objets de parure datés de la période romaine et portant de représentations d'Éros ont été conservés. Seulement 5 exemples ont pu être inventoriés dans le catalogue de cette thèse.

Tableau récapitulatif des images étudiées dans cette partie

Nombre d'images	Thèmes représentés	N° catalogue
1	Éros dionysiaque	67
1	Érotes enlacés	76
1	Éros dansant avec ses flêches	323
2	Éros et Aphrodite	324, 325

2.9.1. Objets de parure en bronze (n° 66, 76)

Un pendant d'oreille ou de collier prend la forme d'Éros en buste portant une large guirlande végétale autour du cou et jaillissant d'un motif de fleur (n°66). Ce décor rappelle celui de la figurine en bronze n°48 montrant le dieu paré de guirlande de fleurs et tenant des attributs dionysiaques. Il pourrait donc s'agir d'une image d'Éros dionysiaque. Cependant, hormis la guirlande, aucun autre attribut ne vient confirmer cette hypothèse.

Ce bijou est remarquable par ses dimensions. En effet, il mesure 9 cm de hauteur. En comparaison, les pendants d'oreilles d'époque ptolémaïque mesurent en moyenne 4 cm de hauteur. Le pendant en bronze étant donc un ornement massif et lourd, il est plus probable qu'il s'agisse d'un pendant de collier.

L'absence d'informations sur le contexte de découverte ne permet pas de comprendre l'utilisation de ce type d'objet de parure. Était-il utilisé quotidiennement par son propriétaire ou revêtait-il une fonction votive lors d'un culte privé ?

Une broche en bronze, découverte à Tebtynis et conservée au musée égyptien du Caire, est composée d'une longue tige surmontée d'une représentation de deux Érotes enlacés (n° 75). Malheureusement, il n'y a pas d'image pour montrer les Érotes. Ce support est le seul de ce type dans le corpus de cette thèse. Sa forme semble indiquer qu'elle devait être portée dans les cheveux comme pour orner un chignon. L'étude des portraits romains ne montre pas ce type d'ornement dans la coiffure des femmes. Cette broche pourrait être alors utilisée pour maintenir attaché le drapé porté par son propriétaire comme une fibule.

2.9.2. Les intailles (n°324-326)

Les intailles représentant Éros sont très peu courantes en Égypte pourtant ce support se développe massivement au cours de la période et présentent de nombreuses images du dieu[484].

2.9.2.1. Éros et Aphrodite

Deux intailles conservées au musée gréco-romain d'Alexandrie ont pour décor le couple Éros-Aphrodite, mais dans des attitudes différentes. La première (n° 326) représente la déesse à la toilette est atypique, car Éros tourne le dos à la déesse comme pour protéger l'intimité de cette dernière. La deuxième intaille est ornée d'une image d'Aphrodite donnant ou prenant un objet à Éros (n°325). La scène se déroule en extérieur comme témoigne la branche d'arbre placée dans le dos de la déesse.

2.9.2.2. Éros dansant

Une intaille en sardoine, conservée au musée gréco-romain d'Alexandrie, a pour décor un Éros dansant (n°324). Il est nu portant des lanières en travers de son torse et tenant dans sa main droite son arc et dans la main gauche ses flèches.

L'arc et les flèches sont les armes de prédilections d'Éros (cf. 2.4.1.4). Sur la gemme de sardoine, Éros danse avec ses armes favorites comme pour célébrer la réussite d'un tir ou la puissance de ses armes.

Ces intailles ornaient des bijoux comme des bagues comme celle conservée au musée du Louvre[485].

[484] LINANT DE BELLEFONDS & PRIOUX 2017. P. Linant de Bellefonds et E. Prioux publient plusieurs exemples d'intailles représentant Éros. J'ai également pu constater durant mes visites de musées qu'Éros était largement représenté sur les collections d'intailles comme celle conservée au musée archéologique national de Naples.

[485] Bague ornée d'une intaille en grenat, époque ptolémaïque-romaine, musée du Louvre, n° inv. E 25964 ; « Osiris Kanopos », *LIMC* VII (1994), n° 47, p. 116-131.

Les images datées de la période romaine sont les plus nombreuses du corpus de cette thèse. Cette abondance de représentation d'Éros se traduit à travers l'utilisation de nouveaux supports.

Éros fait l'objet de nombreuses représentations comme peuvent le montrer les marbres conservés au Musée d'archéologie national de Naples[486]. Les sculptures égyptiennes reprennent donc des compositions iconographiques d'influence italienne, mais dont les motifs sont déjà présents depuis la période classique. Par exemple, la statuette n° 38 découverte à Alexandrie représente Éros chevauchant un dauphin en reprenant un motif connu comme sur un marbre conservé au Musée de Naples. Cependant, le motif du dieu chevauchant un dauphin est connu depuis le VIème siècle av. J.-C[487].

Les figurines, la vaisselle et les objets en bronze sont également des nouveaux supports des images d'Éros. Cela ne signifie pas que ces supports n'étaient pas utilisés au cours de la période ptolémaïque, du moins rares sont les exemplaires de cette époque parvenus jusqu'à nous, mais ils ne portaient de représentations du dieu grec.

Il est difficile de saisir le contexte d'utilisation des figurines. Cependant, le groupe de statuettes n° 41, conservé au musée du Louvre, permet d'imaginer qu'elles devaient faire partie de compositions de plus grande taille, peut-être à destination votive.

C'est principalement les figurines et le vaisselier en terre cuite qui livrent le plus grand nombre d'images d'Éros. Ces représentations, appliquées sur des supports « populaires », disons, de moindre coût, laissent supposer qu'Éros était considéré comme un dieu mineur, faisant l'objet d'un culte privé.

Elles attestent la production en série du petit luminaire. En effet, plusieurs lampes à réservoir moulées ont été retrouvées en deux, trois ou quatre exemplaires. Elles peuvent avoir été produites dans les mêmes ateliers où les moules étaient également fabriqués puis diffusés dans les lieux de production. Ainsi, des modèles types sont créés et répandus en Égypte. Cependant certains décors peuvent être des dérivés de lampes importées de Grèce comme pour les n° 216 à 218. En effet, D. M. Bailey publie, dans son catalogue des lampes conservées au British Museum[488] une lampe provenant de la région du Fayoum[489]. Ce modèle, identique aux

[486] Je cite principalement ces statues, car j'ai pu les étudier directement sur place mais le LIMC publie un grand nombre de marbres représentant Éros.
[487] Coupe à figures rouges, fin du VIème siècle av. J.-C., musée national, Palerme, n° inv. V.656a ; « Éros », *LIMC* III (1986), n° 157, p. 867.
[488] BAILEY 1975.
[489] Annexe 1, n° 3.

n° 216 à 218, serait un dérivé de lampes grecque de type XXVII-XXVIII de Broneer ; ainsi, les ateliers égyptiens, comme ceux attestés dans la région du Fayoum, ont pu s'inspirer des prototypes grecs en y apportant des modifications locales comme les volutes qui finalisent le décor des médaillons.

Il faut également noter que certains supports pouvaient être issus d'importations comme la lampe n° 204, qui semble avoir une origine italique.

Le vaisselier en terre cuite met également en évidence le lien entre le motif choisi et la nature du support comme le montrent les lampes à réservoir moulées représentant Éros tenant une torche qu'il dirige vers le bec des lampes.

Les supports de la période romaine livrent également des cas uniques comme un sceau à pain (n° 283) découvert à Tell Basta représentant deux Érotes chevauchant un éléphant. Ce motif peu courant[490] semble être une création des artisans souhaitant associer un animal exotique au dieu grec.

[490] Le LIMC référencie que trois exemples de représentations d'Érotes avec des éléphants, datées de la période romaine. Skyphos en argent, époque augustéenne, Boscoréale, Musée du Louvre, n° inv. Bj 1912 ; « Éros/Amor, Cupido », *LIMC* III (1986), n° 337, p. 996, pl. 701.



Figure 25 : Lampes à réservoir moulées, Production en série.

Ligne a : Éros avec des amphores brisées, n°194-197

Ligne b : Éros posant une amphore sur un autel, n°198-200

Ligne c : Éros chevauchant un bouc, n°209, 210 ; Éros sur un char tiré par deux boucs, n°211, 212

©LIMC

©British Museum

3. L'antiquité tardive : les dernières images d'Éros ?

À partir du IVème et jusqu'au VIIème siècle apr. J.-C., avec le développement de l'Empire byzantin, l'Égypte connaît de nombreuses mutations, politiques et économiques, avec l'émergence et le développement du christianisme[491], dont il importe de cerner les manifestations et les signes d'évolution par rapport à l'époque impériale. Cependant, bien des aspects de l'Égypte byzantine perdurent après la conquête arabe. Ainsi, certains tissus dits « coptes » pourraient être datés jusqu'au VIIIème siècle[492].

Le mot « copte » est issu du grec *Aegyptios* utilisé par les Grecs pour nommer les Égyptiens, puis repris et modifié par les Arabes musulmans en *qubti* pour désigner les Égyptiens chrétiens[493].

L'Égypte byzantine a fait l'objet de nombreuses publications s'intéressant à l'évolution historique du pays à l'instar de l'ouvrage général publié P. Du Bourquet[494], celui dirigé par A. Badawi consacré aux influences perses et syriennes dans l'art copte[495]. L'ouvrage de référence pour l'étude de la période byzantine est sans nul doute la *Coptic Encyclopedia* qui regroupe les articles détaillés de nombreux auteurs sur des lieux, des divinités ou des types de supports.[496] En 1995, E. Abdel-Sayed présente une étude sur les premiers chrétiens d'Égypte[497] puis en 1998, D. Frankfurter publie une étude sur la religion en Égypte romaine, et consacre un chapitre à la continuité des cultes au cours de l'antiquité tardive[498].

En ce qui concerne cette thèse, les représentations d'Éros découvertes sur des supports datés de la période byzantine permettent de témoigner du maintien de motifs hérités de l'iconographie gréco-romaine. Les scientifiques se sont intéressés à l'évolution de la culture et de l'art au cours de cette période. En 1999, M. Capua[499] dirige une analyse de l'évolution politique et religieuse du pays, mais également à propos la production artistique comme le montre le chapitre rédigé par M.-H. Rutschowcaya sur la tapisserie de l'antiquité tardive. En

[491] BAGNALL 2007, p. 1.
[492] Au cours de mes recherches, j'ai référencé des fragments de tapisserie découverts à Antinoupolis (occupée au moins jusqu'au IXème siècle apr. J.-C) à cause de leur datation tardive qui n'entrait pas dans le cadre de cette thèse.
[493] *Ibidem.*
[494] DU BOURGUET 1968.
[495] BADAWY 1984.
[496] Atiya (A.S.) éd., *The Coptic Encyclopedia*, 8 vol., 1991 (New York).
[497] ABDEL-SAYED 1995.
[498] FRANKFURTER 1998.
[499] CAPUANI 1999.

2003, M. Zibawi publie un ouvrage dans lequel il étudie l'iconographie copte observée sur différents supports comme les décors peints, les reliefs sculptés ou les tissus[500]. En 2007, R. S. Bagnall[501] dirige une publication traitant également de l'évolution de la société égyptienne, mais aussi de l'évolution culturelle à travers les prémices de l'architecture chrétienne. Cette nouvelle architecture est l'élément précurseur de cette période, car elle met en évidence une religion naissante avec une liturgie inédite et des motifs iconographiques employés pour orner les murs des bâtiments ecclésiastiques. Certains ouvrages sont consacrés à l'étude d'un type de support précis comme le catalogue des objets en bois conservés au musée copte du Caire, publié en 2018 par J. Auber de Lapierre et A. Jeudy.[502]

L'apparition d'une nouvelle langue ou écriture, spécifique au territoire égyptien, n'est qu'un aspect du changement culturel opérant dans le pays au cours de la cette période. En ce qui concerne les arts visuels, les changements s'observent notamment un réinvestissement progressif de l'iconographie gréco-romaine par l'art chrétien. La production des représentations d'Éros ou d'Érotes diminue comme le montre le nombre restreint de supports qui composent ce corpus. En effet, contrairement aux périodes précédentes où les supports représentant Éros étaient nombreux et de natures diverses. En ce qui concerne l'antiquité tardive, seulement trois types de supports se distinguent : les reliefs en calcaire et en bois et les tissus. Cependant, la faible diversité de supports n'implique pas l'abandon de ceux attestés au cours des périodes ptolémaïque et romaine[503] ou un appauvrissement des compositions représentant le dieu grec. En effet, les différents exemples qui composent cette partie montrent un remploi des nombreuses images d'Éros déjà connues, ainsi qu'un renouveau dans le choix des compositions.

En ce qui concerne les contextes de découverte des images, ils sont pour la majorité connus. Les décors architecturaux proviennent des sites de Cheikh Zouède et d'Ahnas el-Médineh et les tissus des sites d'Akhmim, de Deir el-Dik et d'Antinoupolis[504]. Ces lieux de découvertes permettent de mettre en évidence que les images d'Éros étaient présentes en contexte d'habitat funéraire ou cultuel. Ainsi, les commanditaires souhaitaient peut-être conserver des images de tradition classique.

[500] ZIBAWI 2003.
[501] BAGNALL 2007.
[502] AUBER DE LAPIERRE & JEUDY 2018.
[503] Je n'ai référencé aucune représentation d'Éros autres que sur les reliefs, les tissus ou les objets en bois, il se peut que je sois passée à côté de publications ou de collections qui auraient donné d'autres exemples.
[504] Les différents sites de découvertes seront détaillés dans chaque partie correspond aux supports.

NOMBRE D'EXEMPLAIRE	TYPE DE SUPPORT	N° CATALOGUE
1	Mosaïque	3
6	Reliefs en calcaire	8-13
2	Reliefs en bois	14, 15
1	Patte d'attache de lustre en bronze	77
48	Fragments de tapisserie (carrés, bandes, médaillons)	326-373
12	Fragments de tunique	374-385
7	Fragments de tenture, étoffe d'ameublement	386-392
77 objets sur 392 en total		

3.1. Le décor architectural

Trois types de supports sont étudiés dans cette partie : une mosaïque et des reliefs en calcaire et en bois.

Tableau récapitulatif des images étudiées dans cette partie

Nombre d'images	Thèmes représentés	N° catalogue
1	Éros et Hyppolite	3
5	Éros et les animaux aquatiques	8, 9, 11, 12, 15
1	Éros et le Nil	10
2	Éros et une figure féminine	13, 14

3.1.1. La mosaïque de Cheikh Zouède (n° 3)

En 1913, J. Clédat [505]a découvert une forteresse, sur la côte ouest du Sinaï Nord, entre les villes d'El-Arich et Rafah. Deux mosaïques ont été mises au jour dans une des salles de l'ensemble architectural et identifiées comme appartenant à une maison romaine, datée entre le Vème et le VIème siècle apr. J.-C. Il publie les décors en 1915, puis en 1916, A. Plassart porte son intérêt sur les inscriptions qui complètent les décors figurés de la mosaïque mythologique[506].

Le décor d'une grande pièce était donc composé de deux pavements en *opus tessallatum*, l'un géométrique et l'autre narratif[507]. C'est ce dernier qui présente un intérêt pour cette thèse, car deux images d'Éros, identifiées par des inscriptions, sont appliquées dans le décor représentant des scènes mythologiques.

Le panneau principal (inférieur) représente Dionysos et son cortège composé de satyres, de ménades et des dieux Héraclès et Pan[508]. Éros guide le char, tiré par deux centaures musiciens, sur lequel trône Dionysos. Le panneau supérieur est décoré par une représentation de Phèdre, assise dans le palais de Thésée, en compagnie de sa nourrice remettant une lettre à

[505] CLÉDAT 191.
[506] PLASSART 1916 ; GUIMIER-SORBETS 2019, p. 163 ; OLSZEWSKI 2002, p. 45.
[507] GUIMIER-SORBETS 2019, p. 163.
[508] Je ne fais pas de description détaillée de la mosaïque qui a déjà été faite par M. T. Olszewski dans son article « La mosaïque de style naïf de Cheikh Zouède au Sinaï ». OLSZEWSKI 2002, p. 46 – 55.

Hippolyte, accompagné de chasseurs. Éros est placé au-dessus de la servante et pointe du doigt Hippolyte. Il tient dans son autre main son arc armé d'une flèche.

Plusieurs inscriptions prennent place dans le décor. Tous les personnages sont nommés, ainsi le nom d'Éros est indiqué sur les deux panneaux près du jeune dieu. Au-dessus du pavement supérieur, deux Érotes tiennent une *tabula ansata* sur laquelle il est inscrit : « *Nestor, le fondateur ami du beau* »[509]. Cela permet de supposer l'identité du propriétaire de la maison : Nestor. Sous la scène de Phèdre une deuxième inscription est visible :

> « Ici, vois avec plaisir, ami, les plaisantes choses que pour nous l'art a représentées avec ces pierres, en les assemblant, et souhaite plusieurs fois que l'Envie et le Mauvais Œil s'écartent de cet art heureux »[510].

Cette phrase à l'encontre du Mauvais Œil et de l'Envie fait écho au mythe de Phèdre qui montre les méfaits infligés par cette dernière à son beau-fils à cause de son avidité. De plus, sa fin renvoie également à la fin de celui qui porte le mauvais œil et qui est envoûté par la vue[511].

Un cratère à volutes apulien daté entre 350 et 340 av. J.-C.[512], met en évidence que ce thème était déjà représenté durant la période classique. Ce décor se développe en deux registres : Éros, sur le registre supérieur entouré par Poséidon et Aphrodite, Hippolyte, placé sur le registre inférieur, conduit un char en direction d'une Érinye. Cette composition illustre la mort d'Hyppolite sous le regard des dieux l'ayant entrainée, un deuxième cratère à volutes apulien, également décoré par ce motif, mais élargit le panthéon des dieux en y ajoutant Pan, Apollon et Athéna. De plus, un taureau surgissant de la mer est placé sous l'attelage d'Hippolyte. Ces deux vases à figures rouges mettent en évidence qu'Éros était représenté dans l'iconographie relative à ce mythe depuis au moins la période classique, mais il semble que ce soit au cours de la période romaine qu'il connaît une diffusion plus grande. En effet, de nombreux exemples publiés dans le LIMC sont décorés par des représentations montrant la déclaration d'Éros de Phèdre à son beau-fils et montrent que deux compositions se distinguent. Dans la première, la nourrice est l'intermédiaire de cette déclaration comme le montre un sarcophage en marbre attique, daté du IIème siècle apr. J.-C[513]. Cette dernière est placée entre les deux protagonistes et désigne le jeune homme du doigt. Il faut également noter la présence d'Éros, placé sur un cippe, devant Phèdre et qui la vise d'une de ses flèches sur les indications

[509] GUIMIER-SORBETS 2019, p. 166 ; OLSZEWSKI 2002, p. 55.
[510] *Ibidem.*
[511] OLSZEWSKI 2002, p. 56.
[512] « Hippolytos », *LIMC* V (1990), n° 103, p. 457-458, pl. 325.
[513] « Hippolytos », *LIMC* V (1990), n° 25, p. 448, pl. 318.

données par Aphrodite placée derrière lui. Un deuxième sarcophage en marbre attique[514] est décoré à nouveau par ce thème, mais la nourrice est placée derrière Phèdre et lui couvre la tête. C'est encore Éros qui agit en déclencheur de l'Éros en pointant sur la poitrine de cette dernière une torche enflammée alors qu'elle observe Hippolyte. La deuxième composition observable sur les décors reprend ce motif, mais la nourrice n'est plus présente à l'exemple d'une mosaïque, découverte dans la maison de Dionysos à Nea Paphos et datée de la deuxième moitié du IIème siècle apr. J.-C.[515], sur laquelle les deux protagonistes se font face, le dieu de l'Éros pointant à nouveau une torche enflammée en direction de Phèdre. Une série de sarcophages en marbre romain ont pour décor ce thème, qui se développe en frise, mais Éros est remplacé par deux Érotes placés de part et d'autre du trône sur lequel est assise Phèdre, un des exemples remplace l'un des deux personnages ailés par le couple Éros-Psyché.

Ces différents supports mettent donc en évidence l'existence de plusieurs compositions pour représenter un même sujet et dans tous, Éros est présent et provoque l'Éros de Phèdre pour Hippolyte. Pour la mosaïque de Cheikh Zouède, la composition s'inspire des images grecques et romaines, mais à la différence que le dieu point du doigt Hippolyte. Cette nuance pourrait s'expliquer par la datation plus tardive de la mosaïque, mais un diptyque en ivoire, découvert en Italie du Nord et daté du Vème siècle apr. J.-C.[516], montre que la composition des sarcophages romains était toujours employée, car les deux personnages se font face et Éros, placé entre eux, pointe une torche enflammée vers Phèdre. La mosaïque de Cheikh Zouède est une variante sinon égyptienne, du moins sud-levantine, ce qui ce voit bien par rapport à la production des mosaïstes du sud palestinien à l'époque proto-byzantine.

Sur la mosaïque de Cheikh Zouède, sous le panneau représentant ce mythe, une large inscription est notée dans une *tabula ansata :*

> « Si tu es un ami, mon bon, entre avec plaisir dans cette demeure, le cœur réjoui de voir que l'art avec lequel Cypris a jadis tissé pour nous le voile charmant des Grâces lui a fait mettre tant de grâce dans ces petites pierres délicates »[517].

L'inscription est un message d'accueil pour les convives bien intentionnés envers le propriétaire de la maison. M. T. Olszewski note également que la mention d'Aphrodite et des Grâces appuie la beauté de la mosaïque que le commanditaire qualifie de voile tissé par les

[514] « Hippolytos », *LIMC* V (1990), n° 32, p. 448-449, pl. 318.
[515] « Hippolytos », *LIMC* V (1990), n° 35, p. 449, pl. 318.
[516] « Hippolytos », *LIMC* V (1990), n° 39, p. 449, pl. 319.
[517] GUIMIER-SORBETS 2019, p. 166 ; OLSZEWSKI 2002, p. 46.

Grâces[518]. Cette inscription renvoie également à la festivité de la scène du cortège dionysiaque où les différents personnages dansent et festoient en liesse. La présence d'Éros dans ce décor est reprise des images largement diffusées au cours de la période romaine, comme le montre le sarcophage ayant pour décor les noces du dieu du vin avec Ariane (n°28) ou les figurines en bronzes (cf. 2.4.1.2), les figurines en terre cuite (cf. 2.4.2.4) ou les vases et les lampes en terre cuite (cf. 2.5.3) représentant le jeune dieu avec des attributs dionysiaques.

Les deux représentations d'Éros de la mosaïque de Cheikh Zouède, datée entre le Vème et le VIème siècle apr. J.-C., reprennent donc un mythe grec et une iconographie diffusée au cours de la période romaine. Elles mettent en évidence la diffusion des images du jeune dieu jusqu'à l'antiquité tardive cependant la présence d'Érotes tenant la *tabula ansata* indique également la double utilisation de l'iconographie d'Éros.

Le motif des Érotes tenant une *tabula* est largement diffusé au cours de la période romaine principalement sur des supports funéraires à l'exemple d'un sarcophage d'enfant en marbre daté entre 130 et 150 apr. J.-C. et d'un couvercle de sarcophage, daté du IVème siècle apr. J.-C., sur lesquels ils tiennent un panneau rectangulaire. Si le ou les artisans qui ont réalisé la mosaïque égyptienne ont pu être influencés par ce type d'images, la forme particulière de la tabula est singulière. S. V. Leatherbury indique dans son article que cette forme apparaît à la fin de la période archaïque, mais c'est au cours de la période romaine qu'elle est majoritairement utilisée pour encadrer des dédicaces ou des inscriptions funéraires[519]. Bien qu'il soit rare que ce type de tabula soit porté par des Érotes, la mosaïque de la basilique de Thyrsos à Tégée, datée entre la fin du IVème et le début du Vème siècle apr. J.-C., présente ce motif[520]. Malgré le fait que cet exemple confirme que cette composition était déjà existante, il est plus probable que les artisans égyptiens aient adapté une forme de tabula connue à travers de nombreux exemples funéraires.

[518] OLSZEWSKI 2002, p. 46.
[519] LEATHERBURY 2008, p. 382.
[520] *Ibidem*., p. 398.

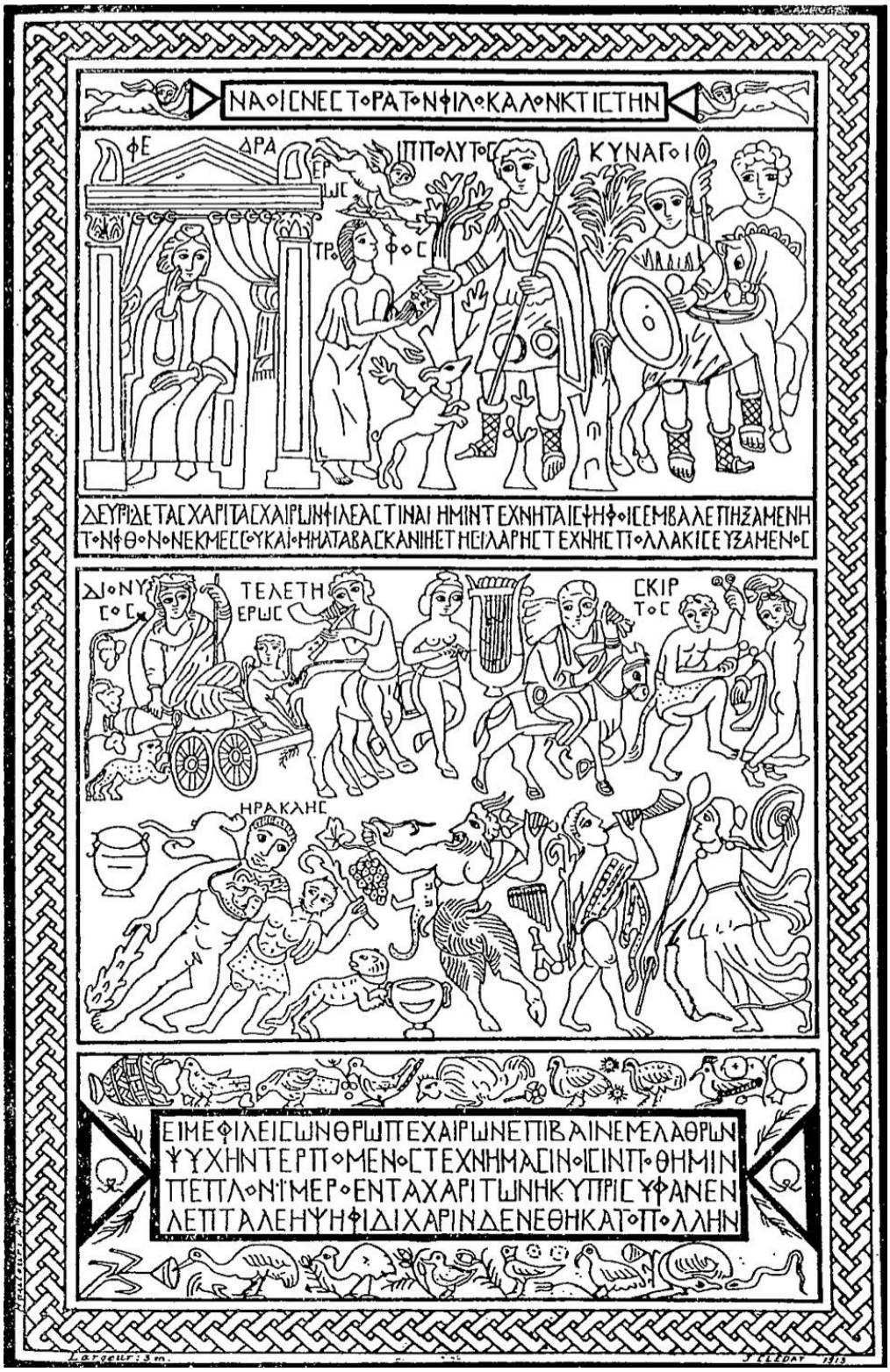


Figure 26 : Mosaïque de Cheikh Zouède.

Dessin de la mosaïque de Cheikh Zouède d'après Jean Clédat

GUIMIER-SORBETS 2019, n°174, p. 164

3.1.2. Les reliefs en calcaire

Les reliefs qui composent cette partie sont probablement issus de décors architecturaux. Bien que leurs lieux de découverte soient connus (funéraire, cultuelle ou publique), l'utilisation des bâtiments sur lesquels ils étaient apposés ne l'est pas. Pour H.-G. Severin, la mauvaise interprétation de l'architecture byzantine, notamment pour les sites d'Ahnas el-Médineh, de Saqqara ou d'Al-Bahnasa, a conduit les scientifiques à une interprétation faussée des sculptures[521]. Pour lui, beaucoup de décors ont été interprétés comme des œuvres chrétiennes, comme les images mythologiques des tombes d'Ahnas el-Médineh, mais il ne faut ignorer la pratique de remploi des bâtiments pour de nouvelles architectures aux fonctions analogues ou différentes[522].

En ce qui concerne les reliefs de ce corpus, ils ont un seul lieu de découverte connu : Ahnas el-Médineh. Ce site remontant à la période pharaonique est resté un lieu majeur au cours des périodes ptolémaïque et romaine jusqu'à l'antiquité tardive. Les premières fouilles ont été dirigées par E. Naville en 1891, centralisées autour de la nécropole pharaonique, puis F. Petrie en 1904 ; entre 1920 et 1921, E. Naville poursuit les fouilles et étudie également les édifices romains ainsi que leur mobilier[523]. Depuis 1966, une mission espagnole encadre les différentes fouilles, dont les dernières au mois de novembre 2019 ont été supervisées par le département des antiquités égyptiennes et le musée national archéologique de Madrid[524]. Elles ont été menées sur le temple de Heryshef, daté de la XIIème dynastie et découvert par E. Naville et la tombe de Hotep-uadjet dans le cimetière daté de la première période intermédiaire.

Des documents ptolémaïques permettent d'attester la présence d'une agora des Grecs datée de 246 av. J.-C. et d'une agora des Égyptiens datée de 165 av. J.-C. De plus, les sources papyrologiques romaines indiquent la présence d'un gymnase, de bains, d'un hippodrome ou encore d'une palestre, datés du Ier siècle apr. J.-C[525].

La nécropole pharaonique, ptolémaïque et romaine a été découverte à Sadamant al-Jabal à l'ouest du Bahr Youssouf. Cependant les différentes phases de constructions rendent difficile l'identification du contexte d'origine[526]. En ce qui concerne les reliefs du corpus de cette thèse, ils ont probablement été découverts lors de fouilles clandestines dont les sites n'ont pas pu être

[521] SEVERIN, *CoptEnc*, VII, « Sculpture in Stone, Coptic », p. 2112.
[522] *Ibidem.*
[523] *Ibidem.*
[524] Les nombreuses publications et l'historique des fouilles du site d'Ahnas el-Médineh sont disponibles sur le site internet « Heracléopolis Magna : Proyecto de insvestigación en Ehnasya el Medina – Egipto ». http://heracleopolismagna.com/difusion/publicaciones/
[525] TÖRÖK, *CoptEnc*, I, « Ahnas », p. 73.
[526] *Ibidem*, p. 74.

identifiés[527]. De plus, des sculptures en calcaire ont été remployées lors de la construction de tombes païennes ou chrétiennes au IVème et Vème siècles apr. J.-C. découvertes près du temple d'Heryshef[528].

3.1.2.1. Éros et les animaux aquatiques (n° 8, 9, 11, 12)

Les images d'Éros en compagnie de dauphins ou de poissons sont attestées en Égypte dès la période ptolémaïque à l'instar du plafond peint de la tombe B24 de la nécropole de Gabbari (cf. 1.1.2), et se diffusent au cours de la période romaine comme le montrent une statue en marbre (cf. 2.3.2), des figurines en terre cuite (2.4.2.2) ou des lampes plastiques ou moulées (cf. 2.5.5.1). Ces images connaissent une pérennité au cours de l'antiquité tardive. Cependant, elles mettent en évidence de nouvelles compositions en ne se limitant pas à la représentation d'Éros en compagnie de poissons (n° 8).

Un relief en calcaire présente un décor qui remploie le motif d'Éros chevauchant un dauphin, déjà courant en Égypte durant l'époque romaine (cf. 2.3.2), en représentant un Éros chevauchant un poisson la gueule béante (n°11). Le reste du décor représente d'autres poissons indiquant qu'il s'agit d'un fragment de décor. Il est donc possible que la composition originale fût une scène aquatique représentant une frise d'Érotes évoluant parmi des poissons.

Un second relief représente un Éros chevauchant un poisson. Cependant, la composition diffère du premier relief (n°12). En effet, l'arrière-plan du décor est composé de feuilles d'acanthe. Le décor s'éloigne donc du monde aquatique.

Un troisième relief, découvert à Hérakléopolis Magna, (n°9) présente également une image d'un Éros, mais chevauchant un dauphin. Si l'attitude de l'Éros est une reprise de l'iconographie romaine, ses traits diffèrent par sa chevelure courte et ses formes plus rondes. De plus, il tient dans sa main droite une torche. Il est également encadré par deux néréides tenant des guirlandes au-dessus de leur tête, surmontée par un visage de Méduse.

Si les images d'Éros accompagné d'un dauphin symbolisent à la fois le monde funéraire (cf. 1.1.2.), mais également son affiliation avec le dieu Apollon (cf. 1.3.2.), la nouvelle composition de relief découvert à Ahnâs peut-elle être interprétée de la même manière ?

[527] TÖRÖK, *CoptEnc*, I, « Ahnas », p. 74.
[528] *Ibidem.*, p. 73.

Les néréides et le dauphin renvoient au monde aquatique. Néanmoins, la torche tenue par l'Éros renvoie au rôle d'Éros assistant de culte (cf. 1.3.1)[529], mais peut également être considéré comme un symbole funéraire. De plus, la place centrale de l'Éros attire le regard vers lui et le positionne en personnage principal malgré sa petite taille. On peut donc suggérer qu'il s'agit d'une scène de procession dans laquelle les deux néréides accompagnent l'Éros périple. Les images de cortèges de Néréides, déjà connues sur les vases grecs, sont plus largement diffusées à la période romaine principalement sur les sarcophages à l'exemple de celui conservé au musée du Louvre[530] ou un autre conservé au Musée archéologique national de Naples[531]. Ce motif est donc courant en contexte funéraire.

Cette lecture pourrait être confirmée par le contexte de découverte du relief qui n'est malheureusement pas connu. Cependant, la forme arrondie au dos du relief laisse supposer qu'il pouvait prendre place dans une niche. Ainsi, cette image aurait une fonction cultuelle peut-être dans une chapelle, un temple ou un monument funéraire.

Ce relief atteste également de l'apparition d'un style iconographique au cours de l'antiquité tardive. En effet, la finesse des corps et le mouvement des jambes des néréides rappellent le traitement plastique de la période hellénistique, mais la disproportion des bijoux portés par ces dernières est un élément marquant le style nouveau[532], comme le montre un autre relief découvert à Ahnâs représentant le dieu Nil en compagnie de deux Érotes (cf. 3.1.1.3).

Un relief en calcaire, daté entre le IIIème et le Vème siècle apr. J.-C. et conservé au Fitzwilliam Museum, a pour décor un Éros jouant de la flûte de Pan en compagnie d'un poisson (n°7). Cette image reprend le thème de l'Éros musicien chevauchant un dauphin déjà observé sur les figurines en terre cuite ou les lampes moulées au cours des périodes hellénistique et romaine (cf. 1.4.2), ce qui atteste la pérennité jusqu'à l'antiquité tardive. Bien que la nature des supports change, cette composition semble avoir une fonction cultuelle. Le relief pouvait faire partie de la décoration d'une chapelle ou d'un temple à l'instar du relief n°8, découvert à Ahnas el-Médineh.

3.1.2.2. Éros et le Nil (n° 10)

Un fragment de pilastre porte une représentation du dieu Nil en compagnie de deux Érotes (n° 10). Le dieu est présenté avec deux Érotes placés sur chacune de ses épaules.

[529] BALLET 2010, p. 114.
[530] Sarcophage en marbre, deuxième quart du IIème siècle apr. J.-C, Rome, musée du Louvre, n°inv. Ma 342, « Néréide », *LIMC* VIII (1997), n° 33, p. 76, pl. 50.
[531] Sarcophage en marbre, 200 apr. J.-C, musée archéologique national, Naples, n° inv. 6693.
[532] DU BOUQUET 1968, p. 93.

En observation cette image, il est possible de s'interroger sur l'identification des Érotes, en effet ne seraient-ils pas une réminiscence des enfants représentés en compagnie du fleuve et symbolisant les seize coudées (les Pecheis). La hauteur idéale du Nil pour assurer d'abondantes cultures était de seize coudées ; ainsi lorsque le dieu apparaissait, il était accompagné par seize enfants[533]. Dans son *Histoire Naturelle*, Pline décrite une statue en marbre représentant ce motif, aujourd'hui conservée musée du Vatican[534].

Ainsi, les sculpteurs du relief d'Ahnas el-Médineh auraient pu avoir connaissance de cette image pour composer le décor, de plus le support est fragmentaire serait-il possible que d'autres petits personnages pouvaient compléter la composition ?

La chevelure comme les mèches de barbes finissant en spirale, la forme des yeux, le nez épais et la bouche charnue du Nil sont des traits qui mettent en évidence une influence palmyrienne. Mais c'est principalement le diadème, que porte de dieu, formé de rosettes alternant avec des fleurs quadrilobées qui est caractéristique de l'art palmyrien des IIème et IIIème siècle apr. J.-C[535]. La disproportion de la couronne et la tête du Nil renvoie au style déjà observé sur le relief représentant un Éros en compagnie de deux néréides également découvertes à Ahnâs (n°8). La découverte du relief n°9 à Ahnas el-Médineh témoigne donc que les artisans locaux devaient avoir connaissance de l'art de Palmyre[536].

Le motif de cette couronne a également pu être influencé des exemples égyptiens comme celle de la momie de Pétaménophis, découverte dans la tombe TT 32 à Cheikh abd el-Gourna et datée du début du IIème siècle apr. J.-C.[537] ou celle d'un masque plastron d'homme, découvert à Deir el-Bahari et datée de la seconde moitié du IIIème siècle apr. J.-C[538]. Ces exemples illustrent que la couronne pouvait être en Égypte un accessoire funéraire mais cette utilisation ne peut être appliquée au relief d'Ahnas el-Médineh.

3.1.2.3. Éros et une figure féminine (n° 13)

Les images d'Éros associé à des figures féminines sont attestées en Égypte dès la période ptolémaïque, puis se diffusent durant la période romaine. Il s'agit de représentations du couple

[533] PREYS 1999, p. 260.
[534] Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXVI, 11, traduit par Raymond Bloch, Belles Lettres, 2002 ; Sarcophage en marbre, fin du Ier siècle apr. J.-C, Rome, musée Pio-Clémentino, Vatican ; ADRIANI 1961, n° 194, pl. 89-91, fig. 298-302 et pl. 92, fig. 303 et 305.
[535] DU BOURGUET 1968, p. 94 ; BADAWY 1984, p. 14.
[536] BADAWY 1984, p. 14.
[537] BEL - GIROIRE 8 GOMBERT-MEURICE & RUTSCHOWCAYA 2012, p. 403. Je cite ici deux des exemples de couronne en contexte funéraire publiés dans cet ouvrage.
[538] Ibidem., p. 400.

Éros-Aphrodite (cf. 1.3.3, 2.3.1, …) ou du couple Éros-Psyché (1.3.1, 2.4.2, …). Les représentations d'Érotes en compagnie de figures féminines se maintiennent durant l'antiquité tardive, mais ne se limitent pas à des images d'Aphrodite ou Psyché comme le montre le relief découvert à Ahnas el-Médineh représentant un Éros en compagnie de néréides (n° 13).

Un autre relief en calcaire, daté entre le Vème et le VIème siècle de notre ère et conservé au musée du Louvre, est orné par deux Érotes tenant un *clipeus* encadrant le buste de la déesse Gaïa (n° 13).

Ce relief est le seul exemple du corpus de cette thèse à associer l'image d'Érotes à la déesse Gaïa. Peut-on suggérer que, dans ce relief, serait transcrit le mythe relaté par Hésiode dans sa *Théogonie* où il est indiqué qu'Éros apparaît au commencement avec le Chaos et la Terre ? Cela est très peu probable, car il ne faut pas ignorer la datation tardive de ce relief, entre le Vème et le VIème siècle apr. J.-C. De ce fait, il s'agirait de la reprise d'un motif répandu dans l'iconographie romaine où des Érotes ou des Victoires symétriques portent un élément central comme le montre un sarcophage d'enfant, daté entre 120 et 150 apr. J.-C., et conservé au Musée national de Rome, sur lequel sont représentés deux Érotes pour l'épitaphe de la fillette dans un *clipeus*[539].

En outre un bas-relief découvert à Baouit et daté du VIème siècle apr. J.-C. présente un décor avec une composition similaire[540]. La chevelure des anges est sculptée en tubes comme celle des Érotes. Ils sont placés de part et d'autre d'un *clipeus* qu'ils tiennent de leurs deux mains à la manière des deux Érotes. Les similitudes entre les deux reliefs sont frappantes ce qui laisse supposer que le style du relief du musée du Louvre (n° 13) a pu influencer celui du relief découvert à Baouit. Peut-on alors imaginer que l'image d'Éros, qui a évolué à travers celle des Érotes, a pu influencer l'iconographie chrétienne dans l'élaboration de la représentation des anges ?

[539] « Éros/Amor, Cupido », *LIMC* III (1986), n° 213, p. 982, pl. 693. De très nombreux exemples de sarcophages portant ce motif sont référencés dans le LIMC.

[540] Relief en calcaire, Anges soutenant une couronne encadrant une croix, Baouit, église sud, VIème siècle apr. J.-C., Musée du Louvre, n°inv. E 16923 ; BÉNAZETH D. & RUTSCHOWSCAYA M.-H. (dir.), *Otro Egipto : Colecciones coptas del Museo del Louvre, cat. exp.* (Lleida, Caixa Forum, 2011 ; Gerona, Fundacio « La Caixa », 2011-2012 ; Palma de Mallorca, Fundacio "la caixa", 2012), Barcelona, Fundacio « La Caixa », 2011, p. 181, ill. 172.



Figure 27 : Reliefs en calcaire, Érotes symétriques autour d'un élément central.

Amours encadrant le buste de Gaïa, n° 13. ©Musée du Louvre

Anges encadrant un motif de croix, VIème siècle apr. J.-C., Baouit, église sud, Musée du Louvre, n° inv. E 16923. ©Musée du Louvre

3.1.3. Les reliefs en bois

Un panneau de bois est orné d'une figure féminine entourée par deux Érotes (n°14). Les Érotes reprennent les traits d'Éros avec leur corps potelé et ont une attitude « nonchalante » en s'appuyant contre des colonnes, mais lèvent leur bras interne en direction de la figure féminine. Cette dernière est assise sur un siège dans une attitude altière en gardant sa tête droite. De plus, la forme de l'une de ses mains laisse supposer qu'elle devait tenir un objet aujourd'hui disparu.

Cette scène pourrait être identifiée comme une représentation d'Éros et Aphrodite, dont le thème de la déesse trônant en compagnie de jeune dieu est connu depuis la période classique[541]. Cependant, la datation tardive du panneau pourrait aussi laisser supposer qu'il s'agisse d'une image de la Sainte Vierge en compagnie d'anges[542]. Cette difficulté d'identification traduit une période de transition en Égypte avec le développement de la religion chrétienne qui semble reprendre l'iconographie gréco-romaine.

Un deuxième panneau de bois en bande est orné d'un décor en frise représentant une succession d'animaux articulés autour d'une guirlande, d'un canard, d'un poisson et d'un chien, en compagnie d'un Éros (n°15). Ce décor rappelle celui des fragments de tapisserie décrits précédemment (cf. 3.2) par le choix des animaux, mais également la position allongée de l'Éros.

Seulement deux exemples de panneaux font partie du corpus de cette thèse. S'ils ne permettent pas de saisir si les images d'Érotes étaient courantes sur ce type de supports, ils démontrent néanmoins de l'utilisation décorative de ces images. En effet, il s'agit de panneaux de bois dont la nature fragile suppose qu'ils devaient être exposés dans un espace intérieur à l'abri des intempéries, ainsi ils pouvaient orner des meubles comme des coffres ou des vantaux. Cependant, J. Auber de Lapierre et A. Jeudy indique que le panneau n° 15 provient d'une ancienne église incendiée[543], ce qui confirme le remploi de motifs païens dans des édifices chrétiens.

[541] « Aphrodite », *LIMC* II (1984), n° 804, 86, p. 89, pl. 80.
[542] AUBER DE LAPIERRE & JEUDY 2018, cat. 53, p. 180.
[543] *Ibidem.*, p. 88.

Les reliefs n°8 à 12 qui composent ce corpus sont datés entre le IIIème et le Vème siècle et montrent la pérennité de l'image des Érotes de la période romaine à la fois dans leurs traits de jeunes enfants au corps potelé, mais également dans le choix des sujets des compositions.

Cependant, le relief n°13 met en évidence qu'entre le Vème et le VIème siècle apr. J.-C. une nouvelle iconographie des Érotes apparaît. Ils sont nus et volent vers le centre de la composition dans un mouvement de miroir, en regardant le spectateur, leurs ailes déployées au niveau de leurs têtes. Si leur attitude ne change pas de celle des Érotes de la période romaine, ce sont leurs traits qui diffèrent. En effet, les proportions anatomiques sont disproportionnées, car les jambes des Érotes sont plus courtes que leurs bustes qui semblent trapus alors que leurs bras sont minces. Le souci du détail transparaît davantage dans le traitement de la chevelure, en particulier pour l'Éros placé à gauche de la composition où sa chevelure bouclée, sculptée finement retombe sur ses épaules. Cette finesse du détail est davantage marquée dans la couronne encadrant Gaïa richement décorée de rubans et de végétaux. De plus, contrairement aux Érotes romains qui prennent l'apparence de très jeunes enfants au corps potelé et à la petite taille, les Érotes du relief n° 13 ressemblent davantage à de jeunes adultes. Cependant, il ne faut pas exclure que ce style particulier doit peut-être dû au travail de l'atelier ayant réalisé ce relief et non une généralité iconographique au cours de cette période, comme pour le relief en bois n° 14 présentant des personnages aux proportions maladroites[544].

Bien que les exemples de reliefs représentant des Érotes découverts en Égypte soient peu nombreux, ils attestent du maintien des images d'Éros en Égypte jusqu'au cours de l'antiquité tardive. Ils permettent également d'illustrer que l'art chrétien a pu développer son iconographie à partir de motifs issus de l'art gréco-romain à l'instar du relief découvert à Baouit dont l'iconographie reprend celle des Érotes symétriques soutenant un élément central. M.-C. Bruwier indique que des éléments décoratifs architecturaux gréco-romains sont repris dans les ornements de cette période tardive comme les chapiteaux corinthiens, les frises géométriques ou le style réaliste appliqués à des motifs animaliers ou végétaux[545].

[544] AUBER DE LAPIERRE & JEUDY 2018, cat. 53, p. 180.
[545] BRUWIER 1997, p. 30.

3.2. Les tissus

Les tapisseries, découvertes en Égypte et datées de l'antiquité tardive, présentent de très nombreux exemples d'images d'Éros et d'Érotes. Ces tissus ont fait l'objet de nombreuses publications comme le montrent les catalogues des collections du musée de Dijon[546], du musée des thermes et de l'hôtel de Cluny[547] ou du Musée historique et archéologique de l'Orléanais[548].

Ces tissus dits « coptes » ont été pour la grande majorité découverts en contexte funéraire, car à partir du IIIème siècle apr. J.-C., les rituels de momification sont peu à peu abandonnés pour des pratiques funéraires héritées de la culture gréco-romaine[549]. Bien que l'incinération fût pratiquée, les défunts pouvaient également être inhumés avec leurs habits et enveloppés dans des linceuls. Le but des recherches de cette thèse ne se limite pas à l'identification d'Éros et des Érotes dans la tapisserie datée de l'époque tardive, mais également de comprendre leur utilisation afin de déterminer s'ils avaient une fonction uniquement funéraire ou s'ils étaient des remplois de vêtements ou de tissus d'ameublement domestiques. Les nombreuses publications de M.-H. Rutschowscaya donnent des éléments de réponses claire[550].

Les tissus qui composent le corpus de cette thèse appartiennent donc à des tuniques, des châles, ou des tentures et bien qu'ils soient fragmentaires, leur conservation reste admirable par la vivacité des couleurs et la lisibilité des décors. Cette bonne conservation est due au contexte météorologique des sites dans lesquels ils ont été découverts, ils ont un climat sec et au sol sablonneux peu humide[551]. Les fragments de ce corpus qui ont été découverts en contextes funéraires, ont été mis au jour dans trois nécropoles : Akhmim, Antinoupolis, et Deir el-Dik.

Le site d'Akhmim, situé à environ 467 km au sud du Caire, était le principal lieu de culte du dieu Min[552]. L'occupation du site remonte donc à la période pharaonique et perdure au cours de la période hellénistique et romaine jusqu'à l'antiquité tardive. Ainsi, Hérodote mentionne l'existence d'un temple dédié à Persée[553] et Strabon indique qu'il s'agissait d'une

[546] LORQUIN 1985.
[547] LORQUIN 1991, LORQUIN 1992.
[548] DENIZOT 2013.
[549] RUTSCHOWSCAYA 1990, p. 14 : Les défunts sont enterrés dans des fosses ou des chambres funéraires maçonnées dont l'architecture reflète leur statut social mais les corps étaient placés sur les planches de bois ou sur le sol et non dans des cercueils fermés.
[550] RUTSCHOWSCAYA 2004 ; RUTSCHOWSCAYA 1990 ; RUTSCHOWSCAYA 1994 ; RUTSCHOWSCAYA 1980.
[551] RUTSCHOWSCAYA 1990, p. 14.
[552] COQUIN, *CoptEnc*, I, « Akhmim », p. 78.
[553] CLAUDE 2017, p. 72 cite Hérodote.

ville de tisserands et de tailleurs de pierre[554]. Les sources grecques et coptes indiquent la présence de trois monastères proches de la ville[555], ce qui atteste que le site était toujours occupé à une époque plus tardive.

Deir el-Dik est un monastère, proche d'Antinoupolis. A. Gayet mène des fouilles entre 1898 et 1899 au « cimetière de Deir el-Dyk » plus au sud ce qui entraina une confusion dans la toponymie des deux sites[556]. Une église a également été étudiée par J. Clédat et des inscriptions ont été publiées par S. Donadoni[557]. Un camp militaire daté de la période romaine a permis de mettre en évidence que le site a été occupé au cours de cette période, puis après la conquête arabe car il a été remployé en monastère[558].

Antinoupolis est située sur la rive orientale du Nil, en Moyenne Égypte. Elle doit son nom au favori d'Hadrien, Antinoüs, mort noyé. C'est en l'honneur du jeune homme que l'empereur fonda la ville à l'endroit même de son décès, faisant ainsi du site le seul exemple égyptien de fondation impériale[559]. Antinoupolis reprend l'organisation d'une ville romaine dans son urbanisme comme le décrit F. Calament et M. Durand[560] :

> « […] un arc de triomphe constitue l'entrée monumentale de la ville sur le Nil et de vastes colonnades bordent les rues principales – le cardo et le decumanus – qui se croisent à angle droit et desservent les cinq quartiers (grammata) désignés par les premières lettres de l'alphabet grec et le sixième appelé Hadrianeios, eux-mêmes subdivisés en blocs ; la cité comporte un théâtre, des bains publics, un vaste hippodrome hors-les-murs et de nombreux temples, parmi lesquels l'Antinoeion, dédié « à Antinoüs qui trône avec les dieux d'Égypte », comme le révèle une inscription trouvée sur le site. »

Hérodote, *Histoire : Euterpe*, II, 91, traduit par LARCHER, Paris, 1850 : « Les Égyptiens ont un grand éloignement pour les coutumes des Grecs, en un mot pour celles de tous les autres hommes. Cet éloignement se remarque également dans toute l'Égypte, excepté à Chemmis, ville considérable de la Thébaïde, près de Néapolis, où l'on voit un temple de Persée, fils de Danaé. Ce temple est de figure carrée, et environné de palmiers ; le vestibule est vaste et bâti de pierres, et sur le haut on remarque deux grandes statues de pierre : dans l'enceinte sacrée est le temple, où l'on voit une statue de Persée ».

[554] CLAUDE 2017, p. 87.

[555] COQUIN, *CoptEnc*, I, « Akhmim », p. 78.

[556] COQUIN, *CoptEnc*, III, « Dayr al-Dik », p. 798.

[557] *Ibidem.*

[558] GROSSMANN, *CoptEnc*, III, « Dayr al-Dik », p. 799.

[559] CALAMENT & DURAND 2013, p. 7.

[560] *Ibidem.*

La ville continue d'être un lieu majeur en Égypte jusqu'à l'antiquité tardive comme le montre l'implantation d'un évêché, ainsi qu'un lieu de pèlerinage autour du tombeau du martyr saint Colluthus daté du IVème siècle de notre ère[561].

Antinoupolis est redécouverte à la fin du XVIème siècle apr. J.-C., mais c'est suite à l'expédition d'Égypte que les scientifiques entreprennent des fouilles sur le site[562].

A partir de 1895 jusqu'en 1914, A. Gayet et E. Guimet dirigent les fouilles du site, principalement portées sur les nécropoles[563]. Au milieu des années 1930, suite à l'abandon temporaire des recherches durant la Première Guerre mondiale, ce sont les Italiens qui reprennent la direction des fouilles. Entre 1934 et 1935, l'Istituto Papirologico « G. Vitelli » commence son programme de recherche, puis confie la direction du site à E. Breccia entre 1935 et 1936[564]. Après la longue interruption due à la Seconde Guerre mondiale, au cours des années 1960, deux équipes se partagent le site : la mission papyrologique dirigée par E. Bresciani et M. Manfredi et la mission archéologique menée par S. Donadoni et A. Roccati[565]. Les fouilles italiennes ont repris depuis octobre 2000, toujours sous la direction de l'Istituto Papirologico « G. Vitelli »[566].

Les tapisseries qui composent ce corpus sont datées entre le IVème siècle et le VIIIème siècle de notre ère. Cette datation en fait les représentations d'Éros les plus récentes de mon corpus. Ainsi, elles permettent de comprendre l'évolution de l'image de dieu et de saisir la dernière phase de son iconographie.

L'étude de ces tapisseries à mise en évidence que les scènes nilotiques étaient très largement représentées sur ces supports. Bien qu'elles étaient présentes en Égypte depuis la période romaine c'est au cours de la période byzantine qu'elles sont le plus diffusées. Le motif d'Éros tenant un canard est aussi très présent comme ceux liés à l'iconographie Dionysos sont également présentes[567].

---

[561] CALAMENT & DURAND 2013, p. 7.
[562]. Florence Calament détaille précisément dans un article, de l'ouvrage dirigé par Y. Lintz et M. Coudert, l'historique des fouilles du site d'Antinoupolis, des premières menées par A. Gayet et E. Guimet jusqu'à nos jours.
[563] *Ibidem.*
[564] *Ibidem.*, p. 26.
[565] *Ibidem.*, p. 27.
[566] LINTZ & COUDERT 2013, p. 28.
[567] Je ne présenterais pas de tableau récapitulatif des images pour cette partie. En effet, les tapisseries présentent des décors mêlant plusieurs motifs ainsi il est complexe de catégoriser chaque image. Cependant, il noter que les principaux thèmes : les scènes nilotiques, Éros dionysiaque ou tenant un canard sont représentés sur 56 supports pour un corpus total de 77 tapisseries.

3.2.1. Les scènes nilotiques

La mosaïque de Palestrina est certainement la plus connue des mosaïques nilotiques et illustre les canons de ce type iconographique inspiré par le fleuve égyptien[568].

Les fragments de tapisserie découverts en Égypte reprennent ce thème dans leurs décors en représentant des Érotes évoluant parmi la faune et la flore du Nil, mais dans des attitudes et des compositions variées.

3.2.1.1. Éros nageur (n° 326-329, 375, 388)

Une bande de tapisserie, en lin et laine polychrome, a pour décor un Éros nageant entouré de poissons hybrides et de rinceaux (n° 326). L'attitude de nage de l'Éros et le thème aquatique du décor se retrouvent dans des compositions similaires sur trois autres exemples de bandes de tapisserie (n° 327-329). Des similitudes s'observent également à travers la polychromie utilisée ; en effet, les scènes sont figurées sur un fond rouge, les Érotes ont la peau beige et la faune et la flore sont colorées de beige, de vert ou de noir.

Bien que les Érotes soient tous représentés dans la même attitude, leurs traits physiques varient. Sur trois des bandes de tapisserie (n° 327-328), ils prennent les traits de jeunes enfants au corps potelé alors que pour la quatrième (n° 329) l'unique Éros représenté a un corps émacié.

Un fragment de tunique d'enfant en forme de bande en équerre présente un décor plus réaliste que les autres exemples (n° 375). Éros est également représenté dans l'attitude de la nage, entouré de poissons et de canards, mais le contexte aquatique, évoqué par la faune, est rehaussé par le fond bleu. Cette différence chromatique peut être expliquée par la rareté du pigment bleu issu du pastel ou l'indigo qui étaient importés en Égypte, ainsi il s'agit d'un produit rare que seul un propriétaire aisé pouvait s'offrir[569]. Le réalisme du décor se prolonge sur la bordure extérieure du fragment qui est ornée de vagues brunes.

Ces différentes bandes de tapisserie mettent en évidence l'adaptabilité du décor à l'espace du support. En effet, toutes ces bandes sont étroites et laissent peu de place pour développer les décors en hauteur.

Ainsi, les tisserands choisissent une décoration en frise où les Érotes prennent la position de la nage pour s'adapter au mieux à l'espace décoratif. Cependant, il est intéressant de comprendre pourquoi ils ont choisi le motif des Érotes. Il est possible de supposer, avec

[568] POMEY 2015, p. 151.
[569] TREVISIOL 2015, p. 52.

l'observation d'un fragment de tunique d'enfant, qu'il y ait un lien entre les silhouettes des Érotes et celles des enfants.

Il faut également noter que le motif des Érotes nageurs ne s'appliquent pas uniquement aux décors en frise comme le montre un fragment de tenture orné de deux Érotes nageant parmi des canards (n° 388).

3.2.1.2. Éros et le Nil (n° 338-339)

Un carré de tapisserie présente un décor composé d'un médaillon représentant un Centaure, encadré par deux Érotes et deux Néréides encadrant des nilomètres (n° 338). Ce thème se retrouve sur deux médaillons représentant également des Érotes entourant un nilomètre (n° 339). Alors que sur le premier exemple de tapisserie (n° 338) les deux Érotes volent au-dessus du nilomètre, sur le second (n° 339) l'un des Érotes grave sur l'instrument de mesure la crue du fleuve pendant que l'autre tient un canard dans une barque ; de plus, ils sont accompagnés par la déesse de la fertilité (probablement Euthenia) et le dieu Nil. Le dieu Nil est représenté sous les traits d'un homme adulte portant une barbe et une chevelure épaisse avec des muscles saillants. Il est à demi allongé sur son côté, un drapé couvrant son corps à partir de ses hanches.

En représentant des nilomètres et le dieu Nil, ces décors s'inscrivent dans le thème nilotique. Ces images se diffusent dans le Bassin méditerranéen à partir de la fin de la période hellénistique comme le montre la mosaïque de Palestrina[570]. Le carré de tapisserie n° 307 reprend cette forme de nilomètre, alors que celui du fragment n° 306 se différencie car le nilomètre est une colonne surmontée d'un sommet arrondi.

Un gobelet en verre soufflé, découvert en Égypte et daté entre 150 et 200 de notre ère, présente également cette forme de nilomètre[571] sur lequel un personnage masculin grave la lettre zêta pour indiquer le chiffre 7 sur le nilomètre. L'un des Érotes du fragment n° 339 grave également les lettres IH et IZ pour indiquer les nombres 17 et 18 sur le nilomètre correspondant au nombre de coudés, signe d'une bonne inondation.

Il est à nouveau possible de s'interroger sur l'identisation des Érotes qui, comme pour le relief n° 10, pourraient être la personnification des coudées du fleuve. Cependant, pour le

[570] Mosaïque Palestrina, dernier quart du IIème siècle av. J.-C., sanctuaire de la Fortuna Primigenia, Préneste, Musée archéologique national, Palestrina ; POMEY 2015.
POMEY 2015, p. 151 : Cette mosaïque aurait été réalisée par un atelier alexandrin.
[571] Vase en verre, 150 – 200 apr. J.-C., Égypte, British Museum, n° inv. 1868,0501.919 ; « Pecheis », *LIMC* VII (1994), n° 22, p. 213, pl. 141.

carré n° 338, ils sont ailés alors que les représentations des coudées montrent des êtres aptères comme pour les médaillons n° 339.



Figure 28 : Tapisserie, Érotes et nilomètre.

Érotes encadrant un nilomètre, carré de tapisserie, n° 339. ©musée du Louvre

Homme gravant un nilomètre, vase en verre, 150 – 200 apr. J.-C., Égypte, British Museum, n° inv. 1868,0501.919. ©British museum.

3.2.1.3. Éros et une figure féminine (n° 336, 337)

Un carré de tapisserie présente un médaillon central orné d'un visage féminin inscrit dans un carré entouré par des Érotes nageurs (n° 337). Ils reprennent l'attitude des Érotes nageurs observée dans les exemples précédents et évoluent également dans un espace aquatique figuré par des canards et des poissons, ainsi que des fleurs de lotus.

La composition peut être vue comme une adaptation des reliefs représentant des Érotes symétriques soutenant un élément central, ainsi le buste féminin pour être vu comme étant celui de la défunte, mais il pourrait également s'agir d'une représentation de la déesse Aphrodite couramment associée à Éros.

Un deuxième carré de tapisserie, découvert à Deir el-Dik, présente également un décor composé d'un médaillon, qui encercle une danseuse (Aphrodite ?) et deux Érotes (n° 336). Autour du médaillon, dans chaque angle, sont représentés quatre personnages. Trois d'entre eux sont des Érotes ailés, tenant entre leurs mains des canards. Le quatrième personnage est assis sur un petit tabouret et joue de la flûte à deux becs. Le contexte aquatique est également marqué par la présence de canards ou de plantes aquatiques.

Ce décor s'inscrit dans le thème nilotique par la présence des canards. Bien qu'ici le contexte aquatique ne soit pas suggéré par l'attitude de nage des Érotes ou la représentation de l'eau, la présence des animaux suffit à suggérer le contexte de la scène.

3.2.1.4. Éros dans une barque (n° 330-333)

Un carré de tapisserie, réalisé avec de la laine couleur écrue et lie-de-vin, est orné d'un médaillon central, comprenant deux personnages, entouré d'une scène aquatique dans laquelle deux Érotes sont placés dans des barques (n° 331). Ils sont entourés de canards, de poissons et de formes géométriques évoquant les fleurs de lotus. Ce décor aquatique s'inscrit également dans le thème nilotique par sa faune et sa flore, ainsi que par la présence des Érotes dans leur barque évoquant les pêcheurs égyptiens.

Ce motif se retrouve sur deux bandes latérales qui ornaient le plastron d'une tunique d'enfant, avec des Érotes brodés avec une laine beige mais sur fond bleu (n° 330). Cette différence chromatique traduit peut-être une volonté du tisserand de représenter un contexte aquatique dans lequel un des Érotes est placé dans une barque.

Un troisième carré de tapisserie reprend l'image des Érotes dans une barque (n° 332). Plus richement détaillé que l'exemple précédent, ce fragment de tapisserie présente deux Érotes

ailés, vêtus de tuniques, qui se font face l'un tenant la rame et l'autre semblant tenir un filet de pêche. Malgré une erreur dans la composition, en effet un poisson nageant est figuré au-dessus de la ligne d'eau à la même hauteur qu'un canard nageant à la surface, ce carré de tapisserie se distingue des autres exemples de ce corpus par l'attention portée aux détails. Le tisserand semble avoir appliqué les techniques de la peinture dans la tapisserie par le réalisme morphologique des Érotes, mais également par l'application d'ombrages.

Cette différence iconographique peut s'expliquer grâce à la datation de ce fragment. En effet, il s'agit du plus ancien du corpus de cette thèse, car il est daté du IVème siècle apr. J.-C. alors que les autres exemples sont datés entre le Vème et le VIIIème siècle de notre ère. Cette tapisserie a donc été réalisée à la fin de la période romaine et présente donc un style empruntant des techniques de peinture hellénistique qui se perdent au cours de l'antiquité tardive.

Un autre carré de tapisserie présente un décor composé d'un médaillon central, représentant la naissance d'Aphrodite, encadré par une scène nilotique où quatre Érotes sont placés dans des barques, entourés par des poissons, des canards et des fleurs et feuilles de lotus (n° 333). Si ce fragment témoigne de la diffusion du thème des Érotes dans une barque, il met également en évidence la pérennité de l'image du couple Éros-Aphrodite au cours de l'antiquité tardive.

3.2.1.5. Éros et Aphrodite (n° 333-335, 352)

Le carré de tapisserie n° 333 présente donc une scène nilotique encadrant un médaillon central dans lequel est représentée la déesse Aphrodite entourée par deux Érotes et deux Tritons. Cette image reprend le mythe de la naissance d'Aphrodite tel que raconté dans la *Théogonie* d'Hésiode. La déesse est donc accompagnée par deux Érotes qui l'assistent dans sa toilette. Ils se distinguent des Érotes qui encadrent la scène par leurs chevelures plus longues et leurs ailes.

La distinction faite entre les Érotes pêcheurs et les Érotes assistant de la déesse met en lumière la différence d'identification entre Éros et les Érotes. L'image des Érotes diffusée durant l'antiquité tardive est héritée de l'iconographie romaine ainsi, les personnages de la scène nilotique sont identifiables à des Érotes par la multiplicité de leur figure, mais également car ils effectuent des activités « humaines » à l'instar des images datées de la période romaine, représentant des Érotes vendangeurs ou parfumeurs[572].

Les personnages assistant d'Aphrodite sont identifiables à des Érotes à la fois par le thème de la scène hérité de l'iconographie grecque comme le montrent les nombreuses

[572] « Éros/Amor, Cupido », *LIMC* III (1986), n° 546, p. 1019, pl. 716 ; n° 536, p. 1017, pl. 714.

représentations du couple Éros-Aphrodite de ce corpus, mais également par leurs différences physiques. De ce fait, le décor de ce carré présente une double lecture mêlant iconographie grecque et romaine par la présence des Érotes. Éros est un dieu prenant place dans des scènes mythologiques alors que les Érotes sont des êtres ayant un caractère décoratif, car ils perdent leur caractère divin comme l'ont montré les peintures de la maison de Serenos (cf. 2.1.2). Il est également possible de supposer que les êtres dans les barques soient des Tritons qui n'ont pas une anatomie enfantine.

Ce thème de la naissance d'Aphrodite figure sur un deuxième carré de tapisserie (n° 334). Là encore, Aphrodite est entourée par deux Érotes qui la couronnent alors que deux Tritons soutiennent l'onde dans laquelle elle est allongée.

Si le premier carré de tapisserie décrit (n° 333) s'inscrit encore dans les scènes nilotiques par la présence de la faune et flore aquatique rehaussée par le fond bleu du décor, le second carré (n° 335) correspond dans une moindre mesure à ce thème. Bien que des êtres aquatiques soient représentés par la présence de tritons, ils ne sont pas des êtres caractéristiques du Nil, par extension de l'Égypte. Ce décor démontre cependant, une association entre le monde marin et les images des Érotes.

Une bande de tapisserie représente également Aphrodite en compagnie d'Érotes mais dans une composition en frise (n° 352). Le décor est composé de deux Érotes assis l'un tenant une flûte de Pan, l'autre un tambourin. Aphrodite est assise dans une onde et joue avec une de ses mèches de cheveux.

Cette image se différencie des précédentes, car les Érotes ne tiennent pas des attributs de la déesse ou ne l'aident pas à sa toilette, ils l'accompagnent en musique. De plus, le reste du décor est manquant. Il n'est pas impossible qu'il s'agisse d'une procession d'Érotes suivant la déesse.

Un carré et une bande appartenant à la même tapisserie représentent également des Érotes accompagnant Aphrodite, mais dans une composition bien différente des trois précédemment décrites (n° 335). Le décor est composé d'un médaillon central, formé par des rinceaux jaillissant d'une coupe, encadrant une représentation d'Aphrodite accroupie. Autour du médaillon, quatre Érotes jouent avec d'autres rinceaux. Ils sont entourés de lièvres dont l'image est reprise dans la bande ornée d'une frise de rinceaux de vigne séparés par des canthares stylisés.

Ce fragment montre l'évolution iconographique du couple Éros – Aphrodite. Cette composition reprend le modèle hellénistique, mais les Érotes ne sont plus proches de la déesse. Ils ne se positionnent plus comme des assistants mais sont des ornements. Ils se détachent également de l'apparence d'Éros en perdant son physique enfantin. Ainsi, ce carré de tapisserie daté entre le VIIème et le VIIIème siècle apr. J.-C. montrait l'iconographie tardive du dieu grec.



Figure 29 : Fragments de tapisserie, Érotes Aphrodite.

Érotes dans des barques entourant la naissance d'Aphrodite, n° 333. ©CALAMENT & DURAND 2013

Érotes couronnant Aphrodite, allongée dans une onde soutenue par des Tritons, n° 334. ©musée du Louvre

Frise d'Érotes musiciens accompagnant Aphrodite dans une onde, n° 352. ©musée du Louvre

Érotes jouant avec des rinceaux encadrant Aphrodite, n° 335. ©musée du Louvre

3.2.2. Éros avec des canards (n° 341-345, 378,

De nombreux fragments de tapisserie qui composent ce corpus, ont un décor représentant un Éros tenant un canard. Si l'attribut est le même pour ces exemples, c'est attitude d'Éros qui est intéressante. En effet, il est assis, une jambe repliée, l'autre tendue comme le montre le fragment de tapisserie n° 342.

Les similitudes ne se limitent pas à l'attitude de l'Éros, mais également à la construction du décor. En effet, chaque Éros est placé dans un médaillon dont la forme a pu influencer le choix de son attitude (n°341, 345[573]). Il est évident qu'il y a un lien entre la construction du décor et la place destinée à le recevoir sur le support comme l'a démontré la position des Érotes nageurs sur les bandes de tapisserie (cf. 3.1.1.1.). Ici, ce sont des médaillons dont la forme circulaire contraint les tisserands à organiser leurs décors de manière différente. La position assise semble préférée, car elle permet de placer un décor en hauteur et en largeur restreinte. Cependant, des variantes sont observables comme le montrent le carré n° 343, la bande de tapisserie n° 344, et l'encolure de tunique n° 378 sur lesquels les Érotes plient leurs jambes dans une attitude de course.

Comme l'ont montré les différents supports qui composent ce corpus, les images d'Éros accompagné d'oiseaux sont courantes. Pour autant, les fragments de tapisserie datés de l'antiquité tardive montrent une préférence pour le motif d'Éros en compagnie de canards. Les images nilotiques ont mis en évidence des représentations d'Érotes en compagnie de canards, il pourrait donc s'agir de fragments de décors aquatiques. Cependant, aucun autre élément de décor n'évoque ce thème. Ces images traduisent donc la pérennité de la mixité iconographie présente en Égypte par l'association d'une image héritée de l'iconographie hellénistique à travers la figure d'Éros à celle d'un animal typique de la faune égyptienne.

Les images d'Érotes tenant un canard peuvent être associées à d'autres attributs comme le montrent cinq médaillons provenant de la même tapisserie. Trois Érotes sont représentés tenant un canard, un miroir et un objet semblable à un vase (n° 369). Ce motif emprunte des attributs utilisés par Éros comme le miroir rappelant son lien avec Aphrodite ou les corbeilles de fruits et le vase celui avec Dionysos. Ainsi il semble qu'il y ait une continuité des thèmes gréco-romains durant l'antiquité tardive. Cependant cette accumulation d'attributs est peut-être due à un choix du tisserand sans symbolique réfléchie.

[573] Ce sont quelques exemples parmi les nombreux qui composent ce corpus.

3.2.3. Éros et symboles dionysiaques (n° 349, 350, 363, 372, 373, 384, 385, 391)

Les images d'Éros et d'Érotes associées à des attributs du dieu Dionysos se diffusent largement au cours de la période romaine comme l'ont montré notamment les figurines en bronze précédemment étudiées (cf. 2.4.1.2). Ce thème est repris au cours de l'antiquité tardive comme le montre un carré de tapisserie orné d'Éros tenant l'un des attributs majeurs de Dionysos : une grappe de raisin (n° 363).

Un second carré de tapisserie a pour décor trois Érotes placés de part et d'autre de rinceaux qui s'échappent d'un calice (n° 349). Assis, ils tiennent entre leurs mains des coupes ou un vase. Ces contenants peuvent être considérés comme des symboles dionysiaques, car ils pouvaient être utilisés comme récipients à vin. De plus, le décor est organisé autour d'un calice d'où s'échappent des rinceaux auxquels sont suspendues des grappes de fruits rouges. L'ensemble du décor renvoie donc à l'iconographie dionysiaque déjà observée sur d'autres supports de ce corpus. Deux carrés de tapisserie présentant des images d'Érotes tenant des canthares ou des coupes mettent en évidence la récurrence de ce thème sur les tissus datés de la période byzantine (n° 350, 373).

Le thème dionysiaque peut également être suggéré lorsque Éros tient une guirlande ornée d'une grappe de raisin entre ses mains (n° 390). Le fragment ne permet pas de reconstituer l'intégralité du décor. Cependant, il pourrait s'agir d'une scène narrative, peut-être mythologique, encadrée par des Érotes tenant des guirlandes comme pour les peintures de la maison de Serenos (n°7) ou d'une simple frise décorative représentant des Érotes soutenant des guirlandes, comme l'ont montré les sarcophages datés de la période romaine (cf. 2.2).

Un carré de tapisserie issu d'une tunique a pour décor une scène champêtre (n° 384). Le décor s'organise autour d'un médaillon central comprenant six autres médaillons formés par des rinceaux qui s'échappent d'un canthare. Dans le médaillon central, six Érotes évoluent autour d'un bouc et tiennent sur leur dos des corbeilles de fruits ou entre leurs mains des couronnes, une flûte de Pan, un canard ou une chèvre. Le reste du décor est complété par un Éros placé dans chaque angle du carré et des grappes de raisin réparties sur l'ensemble de la tapisserie. Cette scène renvoie au monde dionysiaque à travers la profusion d'Érotes qui jouent, font de la musique et tiennent des attributs relatifs au dieu du vin. Cette composition évoque le thème des vendanges qui se retrouve sur un fragment d'encolure de tunique représentant un

Éros tenant dans l'une de ses mains une serpe et de l'autre un panier rempli de grappes de raisin (n° 385).

Si ces différents exemples illustrent par fragments la culture de la vigne, la tenture des Érotes vendangeurs est l'exemple le plus complet de ce thème (n° 391). Cette tenture est exceptionnelle par sa taille, bien que seule la partie inférieure soit conservée. Le décor se développe en deux galons en équerre encadrant deux médaillons avec une composition en miroir. Les deux galons sont divisés en neuf médaillons formés par des rinceaux de vigne et comprenant des Érotes dans des attitudes différentes. Ils tiennent tous entre leurs mains différents attributs : des serpes, des corbeilles de grappes de raisin, des oiseaux ou des flûtes. Les deux médaillons présentent un décor identique où cinq Érotes évoluent dans des médaillons ouverts formés par des rinceaux de vigne. Quatre d'entre eux tiennent des paniers remplis de grappes de raisin alors que le cinquième danse. Tous les Érotes du décor sont nus, ailés et portent autour de leur cou des guirlandes sauf pour les Érotes centraux des médaillons qui portent des *chlamydes*.

Le motif des Érotes vendangeurs se popularise au cours de la période romaine en témoigne la peinture murale des Érotes remplissant des amphores de la maison des Vettii[574] ou un vase découvert dans la villa des colonnes mosaïques à Pompéi décoré d'Érotes vendangeurs et musiciens[575]. Le décor de la tenture des Érotes vendangeurs semble donc reprendre cette iconographie largement diffusée au cours de la période romaine.

Le thème de la vigne était déjà présent en Égypte dès la période pharaonique comme le montre la tombe de Sennefer à Thèbes[576] et perdura jusqu'à l'antiquité tardive après avoir connu un vif engouement au cours de la période romaine. Si l'image des Érotes vendangeurs est liée à l'iconographie dionysiaque, pour Marie-Hélène Rutschowskaya cela renvoi, à cette période tardive, à une symbolique funéraire, car « *la récolte des fruits mûrs symbolisait la moisson des vies humaines parvenues à leur terme* »[577]. Il ne faut cependant pas ignorer le roman épique de Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, qui a pu influencer la popularité de ce thème au cours de l'antiquité tardive.

[574] Peinture murale, Ier siècle av. J.-C., Maison des Vettii, Pompéi ; « Éros/Amor,Cupido », *LIMC* III (1986), n° 546, p. 1019, pl. 716.
[575] Vase en verre, Ier siècle apr. J.-C., la villa des colonnes mosaïques, Pompéi, Musée archéologique national, Naples, n° inv. 13521 ; SAMPAOLO Valeria & Luigi SPINA, *Memorie del vase blu*, 5 Continents Editions, Milan, 2016.
[576] *Ibidem*.
[577] *Ibidem.*, p. 151.

Ces différents exemples mettent en évidence la diffusion tardive et l'évolution d'un thème hérité de l'iconographie grecque. Ce thème dionysiaque peut également être suggéré par les ornements du décor et non l'attitude et les attributs tenus par les Érotes. Un carré de tapisserie présente un décor en médaillon où des Érotes sont représentés tenant une couronne ou un canard (n° 372). Les médaillons sont formés par des rinceaux de vigne auxquels sont suspendues des grappes de raisin. De plus, des corbeilles de grappes de raisins sont représentées entre chaque personnage.







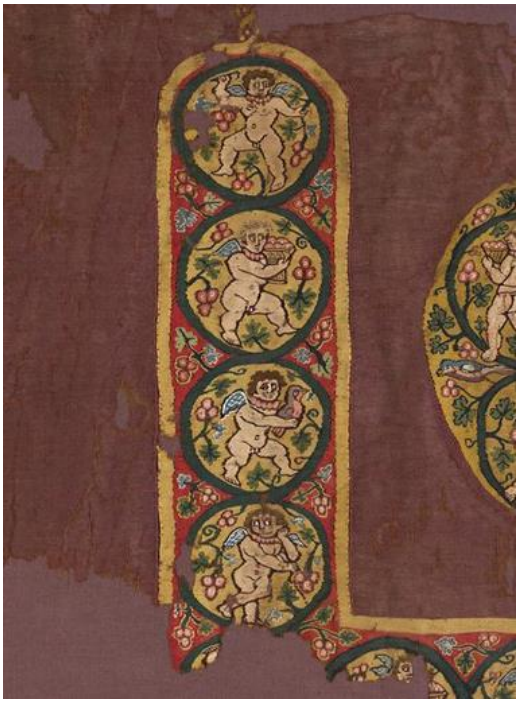


Figure 30 : Fragments de tapisserie, Érotes et Dionysos.

Érotes tenant des grappes de raisin, n° 363. ©LINTZ & COUDERT 2013

Érotes tenant des coupes et des calices, n° 349. ©LINTZ & COUDERT 2013

Érotes tenant une guirlande, n° 389. ©RUTSCHOWCAYA & BENAZETH 2000

Galon de la tenture des « Amours » vendangeurs, n° 391. ©musée du Louvre



Figure 31 : Érotes vendangeurs.

Vase en verre, Ier siècle apr. J.-C., Villa des colonnes mosaïques, Pompéi, Musée archéologique national, Naples, n° inv. 13521. ©BRUNET

3.2.4. Éros guerrier (n° 353-359, 380, 381)

Éros armé d'un bouclier (n° 353-355)

Deux carrés de tapisserie sont ornés de compositions similaires (n° 353, 355). Le décor est divisé en cinq médaillons formés par des rinceaux jaillissants de canthares placés sur chaque côté du carré. Les Érotes prennent place dans les médaillons et sont représentés tenant dans une main un bouclier comme pour le fragment n° 354.

Ce thème semble hérité de la période ptolémaïque, en témoignent des flacons anthropomorphes représentant Éros tenant un bouclier (n° 251, 252), puis cette image se diffuse en Égypte au cours de la période romaine comme les montrent es figurines en terre cuite n° 139 et 140. Ainsi, les fragments de tapisserie montrent que l'image d'Éros protecteur des armées est diffusée jusque durant l'antiquité tardive. Les deux carrés de tapisserie (n° 353, 355) représentent des scènes de combats dans lesquelles les Érotes semblent être des assistants des guerriers. Cependant, il n'est pas certain que cette symbolique à une époque si tardive soit la même. Les tisserands ont peut-être repris des images connues par mimétisme.

Ces exemples montrent des compositions dans lesquelles les Érotes sont placés en marge du décor, ils encadrent une scène principale représentant un combat (n° 358) ou un cavalier (n° 359).

Éros armé d'un arc ou de lance (n° 356, 357)

Un fragment de tapisserie présente un décor en bande orné de douze médaillons (n° 356). Six des médaillons comprennent des Érotes représentés dans la même attitude, debout de profil, et tenant leur arc qu'ils bandent. Des lions sont représentés dans les six autres médaillons.

Ce décor présente une scène de chasse aux animaux sauvages. Ce thème est déjà présent en Égypte au cours de la période ptolémaïque comme le montre la mosaïque des Érotes chasseurs (cf. 1.1.1). Une bande de tapisserie reprend l'image d'un Éros chasseur, mais il est armé d'une lance (n° 357). Si le reste du décor semble évoquer le monde dionysiaque par la corbeille de grappes de raisin et les médaillons formés en rinceaux de vigne, la présence des animaux et l'attitude de l'Éros renvoient à une scène de chasse.

Ces différentes images montrent la diversité des attributs et des attitudes avec lesquelles les Érotes guerriers, chasseurs peuvent être représentés. Une tunique reprend ces différentes images dans une bande dorsale où des Érotes sont dans une attitude de marche et tiennent dans leurs mains des lances et ce qui semble être des boucliers et des arcs (n° 381).

3.2.5. Éros musicien (n° 347, 361, 362)

Deux médaillons attestent la pérennité de l'image d'Éros musicien, déjà présente en Égypte au cours de la période ptolémaïque (cf. 1.3.2.), en représentant le dieu jouant du tambourin (n° 361, 362). Il est peu courant qu'il soit représenté avec cet instrument de musique et les images qui sont aujourd'hui connues sont principalement datées de la période classique comme une hydrie apulienne à figures rouges, conservée au Cabinet des Médailles et datée de la deuxième moitié du IVème siècle av. J.-C[578]. Une hydrie attique à figures rouges a été découverte à Hadra et est ornée d'un décor en frise représentant le dieu de l'amour jouant du tambourin en compagnie de Ménades. Dès la période classique, le tambourin est plus couramment représenté dans les mains de Ménades[579], mais aussi cour de la période romaine à l'exemple d'une plaquette en os, datée du IVème siècle apr. J.-C. et découverte en Égypte bien que provenant de Thraces[580]. Les Ménades, mais également les Satyres étaient représentés jouant du tympanon à l'exemple d'une œnochoé à figures rouges datée entre le deuxième et le troisième quart du IVème siècle av. J.-C.[581], ou encore une plaque Campana qui montre la diffusion de ce motif au cours de la période romaine.

Le tambourin semble être un instrument de musique commun aux personnages appartenant au thiase dionysiaque. De cette manière, Éros peut être représenté avec cet attribut.

Le médaillon de tapisserie n° 347 représente également le thème d'Éros musicien mais il joue de ce qui semble être la flûte de Pan. Le dieu Pan appartient également au thiase dionysiaque ainsi ce motif associerait deux éléments de ce cortège divin.

[578] Hydrie apulienne à figures rouges, produite à Pouilles, deuxième moitié du IVème siècle av. J.-C., Cabinet des Médailles, Paris, n° inv. 65.4849 ; 52bis.563. DE RIDDER A., *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque nationale*, Leroux, entre 1901 et 1902, Paris, n°982, p.588-589, pl. XXIX.

[579] Cratère à figures rouges, premier et le deuxième quart du IVème siècle av. J.-C., Apulie, musée du Louvre, n° inv. K 7 ; TRENDALL Arthur Dale & Alexander CAMBITOGLOU, *The Red-figured Vases of Apulia I, Early and Middle Apulian*, Oxford, 1978, p. 27, n° 122.

[580] Plaquette en os, IVème siècle apr. J.-C., Thraces, Musée du Louvres, n° inv.AF 6562 ; Benaki Museum, (dir.), MARANGOU Lila, *Bone carvings from Egypt : I, Graeco-Roman Period*, Benaki museum Athens, Tübingen, Ernst Wasmuth, 1976, p. 101-102.

[581] Œnochoé à figures rouges, deuxième et le troisième quart du IVème siècle av. J.-C., Pouilles, musée du Louvre, n° inv. K 326 ; TRENDALL Arthur Dale, *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, 1967, p. 252, n° 168.

3.2.6. Compositions composites (382)

Une tunique d'enfant a pour décor sur le plastron une frise représentant des Érotes dansant, mais également des Érotes nageurs sur les bandes latérales, ainsi qu'une représentation d'une figure féminine en compagnie d'Éros (n° 382).

Cet exemple montre la variété d'attitudes dans lesquelles peuvent être représentés les Érotes, mais également la différenciation entre eux et Éros. En effet, dans le carré central une figure féminine chevauche un monstre marin en compagnie d'un personnage ailé. Cette image peut être identifiée comme une représentation d'Aphrodite ou d'une Néréide accompagnée d'Éros. Le dieu se différencie des Érotes par la présence de ses ailes et son attitude, car il semble tendre un objet pour le donner à la déesse. Cette image reprend donc les codes des représentations d'Éros assistant de la toilette de la déesse.

Cette tunique témoigne également de l'adaptabilité du décor en fonction de l'espace qui lui est dédié, car les Érotes représentés sur le plastron, dans la bande la plus large, sont debout alors que les Érotes des bandes latérales, plus étroites, sont dans une attitude de nage.

3.2.7. Le châle de Sabine (n° 392-395)

Le châle de Sabine doit son nom à la jeune femme que l'on a retrouvée inhumée dans cette tapisserie réemployée en linceul. Découvert dans une tombe à Antinoé, ce tissu est daté entre le IVème et le Vème siècle apr. J.-C.

Entre 1897 et 1911, Albert Gayet entame les fouilles archéologiques de la nécropole de la ville d'Antinoé après avoir fouillé la ville. Il a découvert que les plus riches prélats de la ville étaient inhumés dans des hypogées alors que la population plus pauvre était enterrée dans des caveaux. Il constate que les corps étaient ensevelis dans des tissus pour donner du volume aux dépouilles[582].

C'est ainsi emmaillotée que Sabine fût découverte. En 1903, la dépouille de Sabine et les objets qui composaient le « trésor » de sa tombe sont exposés au musée Guimet. Puis en 1913, Émile Guimet établit une description détaillée de Sabine et de son châle en corrigeant les erreurs d'identification faites lors de la première description établie par Albert Gayet[583] :

[582] RUTSCHOWSCAYA 2004, p. 23.
[583] *Ibidem.*, p. 34 – 35.

« La dame Sabine avait avec elle une pierre gnostique, un poisson d'ivoire, un vase de verre avec une croix et les lettres α et ω. Très richement vêtue d'une robe rose, d'un mantelet rouge, portant un collier de perles et d'améthystes, elle était enveloppée d'un immense châle de pourpre, dans lequel on avait fixé des appliques multicolores représentant des groupes de petits Érotes dans toutes les positions et de toutes les races, car il y en a des nègres. Dans les angles, des bandes montrent d'autres Érotes, jouant, dans les lotus, avec des dauphins ; elles accompagnent quatre carrés, avec un médaillon central, racontant l'histoire d'Apollon. Voilà donc un vêtement païen porté par une chrétienne. Mais un des carrés nous montre Daphné, changée en laurier et qui présente au dieu une fleur cruciforme en faisant avec le pouce et l'index un rond qui figure le ♀ renversé.

Quant à Apollon, il répond que, lui aussi, est chrétien en prenant dans son carquois une flèche d'un geste identique. Il faut donc en conclure que, au moment où vivait Sabine, si le répertoire ornemental des tisseurs de châles était toujours le répertoire païen, ils savaient, par d'ingénieux symbolismes, satisfaire la foi de leurs riches clientes. »

Dans sa description Émile Guimet mentionne quatre carrés avec des scènes narratives, cependant, nous n'avons aucune trace de ces décors. Le décor de ce châle reprend donc l'iconographie hellénistique en l'adaptant au culte chrétien de la défunte[584].

Le châle a été partagé en quatre fragments aujourd'hui conservés au musée du Louvre, au musée des Beaux-Arts de Lyon, au musée des Tissus de Lyon et dans une collection privée. Le premier fragment, conservé au Louvre (n°361), présente un décor composé de deux galons en retour d'équerre qui encadrent deux carrés et un médaillon entouré d'une nuée de scènes décoratives.

Les deux galons présentent un décor en miroir orné de scènes nilotiques dans laquelle évoluent des Érotes jouant avec des canards, chevauchant des crocodiles, des hippopotames ou encore placés dans une barque. La profusion d'Érotes donne à la scène un dynamisme rehaussé par le choix des couleurs qui donne un réalisme à la composition. En effet, les Érotes sont brodés avec une laine écrue pour leur peau et brune pour leur chevelure, les animaux comme les crocodiles ou les canards sont verts ainsi que les plantes aquatiques, alors que les poissons sont roses. Ce réalisme se retrouve également dans le traitement anatomique des Érotes qui prennent les traits de jeunes enfants potelés, aptères.

[584] *Ibidem*., p. 34.

Bien que le contexte aquatique du décor soit évoqué par la faune et la flore, il trouve une continuité dans la bande ornée de vagues sombres qui encadre les galons, mais également les carrés.

Dans les carrés sont représentées des scènes mythologiques : Artémis tuant un lion et Apollon assistant à la transformation de Daphné. À nouveau, les scènes montrent un dynamisme narratif ainsi qu'un réalisme chromatique. De plus, le tisserand donne par des fines coutures blanches du relief aux personnages.

Au centre du fragment, un médaillon représente Bellérophon chevauchant Pégase et terrassant la Chimère. Une large bande encadre ce médaillon et reprend la composition des galons en représentant des Érotes évoluant dans une scène nilotique. Le reste du décor est composé d'une nuée de personnages et de plantes où des Érotes évoluent dans différentes attitudes.

Le deuxième fragment conservé au musée des Beaux-Arts de Lyon présente un décor composé de plusieurs petites figures placées ou non dans des médaillons (n°46). Parmi des fleurs et des canards, des Érotes volent, jouent ou portent des paniers de fruits. Dans un petit médaillon, deux Érotes sont dans une barque et cueillent des fleurs de nénuphar, alors que dans un deuxième un Éros appuie son coude contre ce qui semble être un panier ou une jarre.

Dans la partie supérieure du fragment, un Éros et une figure féminine se font face et tendent une de leurs mains pour soutenir un médaillon en forme de couronne. Au centre de la couronne est représentée la déesse Aphrodite effectuant sa toilette.

Le troisième fragment conservé au musée des Tissus de Lyon a un décor similaire au fragment du musée des Beaux-Arts (n°47). Dans des petits médaillons sont représentés des Érotes qui chevauchent ou jouent avec un canard.

Le quatrième et dernier fragment est conservé dans une collection privée (n°48). Comme pour les deux fragments des musées de Lyon, le décor se compose d'une nuée de personnages ici entourés de nénuphars, de chèvres et de canards. Au centre du fragment, un groupe de cinq personnages représente deux figures féminines portant sur leurs genoux de jeunes enfants en compagnie d'un personnage masculin. Un Éros joue d'un instrument qui semble être une sorte de tambour. Dans un petit médaillon, un Éros debout tient entre ses mains un canard.

L’ensemble des éléments décoratifs sont brodés sur un fond de couleur rouge apportant ainsi un contraste avec les couleurs des broderies[585].

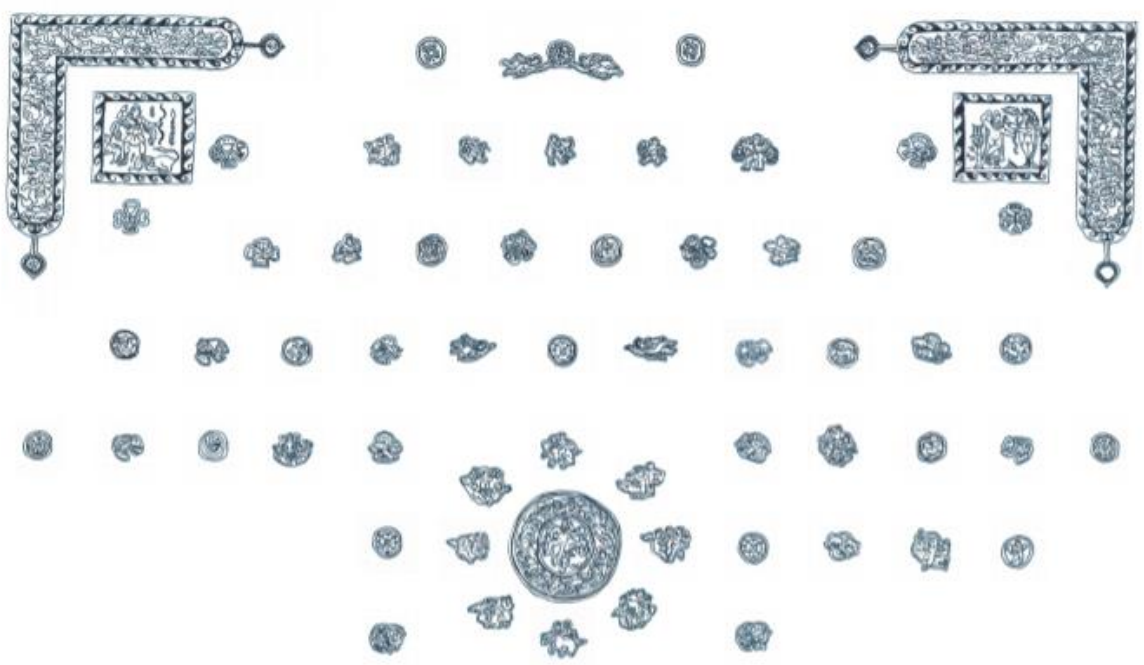


Figure 32 : Reconstitution de l’intégralité du décor du Châle de Sabine, CALAMENT & DURAND 2014.

Les images des Érotes qui décorent ce tissu n’évoquent pas le dieu de l’Éros grec, mais sont des ornements qui complètent les scènes narratives.

Une particularité s’observe dans le traitement des Érotes. En effet, certains Érotes sont représentés avec des ailes alors que la plupart sont aptères. Les Érotes placés autour du médaillon central représentant Bellérophon sont ailés, comme celui placé dans un petit médaillon tenant un canard sur le fragment du musée des tissus de Lyon. Il est peu probable que le tisserand ait eu une volonté de distinguer les différentes figures. Il s’agit peut-être d’une problématique de place pour le décor, car on observe que les Érotes ailés sont placés dans des espaces larges et des attitudes qui permettent de développer les détails. Les autres Érotes sont placés dans des espaces plus restreints richement décorés ou dans des attitudes complexes comme dans les galons en retour d’équerre où l’abondance de détails ne laisse pas de place à la représentation d’ailes.

[585] Les différents fragments qui composent le Châle de Sabine présentent des restaurations modernes. Les différents éléments du décor antique ont été conçus sur une toile rouge reprenant la couleur de la tapisserie originale.

Il est possible de supposer que le choix de l'iconographie est en lien avec le sexe du mort. En effet, les scènes narratives rappellent des mythes où des femmes jouent un rôle important. La présence des Érotes qui assistent des figures féminines dans leur toilette ou dansant autour d'elles sublime les femmes. De plus, les activités représentées ; la danse, la musique, la cueillette de fruits, l'éducation d'enfants sont des occupations plus féminines.

Le châle de Sabine est le parfait exemple pour comprendre l'évolution des images d'Éros au cours de la période tardive. Les Érotes reprennent l'iconographie romaine. Éros n'est plus représenté en dieu unique mais en une multiplication de personnages. Ces Érotes, que l'on retrouve dans le monde romain, sont des personnages ornementaux qui complètent des images divines.

3.2.8. Unica (n° 371, 386)

Éros au perroquet

Un châle est orné d'un décor comprenant des médaillons dans l'un desquels est représenté un Éros chevauchant un perroquet (n° 386).

Comme l'ont montré les nombreux exemples qui composent ce corpus, Éros est couramment associé aux oiseaux depuis la période ptolémaïque (cf. 1.3.3). Ce châle montre un oiseau inédit auquel est associé Éros.

Éros à la feuille

Un fragment de tapisserie représente un Éros tenant une feuille (n° 371). Ce fragment ne permet pas de restituer le décor original cependant il présente une forme anecdotique pour ce corpus. En effet, les décors précédemment présentés sont placés dans des médaillons, des carrés ou des bandes or pour ce fragment le décor est placé dans une forme géométrique ressemblant à une feuille. Ainsi, un lien apparaît entre le thème représenté et la forme du support.

3.2.9. Les origines des tissus coptes

Comme l'ont montré les différents fragments étudiés, ils ont été découverts en contexte funéraire. À la fin du XIXème siècle, Jean Clédat réalise des fouilles dans le monastère de Baouit et réalise une description des dépouilles découvertes [586] :

« Selon sa fortune, le mort était enseveli dans un nombre de vêtements plus ou moins grands, et surtout plus ou moins riches ; quelques morts portaient jusqu'à quatre tuniques ; de même l'enveloppement du corps était plus ou moins soigné, mais quelle que fût la richesse le mode est le même chez tous. Après avoir été revêtu de ses costumes, quelquefois d'une très grande richesse de broderies, le corps était enveloppé dans un ou deux linceuls de toile blanche. Une enveloppe de fibres de palmier maintenue par un dernier linceul recouvrait encore l'individu ; on donnait à la tête qui était particulièrement soignée une forme rectangulaire et très caractéristique obtenue encore au moyen de fibres de palmier que l'on entassait avec soin sur le visage. Une sorte de ganse en lin de différentes couleurs, et formant des dessins géométriques, maintenait solidement attachées toutes ces étoffes dont on avait enveloppé le mort. »

Cependant, leur utilisation première n'était pas funéraire mais domestique ou vestimentaire. Grâce à leur dimension, leur forme ou leur décor, il est possible de supposer que les tissus sont originaires de pièces d'ameublement ou de vêtements.

Les vêtements

Le fragment n° 379 indique par sa forme qu'il s'agissait de l'encolure d'une tunique. Au cours de l'antiquité, la tunique est un vêtement porté pour sa facilité de conception et son adaptabilité aux matériaux disponibles. Ce vêtement connaît une évolution au cours de la période grecque avec la diffusion du chiton qui diffère des tuniques plus anciennes par la couture réalisée afin de former des manches[587]. Ce type d'habit ne portait pas de décors qui étaient plus couramment placés sur les manteaux[588].

Pour Marie-Hélène Rutschowscaya, c'est depuis l'Orient que « la tunique tissée et cousue se répand rapidement dans le monde romain. La nouveauté consiste à tisser la tunique d'une seule pièce dans le sens de la longueur, en commençant par la manche et en terminant

[586]RUTSCHOWSCAYA 2004, p. 23.
[587] BEL & GIROIRE & GONBERT-MEURICE & RUTSCHOWCAYA 2012, p. 119.
[588] *Ibidem.*

par l'autre, une simple forme servant d'encolure »[589]. Ce vêtement se diffuse donc en Égypte jusqu'au cours de l'antiquité tardive. Le fragment n° 379, découvert à Antinoé, est donc issu d'une tunique « orientale ». Cependant, cette encolure présente une différence avec la description faite par Marie-Hélène Rutschowscaya car elle est ronde. Il ne s'agit donc pas d'une simple fente comme elle le décrit. Ce fragment permet également d'illustrer l'évolution stylistique, car le décor est appliqué sur le vêtement, ici une frise d'Érotes tenant des canards ou des paniers de fruits, rehaussée par une bordure plus sombre ornée de motifs végétaux et d'animaux.

Un fragment de tunique composé du dos et du devant du vêtement montre également la forme de l'encolure, mais aussi l'organisation du décor (n° 382). Par ses dimensions, (H. max. 61,5 cm ; l. max. 41,5 cm) il s'agit d'une tunique d'enfant comme le montre un deuxième fragment de plastron de tunique d'enfant (n° 383).

Ces deux fragments mettent en évidence des similitudes dans le choix des décors qui ornent ces tissus. En effet, il s'agit de motifs en frises, placés dans les bandes représentant des Érotes dansants ou armés. La polychromie employée souligne le foisonnement de personnages et de motifs ce qui met en lumière la richesse du décor. L'encolure n° 379 pourrait appartenir à une tunique d'enfant, car son décor rappelle celui des deux exemples précédents. De plus, il s'agit à nouveau d'un décor en frise représentant des Érotes tenant entre leurs mains des animaux ou des fruits. En outre, ses dimensions (H. 19 cm, l. 35,5 cm) confirment qu'il s'agissait d'une personne de petite taille. Le fragment de tunique n° 383 souligne également la richesse des décors employés sur les tuniques d'enfants, bien que son état de conservation soit moins bon que les précédents.

Ces trois fragments ne reflètent pas l'iconographie généralement employée sur les tuniques d'enfant. En effet, dans le catalogue des textiles découverts à Antinoé, publié en 2013 par Yannick Lintz et Magalie Coudert, plusieurs tuniques d'enfant, conservées comme dans leur intégralité, présentent des décors plus simples dans leur composition et dans leur polychromie. La différence de décoration entre ces différentes tuniques d'enfants est peut-être révélatrice du statut social du propriétaire. Il est possible de supposer que les trois fragments portant des représentations d'Érotes appartenaient à des familles aisées qui ont inhumé leurs enfants dans des habits aux riches qualités techniques et esthétiques, contrairement aux enfants inhumés dans de plus simples habits appartenant peut-être à des familles plus pauvres. Les

[589] BEL & GIROIRE & GONBERT-MEURICE & RUTSCHOWCAYA 2012, p. 119.

habits comme les accessoires de parure, le décor ou le mobilier retrouvés dans les tombes étaient également destinés à attester la richesse des défunts et de leurs familles.

Le fragment n° 313 est une partie du buste et du dos d'une tunique pour femme d'après Florence Calament et Maximilien Durand, car ses dimensions sont plus grandes (H. 72 cm, L. 55 cm) que celles des tuniques pour enfants. Une différence s'observe également dans la couleur rouge de la toile de lin de la tunique alors que les tuniques précédemment décrites sont écrues. Cependant, cette différence de polychromie ne peut se limiter dans la différenciation des sexes des propriétaires des vêtements, car elle peut également souligner leur statut social. En effet, une tunique plus richement teinte devait coûter plus cher. La propriétaire de cette tunique devait donc appartenir à une famille aisée.









Figure 33 : Tuniques datées de l'antiquité tardive.

Tunique d'enfant ornée d'Érotes dansant, nageant et d'une image du couple Éros-Aphrodite, n° 383. ©LINTZ & COUDERT 2013

Tunique d'enfant ornée d'Érotes armés, n° 382. ©LINTZ & COUDERT 2013

Tunique, époque byzantine, Antinoé, musée municipal, Sens, n° inv. D.03.1.36. ©LINTZ & COUDERT 2013

Tunique d'enfant, époque byzantine, Antinoé, muées des beaux-arts et d'archéologique Joseph-Déchelette, Roanne, n° inv. D.82.1112(a), D.21.2002.89. ©LINTZ & COUDERT 2013

Les vêtements utilisés lors des inhumations ne se limitent pas aux tuniques. Un châle découvert à Antinoé présente quelques lacunes qui laissent deviner sa forme originale (n° 387).

L'exemple le plus frappant de ce corpus, communément appelé la tenture des Érotes vendangeurs, peut être considéré comme un châle (n° 392). En effet, pour Marie-Hélène Rutschowscaya les décors des châles pouvaient être composés de galons en retour d'équerre ou non, encadrant des médaillons ou des carrés[590]. C'est le cas pour la tenture des Érotes vendangeurs qui est ornée de deux galons en retour d'équerre encadrant deux médaillons.

Le châle de Sabine (n° 393) est le tissu le plus documenté de ce corpus, il a été découvert à Antinoé et servait de linceul. Aujourd'hui, découpé en quatre fragments conservés dans différents musées et une collection privée, ses dimensions qui ne peuvent être estimées avec exactitudes devaient être aussi grandes voir plus que celles du châle de l'Éros chevauchant un perroquet (H. 289 cm, L. 163 cm). Ses mesures laissent supposer qu'il pouvait s'agit d'une tapisserie qui devait orner un espace domestique, or d'après Marie-Hélène Rutschowscaya, il peut également s'agir d'un châle. En effet, pour elle, l'iconographie antique permet de comprendre comment était porté ce type de vêtement comme le montre la mosaïque de Saint-Vital[591] représentant l'impératrice Théodora accompagnée de ses dames de compagnie, toutes drapées dans de longs châles. La richesse des décors du châle de Sabine permet également de supposer qu'il s'agissait d'une femme issue d'une famille aisée dont les membres l'ont inhumé dans l'un de ses plus riches habits.

[590] BEL & GIROIRE & GONBERT-MEURICE & RUTSCHOWCAYA 2012, p. 120.
[591] Peinture murale, VIème siècle apr. J.-C., église Saint-Vital, Ravenne ; RUTSCHOWSCAYA 2004, p. 24, n° 14.

Si les fragments de textiles découverts dans les sites funéraires égyptiens éclairent les scientifiques sur la forme, la composition et l'iconographie utilisés sur les vêtements de l'antiquité tardive, la problématique de leur utilisation demeure. En effet, ces habits étaient-ils conçus dans un but funéraire ou étaient-ils des remplois de vêtements à usage domestique ? Pour R. Cortopassi, les défunts étaient inhumés avec les habits du quotidien. Ainsi, ils sont des indices sur le statut social des propriétaires, les plus aisés étaient ensevelis avec des pièces richement décorées et presque neuves alors que ceux des plus pauvres étaient plus simples et de moins bonne facture[592].

Les tissus d'ameublement

Les fragments de tapisserie appartenant à ce corpus peuvent appartenir à des tissus d'ameublement. Marie-Hélène Rutschowscaya définit différents types de textiles d'ameublement, les rideaux, les tentures et tapis, les vélums, les nappes et tapis de table, les housses de matelas, les couvertures et les coussins[593].

Les rideaux pouvaient être utilisés pour orner les ouvertures de portes ou de façades. Ils étaient, pour la majorité, ornés de semis de fleurs ou de décors composés de galons droits ou en retour d'équerre qui pouvaient comprendre des carrés ou médaillons ornés de décors géométriques ou floraux[594]. Les pièces de grandes dimensions pouvaient orner les murs des demeures à l'image des mosaïques plus coûteuses. Leurs décors évoquaient donc les compositions employées dans les mosaïques[595]. Les vélums étaient des tissus tendus à l'extérieur pour se protéger du soleil. Ces toiles ne portaient donc pas d'ornement[596].

En ce qui concerne les tissus de ce corpus, il semble qu'il s'agisse pour certains de rideaux, de tentures ou de vélums. Le fragment n° 389 est un fragment de tenture ou de rideaux comme le montrent ses dimensions mais également la composition de son décor. En effet, il s'agit des représentations d'Érotes nageant parmi des canards et des fleurs. Chaque élément est disposé à égale distance, mais n'est pas contraint par une bordure. Le fragment doit peut-être refléter l'ensemble de la composition originale.

[592] LINTZ & COUDERT 2013, p. 110.
[593] BEL & GIROIRE & GONBERT-MEURICE & RUTSCHOWCAYA 2012, p. 113.
[594] *Ibidem*.
[595] *Ibidem*, p. 114.
[596] *Ibidem.*

Les fragments de tapisserie qui composent ce corpus témoignent de la pérennité de l'image d'Éros au cours de l'antiquité tardive. Ils mettent en évidence à la fois une nouvelle iconographie pour représenter les Érotes, mais également le remploi de thèmes déjà présents en Égypte depuis la période ptolémaïque, tout en attestant une préférence pour des sujets romains comme les scènes nilotiques et les Érotes vendangeurs. De plus, un nouvel attribut apparait à travers la figuration des canards peu représentés au cours des précédentes périodes.

Cependant, ces images restent fragmentaires, il n'est donc pas possible d'apprécier dans son ensemble l'évolution des compositions ce qui pourrait permettre d'identifier la nature des tissus pour déterminer s'il s'agissait de vêtements ou des tissus d'ameublement.

Néanmoins, contrairement à la majorité des images qui composent le corpus de cette thèse, les fragments de tapisserie ont un contexte de découverte connu, ce qui permet de connaître l'utilisation funéraire de l'image des Érotes. Cependant, il ne faut pas ignorer l'absence d'informations sur la destination première de ses tissus. Leur iconographie pourrait-elle donc apporter des éléments de réponse ? Avait-elle la même signification pour une utilisation en contexte domestique qu'en contexte funéraire ?

R. Cortopassi a confirmé que les vêtements étaient portés du vivant des défunts, ainsi il faut considérer leur iconographie en dehors du contexte funéraire[597]. Elle indique également que les motifs n'ont pas été créés pour la tapisserie, mais sont issus de ceux de la mosaïque ou la peinture aussi les tisserands utilisaient des modèles qu'ils interprétaient selon leur volonté sur les tapisseries[598]. Dès lors, les Érotes représentés sur les tuniques doivent être interprétés de la même manière que ceux observés sur les autres supports. Par exemple quand ils sont figurés avec des attributs de Dionysos, il y faut voir une évocation du thiase du dieu du vin dont l'iconographie est largement diffusée depuis la période romaine. Est-ce une coïncidence que ce thème également très apprécié pour la décoration des sarcophages ait été repris sur des vêtements dans lesquels les défunts étaient inhumés ? Les familles des morts ont pu les choisir en particulier, car elles y voyaient une symbolique funéraire. Cette hypothèse peut également s'appliquer aux fragments de tissus d'ameublement.

[597] LINTZ & COUDERT 2013, p. 112.
[598] *Ibidem.*

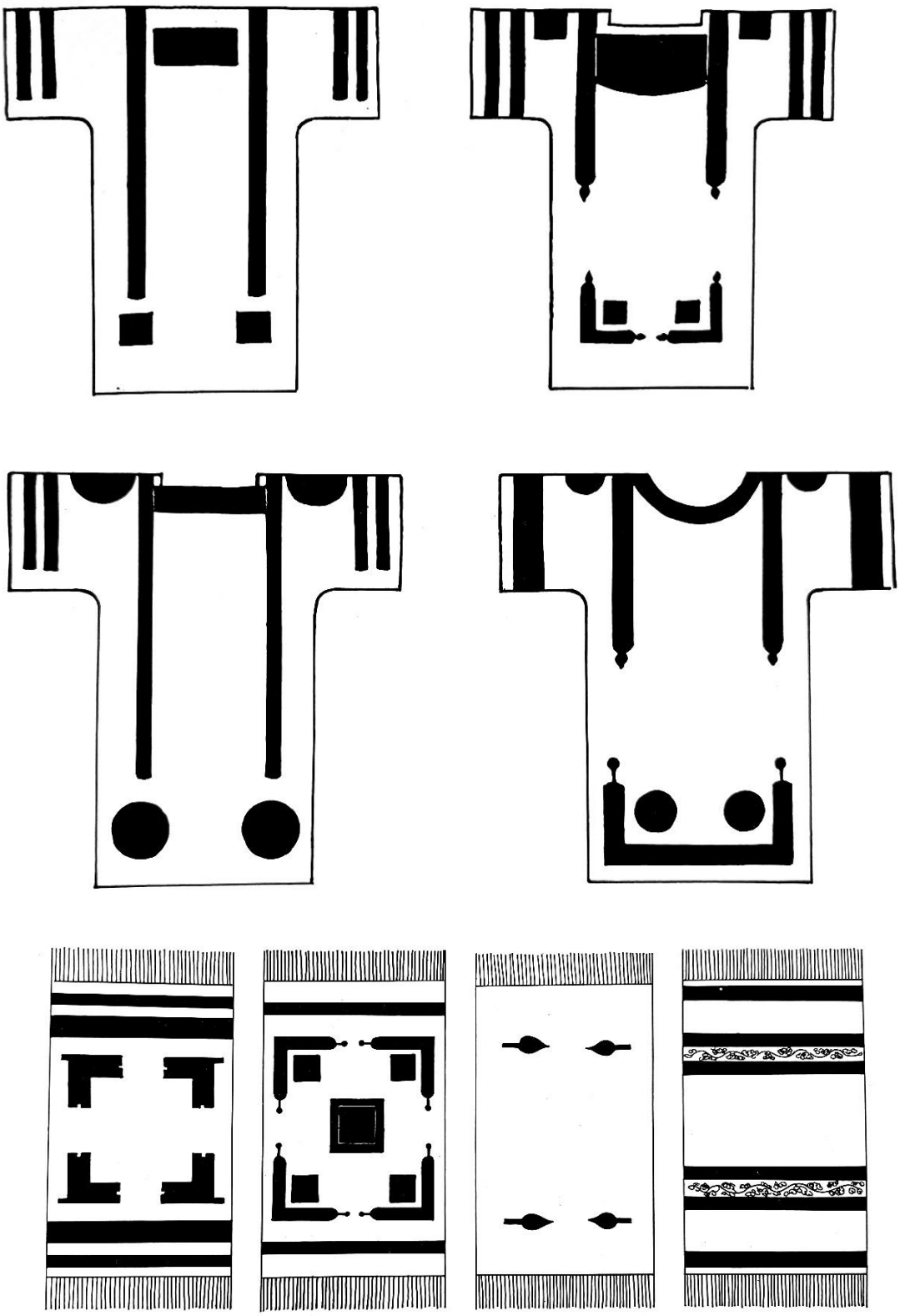


Figure 34 : Reconstitution de la répartition des décors sur des tuniques et des châles datés de l'antiquité tardive, RUTSCHOWSCAYA 1990, p. 151.

Bien que les types de supports portant des images d'Éros et datés de l'antiquité tardive soient moins nombreux que pour les autres périodes étudiées, ils démontrent la continuité des thèmes hellénistiques diffusés en Égypte.

Ils confirment également que ces images avaient plusieurs utilisations. La mosaïque de Cheikh Zouède met en évidence un contexte domestique dans lequel l'image d'Éros est reprise des images gréco-romaines. Ainsi, le rôle mythologique du jeune dieu est connu durant la période byzantine. Les inscriptions indiquent que le commanditaire connaissait ces mythes et souhaitait les afficher dans sa demeure. De plus, l'inscription du pavement illustre qu'au cours des Vème et VIème, les Égyptiens continuaient à adopter des images hellénistiques dans le but d'exposer leur richesse et leur statut social[599].

Les reliefs en calcaire montrent aussi la diffusion des images d'Érotes. Cependant, le manque d'informations précises ne permet de déterminer leur utilisation ; ils pouvaient orner des édifices publics, cultuels ou funéraires. Le panneau en bois n°15 donne un indice sur une utilisation de ces décors, car il a été découvert dans les restes d'une église incendiée. Ainsi, il montre le remploi d'une image gréco-romaine pour un lieu de culte chrétien.

Les tissus ont, pour la majorité, été découverts en contexte funéraire. Si certains fragments de tenture montrent le remploi de textiles d'ameublement pour une pratique sépulcrale, les fragments de tuniques ne permettent pas de déterminer s'ils ont été produits uniquement pour les défunts ou étaient des vêtements de vivants réutilisés lors de l'inhumation. L'observation des tissus montre également que le choix de la composition du décor est étudié. L'attitude des Érotes est choisie en fonction de l'espace alloué comme le montre la position assise une jambe tendue l'autre repliée que prennent les Érotes placés dans des médaillons ou la position allongée lorsqu'ils sont placés dans des bandes. De plus, il semble que le décor pouvait être adapté au commanditaire. Ainsi, les tuniques destinées à des enfants ont un décor coloré, festif avec des thèmes juvéniles appropriés pour le jeune âge des propriétaires.

Les images qui composent cette partie du catalogue montrent une préférence pour les scènes nilotiques et les sujets dionysiaques. Ces images, issues de modèles gréco-romains très largement diffusés, ont pu connaître un nouvel engouement grâce des textes comme celui de Nonnos de Panopolis, mais il est également possible d'imaginer que certains aient été utilisés comme ornements liturgiques. En effet, au cours de l'antiquité tardive le thème du vin semble être une évocation de l'Évangile de Saint Jean (15, 1) où le Christ est défini comme la vigne et

[599] OLSZEWSKI 2002, p. 46 : « *Si* tu es un ami, mon bon, entre avec plaisir dans cette demeure, le cœur réjoui de voir que l'art avec lequel Cypris a jadis tissé pour nous le voile charmant des Grâces lui a fait mettre tant de grâce dans ces petites pierres délicates ».

Dieu le vigneron[600]. De plus, le Châle de Sabine (n° 392-395) ou le panneau de bois (n° 15) remployé dans une église, montrent bien une continuité dans l'esprit des fidèles. D. Frankfurter aborde une problématique similaire, dans son article[601], à travers l'image d'une antilope entravée, représentée sur un panneau de bois provenant d'une fenêtre de monastère. Il trouve une symbolique païenne de l'animal transférée dans un contexte chrétien. De cette manière les images d'Éros pourraient prendre une symbolique nouvelle lorsqu'elles sont représentées en contexte religieux chrétien.

[600] RUTSCHOWSKAYA 1994, p. 45.
[601] FRANKFURTER David, « The binding of antelopes : A coptic frieze and its Egyptian religious context », dans *JNES*, 2004.

Partie 2 : Étude des principaux thèmes iconographiques et mise en contexte des supports

4. Les principaux sujets iconographiques Approches chronologiques

L'examen du catalogue met en évidence la récurrence de certains thèmes. Cette partie est destinée à l'étude chronologique de ces différents thèmes.

Les plus anciennes images de ce corpus sont datées du IIIème siècle av. J.-C. et sont représentées sur des supports de nature variée : une mosaïque, des figurines en terre cuite, un vase plastique, une bague et des pendants d'oreille.

La mosaïque des Érotes chasseurs découverte à Chatby (n°1) est dont l'une des plus anciennes représentations d'Éros découvertes en Égypte. Elle permet d'attester que les images des Érotes étaient présentes dès de la période ptolémaïque. Néanmoins, ce thème de la chasse est très peu présent, car seul un fragment de tapisserie daté de la période byzantine reprend ce motif.

Les figurines en terre cuite les plus anciennes de ce corpus sont anecdotiques. En effet, bien que leur contexte de découverte soit inconnu, leur style rappelle celles conçues à Myrina (n° 78-80)[602]. Ainsi, il est probable qu'elles aient été importées en Égypte. La figurine n° 78 représente Éros jouant de la lyre. Ce motif est principalement présent en Égypte durant la période romaine, comme le montrent les nombreuses figurines en terre cuite (cf. 1.3.2.). Il semble donc que les figurines en terre cuite soient le support privilégié pour représenter ce motif, bien que deux lampes à réservoir moulées montrent qu'Éros était également représenté sur d'autres supports (n° 191, 221). L'absence de contexte de découverte ne permet pas de saisir l'utilisation de ces figurines. Ont-elles une fonction votive ou reflètent-elles un intérêt et une tendance iconographique au cours de cette période ?

Une bague découverte dans la nécropole de Naukratis (n° 321) montre que les objets de parure étaient ornés dès le IIIème siècle av. J.-C. d'images d'Éros. Des pendants d'oreilles datés de la seconde moitié du IIIème siècle av. J.-C., aux contextes de découverte inconnus (n° 307-309, 311, 312), excepté pour un découvert dans un atelier à Athribis, montrent également que

[602] SZYMAŃSKA 2005, p. 219.

ces supports étaient utilisés à cette période. Ces bijoux mettent en évidence la pérennité de l'iconographie classique d'Éros. En effet, les motifs représentés comme Éros tenant un iunx, ou phiale, sont présents en Grèce et en Italie au cours du Vème et IVème siècle av. J.-C[603]. Les bijoux égyptiens datés du IIIème av. J.-C. sont les seuls exemples du corpus représentant ces images. Dès lors, on peut s'interroger sur l'absence de diffusion de ces thèmes en Égypte, qui semblent également peu à peu abandonnés dans le reste du monde méditerranéen[604].

En ce qui concerne les thèmes les plus représentés dans ce corpus : les deux motifs les plus courants sont Éros et Aphrodite, et le dieu à la torche[605], qui correspondent à un quart des images de ce corpus. Puis ce sont les représentations de scènes nilotiques, liées au monde de Dionysos, Éros avec des dauphins et les Érotes tenant des guirlandes, qui sont les plus nombreuses[606].

Tableau quantitatif des supports représentants les principaux thèmes iconographiques par période chronologique

	Total	Période ptolémaïque	Période romaine	Période byzantine
Éros à la torche	51	11	40	
Éros et Aphrodite	50	13	31	6
Éros et Dionysos	38	3	29	
et tenant une guirlande	16		15	61
Les scènes nilotiques	37		7	30
Éros au dauphin	14	3	11	
Éros et Psyché	13	5	8	

[603] Amphore à figures rouges, Athènes, Vème siècle av. J.-C., musée du Louvre, n° G 453 ; « Éros », *LIMC* III (1986), n° 458, p. 889, pl. 632 ; Lécythe à figures rouges, vers 350 av. J.-C., Campanie, Newark Museum of Art, New Jersey, n° inv. 50.314 ; « Éros », *LIMC* III (1986), n° 428, p. 885, pl. 631.

[604] Les images, représentant ces thèmes, référencées dans le LIMC montrent également cette tendance. Les images d'Éros tenant une phiale se sont principalement développées en Apulie durant de la seconde moitié du IVème siècle av. J.-C.

[605] Éros et Aphrodite : 50 supports, Éros à la torche : 51 supports pour un total de 392.

[606] Scènes nilotiques : 37 supports, Éros Et Dionysos : 38 supports, Éros tenant ou soutenant une guirlande : 16 supports, Éros au dauphin : 14 supports, Éros et Psyché : 13 images pour un total de 392.

4.1. Éros et Aphrodite

À la lumière du corpus, deux iconographies du couple se distinguent : la première représentant la déesse dans une attitude de mère protectrice de son enfant, et la deuxième, montrant Aphrodite à sa toilette accompagnée d'Éros qui l'assiste. De plus, il est notable de constater que la répartition de ces images sur des supports de nature différente, est assez équilibrée ; en fait, aucun support ne se distingue nettement quantitativement des autres. Cependant, il faut noter que les images les plus nombreuses sont datées de la période romaine (28 images pour un total de 50 représentations) cela est-il dû à un engouement particulier pour le couple divin à cette époque ou au hasard des découvertes ?

Comme V. Machaira le rappelle pour le monde grec, les premières images du couple apparaissent sur des vases attiques à figures noires[607]. Les plus anciennes images du couple, dans ce catalogue, sont sur les médaillons en or datés entre la fin du IIIème siècle et le début du IIème siècle av. J.-C. (n° 316 – 318). Ils représentent la déesse de face, dont seul le buste est visible portant Éros sur son épaule. Aphrodite semble être représentée dans sa fonction de mère du dieu, car ce dernier se blottit ou se cache derrière elle. Éros prend les traits d'un jeune enfant, même d'un nourrisson sur l'alabastre n° 245, daté du IIème siècle av. J.-C. Si l'on se réfère à l'étude de V. Machaira, ce type serait hérité de l'iconographie du dieu dans une attitude de génie ailé volant autour de la déesse, largement diffusée au cours du IVème siècle av. J.-C. Cependant, il peut également s'agir de représentions de la déesse dans une attitude maternelle protégeant son fils, comme le montre la position de sa main sur la figurine en terre cuite n° 95, découverte à Hadra et datée de la période ptolémaïque. Aphrodite place sa main sur l'épaule d'Éros comme pour le maintenir près d'elle. Cependant, ce mouvement de bras ne se trouve que pour cet exemple.

Ce sont les images de la période romaine qui fournissent le plus de supports pour ce thème. Ainsi, les peintures murales de la nécropole de Kôm el-Chougafa (n° 6), une statue en marbre (n° 35) et un médaillon en bronze (n° 65), tous datés de l'époque impériale, montrent la diffusion du motif d'Éros placé sur l'épaule de la déesse. Éros est encore représenté comme un génie volant près d'Aphrodite. Cependant les peintures funéraires le replacent dans la mythologie grecque, car il s'agit d'une scène narrative dans laquelle le dieu tire une flèche de son arc, en direction d'Hadès, et se cache derrière la déesse. Deux fragments de plaque d'os (n° 304, 305), présentent également Éros sur l'épaule de la déesse qui, toutefois, tient entre ses

[607] MACHAIRA 1993, p. 33.

mains une couronne végétale qu'il place sur la tête d'Aphrodite. Cette attitude n'est pas propre à l'iconographie du couple divin, car de nombreuses images montrent le geste de couronnement effectué par Éros auprès des personnages mythologiques[608].

Le thème le plus diffusé est celui de la déesse à la toilette en compagnie du dieu qui tient ses objets de beauté ou l'aide à se préparer. Cette iconographie est attestée durant le IVème siècle av. J.-C. en Grèce, comme le montre une péliké apulienne conservée au Musée du Louvre[609] et est attestée en Égypte au cours de la période ptolémaïque, à l'exemple d'une figurine-lampe et d'une lampe plastique en terre cuite (n° 98, 164).

C'est principalement à la période romaine que se diffuse cette image comme le montre la statue en marbre n° 30, découverte dans le quartier de Sidi Bishr à Alexandrie. Ce motif, qui reprend l'attitude de face des deux divinités debout étudiée sur les figurines en terre cuite de la période ptolémaïque, apparaît sur de nombreux supports comme une figurine en terre cuite (n° 33), une lampe à réservoir moulée (n° 228) ou les intailles (n° 326), mais ce thème est principalement suggéré par les images d'Éros tenant des accessoires nécessaires à la beauté. Ainsi, les statuettes en bronze (n° 42 – 44, 47), datées de la période romaine, représentent le dieu tenant des alabastres, des miroirs ou des coquillages, devaient faire partie de compositions de plus grande taille avec, selon toute vraisemblance, certainement la présence de la déesse à l'exemple du groupe de statuettes en bronze (n° 41) ou de deux lampes à réservoir moulées, portant sur leur médaillon une image d'Aphrodite attrapant l'objet tendu par Éros. Ce motif se retrouve également à travers les figurines en terre cuite représentant le dieu tenant des coffrets ou un miroir (n° 125 – 128). Ainsi, ces exemples d'Éros seuls tenant des accessoires de beauté évoquent le thème d'Aphrodite à la toilette en l'absence de la déesse.

C'est aussi au cours de la période romaine que les influences égyptiennes sont le plus présentes, comme le montrent trois figurines en terre cuite représentant la déesse portant les couronnes hathorique et isiaque (n° 122- 124). Ces insignes divins, ressortissants au monde pharaonique, apparaissent déjà à la période ptolémaïque, comme en témoigne une figurine en terre cuite (n° 98) représentant la déesse coiffée de la couronne isiaque et témoigne de l'assimilation culturelle et iconographique en Égypte. En effet, les dieux grecs ont été assimilés aux dieux égyptiens ; ainsi Aphrodite est identifiée à Isis ou Hathor et donc représentée parée

[608] « Hélène », *LIMC* II (1984), n° 95, p. 518, pl. 309.
[609] Péliké à figures rouges, fabriqué en Apulie, troisième quart du IVème siècle av. J.-C, musée du Louvre, n° inv. ED 547 ; « Éros », *LIMC* III (1986), n° 806, p. 918.

des attributs des déesses égyptiennes comme le montrent deux des figurines en terre cuite (n° 122, 123).

La figurine n° 124 présente une composition plus complexe, mais s'inscrit dans la même lignée. Aphrodite anadyomène est accompagnée par deux Érotes, qui tiennent entre leurs mains la couronne hathorique qu'ils placent sur la tête de la déesse. Un couvercle, probable, de boite (n° 240), daté du IIème siècle apr. J.-C., représente la déesse à la toilette - elle se regarde dans un miroir qu'elle tient dans une main, assistée par deux Érotes lui tendant des objets - comportant toutefois une particularité du fait que la scène se déroule dans un temple figuré par deux colonnes corinthiennes. Le contexte cultuel clairement évoqué pour cette image se retrouve sur le médaillon d'une lampe à réservoir moulée, représentant la déesse à la toilette, en compagnie d'Éros, placée près d'un autel (n° 228).

Une lampe à réservoir moulée (n° 229) a pour décor, sur son médaillon, une composition inédite du motif de la toilette. La déesse est représentée nue, assise sur un tabouret couvert d'un drapé ; les deux Érotes, placés face à elle, fouillent dans le grand coffre placé entre les personnages. Ce décor s'éloigne des représentations traditionnelles d'Aphrodite à la toilette, la déesse n'est plus représentée en majesté et les Érotes sont des bambins joueurs. Cette image rappelle celles observées dans les peintures de Pompéi où les Érotes sont des personnages espiègles accompagnant les divinités comme sur les peintures de la maison d'Arès et Aphrodite[610].

Les images du couple divin perdurent au cours de la période byzantine, comme le montrent quatre fragments de tapisserie (n° 334 – 337) et une tunique (n° 383). Si pour tous ces exemples, la déesse est accompagnée d'Érotes, ils mêlent les motifs grecs et romains. En effet, la tunique n° 383 est ornée d'un carré de tapisserie représentant la déesse avec Éros placé près de son épaule et tenant ce qui semble être une couronne. Une bande complète le décor et est décorée de multiples représentations d'Érotes dansant. Cet exemple met en évidence une interprétation mixte des images du couple, reprenant une attitude d'Éros héritée de l'iconographie grecque et une attitude fréquente sur les images datées de la période romaine.

De manière insolite, les deux carrés de tapisserie n° 335 et 336 sont ornés d'une représentation de la naissance d'Aphrodite. Or, si ce thème était déjà attesté au cours du Vème siècle av. J.-C.[611], il ne semble pas présent en Égypte avant la période byzantine. Du moins, s'il

[610] CANTARELLA & JACOBELLI 2011, p. 196.
[611] Péliké à figures rouges, naissance d'Aphrodite en présence d'Éros, 450 – 420 av. J.-C, musée archéologique de Thessalonie, n° inv. 14847 ; BEAZLEY John, Attic red-figure vase painters, 2nd edition, Clarendon Press, Oxford, 1963.

n’est pas exclu que des images datées de la période ptolémaïque ou romaine existent, je n’en ai pas trouvé lors de mes recherches.

4.2. Éros à la torche

À la période ptolémaïque, les figurines en terre cuite semblent être le support privilégié pour les images d’Éros à la torche (n° 83, 85-87). Mais c’est surtout au cours de la période romaine que les figurines d’Éros à la torche sont les plus nombreuses. Elles sont vraisemblablement issues de prototypes hellénistiques.

Avec ces représentations apparaît un nouvel insigne vestimentaire : le bonnet conique. Il semble que, lorsqu’il tient une torche, il porte régulièrement cette coiffe sur sa tête, même si aucun lien entre ces deux attributs n’est clairement attesté ; Éros est également coiffé de ce bonnet lorsqu’il tient des plats (n° 115, 116) ou lorsqu’il chevauche un dauphin (n° 56).

Une paire de pendants d’oreille en or (n° 314) montre également que ce flambeau peut être associé à d’autres attributs comme la phiale. Ces deux objets peuvent revêtir une symbolique culturelle, car comme cela a été évoqué (cf.1.4.5), lorsqu’Éros tient une torche, il endosse le rôle d’un auxiliaire de culte, rôle mis en évidence par la phiale, ayant une fonction cultuelle notamment lors des libations.

Ces motifs sont repris à la période romaine, mais deux nouveaux types apparaissent : la torche décorée de grappes de raisin, d’un croissant encadrant un disque ou d’un buste de Sarapis et la torche renversée. Chaque attribut évoque un symbole précis, par exemple par exemple les grappes de raisin rappellent le dieu Dionysos. Ainsi lorsqu’elles décorent une torche tenue par Éros, elles évoquent que le dieu appartient au thiase dionysiaque. Pour le croissant encadrant un disque et le buste de Sarapis, cela met en évidence la mixité culturelle qui s’opère à cette période, avec l’assimilation des symboles égyptiens dans l’iconographie des divinités grecques.

C’est aussi au cours de cette période que, sur les lampes à réservoir moulées, Éros adopte une nouvelle attitude en dirigeant le flambeau de sa torche vers le bec de la lampe (n° 189). Ainsi le lien entre le support et l’iconographie est frappant ; par ce geste, le dieu donne toute sa signification à la fonction du support.

La torche apparaît comme l’attribut principal d’Éros[612] et est souvent considérée comme un symbole funéraire, principalement quand elle est représentée renversée. Cependant elle très peu

[612] Bien que les images évoquant le thème Éros-Aphrodite soient aussi nombreuses, le dieu tient différents attributs relatifs à la déesse alors que pour les représentations de torche il ne s’agit que d’un seul attribut. Ce constat est fait

présente en Égypte, car seulement quatre supports de ce corpus sont ornés de ce motif et sont datés de la période romaine[613]. De plus comme cela l'a déjà été signalé, cette symbolique funéraire, qui serait une métaphore de la vie qui s'éteint, ne peut être appliquée à l'image d'Éros tenant une torche renversée[614]. Le contexte de découverte pourrait être un indice dans l'utilisation de ces images mais dans la majorité des cas seul le lieu de découverte est connu, excepté pour deux figurines en terre cuite découvertes dans les nécropoles d'Antinoupolis (n° 104) et Kôm el-Chougafa (n° 111).

Le dieu pourrait être alors vu comme un assistant de culte lors de cérémonies nocturnes, mais il n'y a pas de traces d'un culte de ce genre en Égypte[615].

Il est plus probable que les artisans de l'époque aient transcrit en image des sources textuelles comme le poème *Éros échappé* de Moschos, daté de la deuxième moitié du IIème siècle av. J.-C. :

« Ailé comme un oiseau, il vole vers l'un, vers l'autre, vers les hommes, vers les femmes, et se niche dans leurs entrailles. Il possède un arc minuscule, sur quoi il place une flèche ; la flèche est exiguë, mais elle porte jusqu'au ciel. Sur le dos, il a un carquois d'or ; dans ce carquois sont les roseaux amers avec lesquels souvent il me blesse moi-même. Tout cela est cruel ; bien plus encore sa torche ; c'est un petit flambeau, et il met en feu le Soleil même. Si tu l'attrapes, attache-le pour l'amener, et n'aie pitié de lui. Si tu le vois pleurer, prends garde d'être sa dupe. S'il rit, entraîne-le. S'il veut te donner un baiser, sauve-toi ; son baiser est funeste, ses lèvres sont du poison. S'il te dit : « Prends cela ; je te fais cadeau de tout ce que j'ai d'armes », ne touche point à ces présents perfides ; ils sont trempés dans le feu [616]».

pour les images égyptiennes, il n'est pas certain qu'il en sera de même pour le reste des images du monde méditerranéen.

[613] Il s'agit d'un médaillon (n° 236), un flacon plastique (n° 258), d'une lanterne (n° 280) et d'une base de *thymiaterion* (n° 281) en terre cuite.

[614] HERMARY, CASSIMATIS & VOLLKOMMER 1986, « Éros », LIMC III (1986), p. 939.

[615] BALLET 2020, p. 114.

[616] GUTZWILLER 2010, p. 73 ; traduction Ph. Legrand, « CUF ».

4.2. Éros et Dionysos

C. Calame indique qu'Éros apparaît dans le thiase dionysiaque en Grèce au cours du Vème siècle av. J.-C[617]. Pourtant, dans le corpus de cette thèse, les images représentant les deux dieux sont majoritaires à la période romaine et perdurent jusqu'à l'antiquité tardive. Si cinq supports égyptiens représentent les deux divinités associées, la majorité des images évoquent le dieu du vin par les attributs tenus par Éros.

L'image la plus ancienne que nous ayons trouvée figure sur la paroi externe d'une coupe en bronze datée de la fin de la période ptolémaïque (n° 68). Dionysos représenté debout sur un piédestal est entouré par deux Érotes tenant au-dessus de leur tête un arc et un carquois. Cette image semble anecdotique par rapport au reste du catalogue, car une iconographie liée au vin est particulièrement mise en avant, comme le montre le décor du gobelet des Amours vendangeurs (n° 72). Il met également en évidence un lien entre le choix du décor et son usage, car Dionysos est représenté assis mangeant une grappe de raisin entouré d'Amours effectuant des vendanges. Il est donc représenté sur un vase à boire, une scène représentant la fabrication du vin en présence du dieu.

Dionysos et Éros sont aussi représentés dans les scènes mythologiques, comme le montrent le sarcophage découvert dans la nécropole occidentale d'Alexandrie sur lequel est représenté ses noces avec Ariane (n°28) ou le petit coffret en terre cuite représentant les noces d'Éros et Psyché (n° 282).

Si l'association des deux divinités dans une même composition apparaît sporadiquement, c'est majoritairement à travers les images d'Éros tenant des attributs du vin, que ce thème se diffuse. Ainsi, une statuette en bronze, datée de la période romaine, montre l'appropriation des attributs dionysiaques par le dieu de l'amour, qui porte une couronne et un collier de lierre et tient dans ses mains un canthare et un miroir (n° 48). Il est figuré dans un mouvement d'élan comme s'il dansait, et cette attitude rappelle les images du thiase dionysiaque dans lequel les satyres, les ménades et les Érotes se déploient[618]. Une deuxième figurine en bronze (n° 49) représente également l'Éros « dionysiaque », mais il porte uniquement une couronne de pampres.

Le symbole dionysiaque le plus fréquent dans l'iconographie d'Égypte est la grappe de raisin, dont la plus ancienne représentation dans ce corpus est une figurine en terre cuite datée

[617] CALAME 1996, p. 77.
[618] « Éros », *LIMC* III (1986), n° 858, p. 922, pl. 658.

entre la fin du IIème siècle et le début du Ier siècle av. J.-C., montrant Éros tenant une torche et une grappe de raisin[619]. Cet attribut évoque directement le dieu du vin à travers son fruit.

De la même façon, le raisin devient un attribut majeur d'Éros durant la période romaine, où il n'est pas représenté uniquement tenant la grappe, mais la portant dans des corbeilles entre ses bras, sur son dos ou participant aux vendanges. L'image d'Éros cueillant des fruits est déjà présente au Vème siècle av. J.-C. à l'exemple d'un cratère en cloche attique à figures rouges (où ?)[620] ce qui se retrouve sur les images de l'Égypte romaine ; ici le dieu pratique la technique de la vendange, tenant une serpe comme sur les plaquettes en os (n° 302, 303). Ce thème se diffuse aussi dans le reste du monde romain comme le montrent les peintures découvertes à Cologne, au sud-ouest de la cathédrale[621].

Les attributs empruntés à Dionysos ne se limitent pas à la grappe de raisin. En effet, les vases et contenants à boire sont des accessoires privilégiés dans les scènes festives auxquelles participe son thiase, à l'exemple de deux figurines en terre cuite (n° 134, 135) où Éros tient un canthare ou un vase.

Une figurine en terre cuite, découverte au Fayoum et datée de l'époque romaine, représente l'ivresse d'Éros (n° 145). Le dieu porte des guirlandes autour du cou, sa chevelure est coiffée d'un bandeau orné de médaillons et il tient dans sa main une œnochoé. Son ivresse est marquée par le léger mouvement de bascule de son corps vers l'arrière et sa tête inclinée vers la gauche, bouche ouverte. Une série de quatre lampes à réservoir moulées, produite à partir du même moule, sont décorées sur leur médaillon par une image d'Éros soutenant sa tête avec des mains et semblant s'appuyer sur des amphores dont l'une est brisée (n° 194-197). Ces deux motifs évoquent le thiase dionysiaque et les scènes de banquets dans lesquelles les personnages dansent, jouent de la musique ou boivent du vin. À travers la figure d'Éros ivre, les artistes ont aussi peut-être voulu figurer l'ivresse provoquée par les sentiments amoureux un thème très développé dans la poésie hellénistique.

Le motif des Érotes soutenant des guirlandes apparaît également en Égypte à partir de la période romaine et est majoritairement présent sur les sarcophages (n° 16 – 25). Ce motif renvoie à une symbolique funéraire, évoquant la pratique du banquet sépulcral[622], mais reprend aussi l'iconographie de Dionysos. Les guirlandes sont ornées de grappes de raisin, qui, comme

[619] Plusieurs exemplaires de ce corpus représentent Éros tenant des torches ornées de grappes de raisin. Elles seront étudiées dans la partie consacrée au motif d'Éros à la torche.
[620] « Dionysos », *LIMC* III (1986), n° 416, p. 463, pl. 353.
[621] « Éros /Amor, Cupido », *LIMC* III (1986), n° 499, p. 1013, pl. 713.
[622] HUET, *ThesCRA*, II, p. 288.

cela a été vu, (cf. 2.2.1.) sont un attribut du dieu du vin. De plus, les masques encadrés par ces motifs peuvent être ceux de satyres ou de ménades appartenant également à son thiase. Des amphores portent sur leur panse une représentation d'Érotes accrochant des rubans à des guirlandes, rappelant là aussi à ce thème festif (n° 266 – 267). Un couvercle de sarcophage en forme baignoire, datant de la même période, montre des Érotes placés sous une guirlande richement décorée de rubans et de fruits, tenant des coupes ou des torches (n° 29). Les peintures de la maison de Serenos, dans l'oasis de Dakhla, ont aussi pour décor ce motif, à la différence que les guirlandes servent de cadre pour des scènes narratives et s'éloignent de la symbolique dionysiaque (n° 7).

Ce motif se maintient jusqu'à la période byzantine, comme le montre un fragment de tenture représentant Éros tenant une guirlande ; toutefois, l'ajout d'une grappe de raisin dans la composition replace le décor dans la symbolique du dieu du vin (n° 390).

Le motif des Érotes vendangeurs est le plus répandu à cette période, à l'exemple d'un carré de tapisserie orné du dieu portant sur son dos des grappes de raisin (n° 364), un fragment d'encolure sur laquelle il tient une serpe et un panier de raisin (n° 386) ou encore la tenture conservée dans sa quasi-totalité, avec des Érotes dans diverses attitudes en train de vendanger (n° 392). Cependant, le décor de la mosaïque de Cheikh Zouède (n° 3) montre que les images issues de l'iconographie grecque perdurent.

4.3. Les scènes nilotiques

Les scènes nilotiques sont définies comme des images du Nil en crue avec sa faune et sa flore et représentant parfois des activités humaines[623]. Ce thème égyptien se répand dans l'ensemble du monde méditerranéen, en Italie dès la fin de la République, et connaît un vif engouement durant la période romaine. C'est de la fin de cette époque qu'est daté le plus ancien exemple de ce corpus. Il s'agit d'un panneau de coffret nuptial en os, découvert à Alexandrie, orné par Éros tenant entre ses mains une corbeille de fruits, entouré par des canards et de fleurs de lotus (n° 291). Cet objet montre le motif utilisé pour représenter le dieu grec en contexte nilotique et atteste de sa diffusion jusqu'à l'antiquité tardive.

Les fragments de tapisserie sont les supports les plus nombreux portant ce motif. Cela est probablement en lien avec l'espace décoratif de ces tissus. En effet, il s'agit de bandes ou de carrés, comprenant un médaillon central ; l'espace destiné au décor est donc étroit, et les

[623] GUIMIER-SORBETS 2019, p. 108.

artisans ont dû trouver une composition qui puisse être lisible en s'intégrant à ces formes. Ainsi, les Érotes sont représentés en position allongée et accompagnés de canards, de poissons ou de plantes qui ont des profils effilés. Le choix de ce thème peut également être lié à l'acculturation des images grecques en contexte égyptien durant cette période. Mais les décors des tissus semblent perdre leur symbolique grecque pour devenir des sujets païens. Éros n'est plus représenté comme un dieu, il perd ses attributs hérités de l'iconographie grecque et devient un personnage décoratif. Les vêtements ornés de scènes nilotiques pouvaient alors être portés par des personnes aux croyances religieuses gréco-romaine comme chrétienne.

Le canard est présent dans toutes ces compositions, ainsi les nombreux fragments de tapisserie représentant Éros tenant l'animal sans d'autres éléments suggérant le contexte aquatique peuvent-ils être considérés comme nilotiques ? Cela semble peu probable, car le dieu est couramment associé à des animaux aquatiques comme le dauphin, pour autant cela ne renvoie pas au fleuve égyptien. L'image d'Éros en présence d'un canard est déjà présente en Italie méridionale dès le IVème siècle av. J.-C. comme le montre un cratère à figures rouges, découvert à Paestum et daté du IVème siècle av. J.-C.[624], sur lequel ce motif est représenté compris dans une scène dionysiaque, ce qui exclut bien évidemment un environnement nilotique.

Un vase plastique, découvert dans une tombe à Tanagra mais de fabrication alexandrine, daté entre 300 et 250 av. J.-C., représente Éros chevauchant un canard (n° 271). Il s'agit de la plus ancienne image d'Éros au canard de ce corpus. Ce motif était donc déjà produit en Égypte depuis la période ptolémaïque. Les images datées de la période romaine et byzantine reprennent ce thème mais le dieu ne chevauche plus l'animal, il le tient généralement entre ses mains ou joue avec, comme le montrent les plaquettes en os découvertes à Kôm el-Nigili et datées entre la fin du IIIème et le début du IVème siècle apr. J.-C. (n° 292, 293) ou le carré de tapisserie découvert à Deir el-Dik et daté du VIIIème siècle apr. J.-C. (n° 336).

Il est intéressant de constater qu'une majorité des images représentant le dieu avec un canard ont été découvertes dans des nécropoles. Ce motif est-il donc typiquement funéraire ? Il n'est possible pas de confirmer cette hypothèse, car les fragments des tissus, qui composent la plus grande source d'images de ce motif, étaient à l'origine des vêtements du quotidien dans lesquels les défunts étaient inhumés[625].

[624] Cratère à figures rouges, premier quart du IVème siècle av. J.-C., musée du Louvre, n° inv. ED 100 ; PICASSO Metamorfosi, cat. exp. (*Milan, Palazzo Reale, 18 octobre 2018 - 17 février 2019*), Milan, Skira, 2018, p. 88, cat. 52.
[625] LINTZ & COUDERT 2013, p. 110.

Il ne faut également pas confondre les scènes nilotiques avec les scènes aquatiques, telle celle qui est figurée sur la mosaïque des Érotes marins provenant de Thmouis (n° 2). Éros peut être représenté entouré d'une faune aquatique, mais ne peut être considéré comme évoquant le fleuve d'Égypte. Cela renvoie davantage aux mythes grecs « aquatiques », comme celui de la naissance d'Aphrodite dans lequel le dieu de l'amour est présent.

Le relief en calcaire n° 10, daté entre le IIIème et IVème siècle apr. J.-C. et découvert à Ahnas el-Médineh (Heracléopolis Magna), représente deux Érotes sur les épaules du dieu Nil. S'il ne s'agit pas d'une représentation du fleuve en crue avec sa faune et sa flore, ce relief propose une variante des scènes nilotiques. Deux médaillons de tapisserie, découverts à Antinoupolis et datés plus tardivement, entre le Vème et VIIème siècle apr. J.-C., montrent le dieu Nil personnifié avec deux Érotes placés de part et d'autre d'un nilomètre (n° 340). Cette composition est également représentée sur un carré de tapisserie, datée entre le VIIème et VIIIème siècle apr. J.-C., mais sans la présence du fleuve (n° 339).

Ces trois exemples mettent en évidence la pérennité des images du Nil à une période si tardive. Cependant, il faut s'interroger sur l'identification des enfants qui pourraient être les coudées du fleuve personnifiées, comme il était courant de les représenter durant la période romaine[626]. Pour M.-O. Jentel, les Pecheis étaient le nom donné par les Égyptiens, puis par les Grecs, aux figures allégoriques de jeunes garçons représentant les coudés atteintes par la crue du fleuve. Ils n'ont donc ni généalogie, ni légende et ne sont pas considérés comme enfants du dieu-fleuve [627]. L'Histoire naturelle de Pline est la plus ancienne source littéraire mentionnant les Pecheis[628]. Cependant l'iconographie de ce thème pourrait être déjà présente durant la période hellénistique[629].

Les trois exemples de représentations du Nil découvertes en Égypte font partie du corpus d'image publié par le LIMC, dans lequel les enfants sont identifiés comme des Pecheis. Ainsi, il ne s'agirait donc pas d'Érotes. Néanmoins, il est possible de s'interroger sur l'origine de l'iconographie de Pecheis. Les images d'Érotes déjà représentées depuis la période classique auraient-elles pu influencer l'iconographie des coudées ?

[626] ADRIANI 1961, n° 194, pl. 89-91, fig. 298-302 et pl. 92, fig. 303 et 305 : Le Nil entouré d'enfants représentant les coudés, statue en marbre, datée de la fin du Ier siècle apr. J.-C. et conservé au musée Pio-Clementino du Vatican.
[627] M.-O. JENTEL dans « Pecheis », *LIMC* VII (1994), p. 212.
[628] Pline l'ancien, Histoire naturelle, XXXVI, 58, traduit par Jacques André, Les Belles Lettres, 1981.
[629] M.-O. JENTEL dans « Pecheis », *LIMC* VII (1994), p. 220.

4.4. Éros au dauphin

Le dauphin est l'animal le plus représenté sur les images égyptiennes, et cela de la période ptolémaïque jusqu'à l'antiquité tardive.

Le plafond peint de la tombe B 24 de la nécropole de Gabbari (n° 4) est la première attestation de ce thème dans le catalogue de cette thèse : les couples d'Érotes encadrent deux dauphins et semblent les dresser ou jouer avec eux. Le contexte funéraire de ces images renvoie à la symbolique du cétacé qui était considéré, en Crète, comme un être psychopompe, guidant les morts vers les îles des Bienheureux[630]. Le dieu prend également une fonction d'accompagnateur du défunt, à travers la figure des Érotes conduisant au son de leurs instruments de musique, le défunt vers l'au-delà. Ce décor pourrait donc induire que ce thème a une symbolique funéraire. Or un fragment de bol à relief moulé (n° 272) daté entre la fin du IIème et le Ier siècle av. J.-C.et découvert à Tebtynis, démontre que ce type d'image pouvait être utilisé dans un contexte autre que funéraire. En effet, ce fragment de bol a été découvert dans une zone regroupant plusieurs édifices cultuels (une chapelle et un sanctuaire) ainsi qu'une esplanade et des habitations modestes. Une figurine en terre cuite représentant le dieu chevauchant l'animal et jouant de la lyre, provient également de la région du Fayoum ; cependant, l'absence d'information sur le contexte de fouille ne permet pas de comprendre son utilisation (n° 90).

L'étude du corpus a mis en évidence qu'Éros était majoritairement représenté chevauchant un dauphin. C'est principalement à la période romaine que se développe ce motif en Égypte, à l'exemple d'un fragment de statue en marbre, découvert à Alexandrie (n° 38), d'une statuette en bronze, conservée au musée égyptien du Caire (n° 57) ainsi que des lampes plastiques (n° 184, 185) ou à réservoir moulée (n° 204, 205). Tous ces supports ont pour décor une représentation d'Éros chevauchant un dauphin. Cette image était déjà représentée dans le monde grec dès la fin du VIème siècle av. J.-C., comme le montre une coupe attique à figures rouges, conservée au musée national de Palerme[631].

Les figurines, ainsi que les lampes plastiques ou à réservoir moulées en terre cuite, semblent être les supports privilégiés pour représenter ce thème qui connaît une variante lorsque le dieu joue de la flûte ou de la lyre. Ce thème est présent en Égypte dès la période ptolémaïque, comme le montre une figurine en terre cuite représentant le dieu jouant de la lyre (n° 90), puis au cours

[630] POITRENAUD 2014, p. 2.
[631] « Éros », *LIMC* III (1986), n° 157, p. 867.

de la période romaine, à l'exemple d'un fragment de lampe conservé à l'institut archéologique de Tübingen (n° 165).

Cette iconographie est attestée dès le IVème siècle av. J.-C., comme le montre une œnochoé attique à figures rouges, conservée l'Ashmolean Museum à Oxford, décorée par une représentation du dieu jouant de la lyre chevauchant un dauphin[632]. L'instrument de musique est considéré comme un attribut d'Apollon (cf. 1.3.2), ainsi ce motif pourrait figurer que le dieu de l'amour incarne le dieu des arts. Le dauphin est également un attribut d'Apollon, mais aussi de Dionysos et d'Aphrodite[633]. L'étude du corpus a mis en évidence qu'Éros est affilié à toutes ces divinités, ainsi il est cohérent que des attributs soient communs dans leur iconographie. Cependant, de nombreuses statues en marbre découvertes en Cyrénaïque[634] ou en Italie, datées de la période romaine, montrent Aphrodite accompagnée d'Éros chevauchant un dauphin, comme le montre un marbre conservé au Musée national d'archéologie de Naples, vraisemblablement une copie d'un original hellénistique[635]. Ainsi, il semble que l'image d'Éros avec un dauphin évoque sa filiation à la déesse.

Une patte d'attache de lustre prouve que le motif continue d'être utilisé au cours de la période byzantine (n° 76).

Si l'origine de l'association du dauphin au dieu Éros est incertaine, l'iconographie indique que c'est l'un des animaux privilégiés dans les représentations d'Éros.

[632] « Éros », *LIMC* III (1986), n° 158, p. 868, pl. 617.
[633] SOMVILLE 1984, p. 8.
[634] Statue en marbre, Ier siècle apr. J.-C., Temple d'Aphrodite, Cyrène, British Museum, Londres, n° inv. 1861,1127.72 et 1861,1127.75 ; PRYCE F N., *Catalogue of sculpture in the department of greek and roman antiquities of the British Museum*, Université du Michigan, 1928.
[635] Statue en marbre, IIème siècle apr. J.-C, musée national d'archéologie, Naples, n° inv. 6296. J'ai étudié ce marbre dans les salles d'expositions du musée.

4.5. Éros et Psyché

La plus ancienne image d'Éros et Psyché de ce corpus est attestée sur un alabastre, daté entre 200 et 150 av. J.-C., et conservé au musée Benaki, représentant le couple à côté des deux Érotes combattants (n° 265). C'est le seul exemple qui associe ces deux thèmes sur un même support.

Le motif le plus répandu est celui des deux divinités enlacées et s'embrassant. Il est représenté au cours de la période ptolémaïque, comme le montre une figurine-lampe découverte à Alexandrie (n° 163) ou trois alabastres plastique (n° 241 – 243).

Au cours de la période romaine, de nouvelles compositions apparaissent pour ce motif. Une lampe plastique prend la forme d'un lit sur lequel est allongé Éros endormi, Psyché se penche au-dessus de lui pour le regarder (n° 187). Cette statuette renvoie à l'épisode de la découverte de l'identité de son époux par la déesse. Toutefois elle met surtout en évidence le lien entre le support et l'image, car dans le mythe Psyché regarde son mari à la lueur d'une lampe à huile. Une figurine en bronze, conservée au musée égyptien du Caire représente également ce thème : toutefois, à la déesse est substitué un papillon (n° 54). Cette image montre qu'au cours de cette période, le couple pouvait être suggéré par la représentation du dieu et de l'insecte, attribut et image de la déesse. Deux lampes à réservoir moulées, découvertes à Damanhour et datées du IIème siècle apr. J.-C., reprennent cette image où Éros tient un papillon mais également une torche[636]. Comme pour Aphrodite ou Dionysos, la présence de Psyché n'est pas nécessaire pour comprendre le motif de la scène.

Un petit coffret en terre cuite (n° 282) est décoré par une scène se développant en frise, représentant leur noce en compagnie de Dionysos, de Ménades et d'Érotes rappelant ainsi le thiase du dieu du vin.

Pour une grande partie des supports qui composent ce corpus, les contextes ne sont pas identifiés, seuls les lieux de découverte sont connus. Cependant, la nature de certains supports permet de supposer leur utilisation comme le petit coffret en terre cuite qui pourrait être considéré comme un objet destiné à la dot d'une jeune mariée, ce qui est confirmé par le thème des noces représenté. Les alabastres, qui sont des vases liés au soin du corps, indiquent également par leur iconographie amoureuse, qu'ils pouvaient être offerts en cadeaux pour figurer l'amour, ou utilisés par de jeunes femmes comme nécessaire de beauté (cf. 1.4.1.)

[636] Annexe 1, n° 4.

5. Les contextes d'utilisation

L'une des problématiques de cette thèse est de saisir le contexte d'utilisation des images d'Éros. Cependant, moins de la moitié des supports qui composent ce corpus (soit 181 supports pour un total de 392) ont un lieu de découverte connu[637] et pour quelques-uns, le contexte de leur découverte est également mentionné. L'étude des lieux de découvertes mais en évidence que les images d'Éros ont été découvertes en majorité dans le Delta et en Moyenne Égypte[638].

C'est à Alexandrie que presque que la moitié des supports ont été découverts, principalement dans les différentes nécropoles de la ville[639]. Le site d'Antinoupolis a également livré un grand nombre d'images du dieu en contexte funéraire[640]. Il faut également noter que la région du Fayoum est le deuxième site le plus représenté dans ce corpus[641].

Les lieux de découvertes permettent donc de supposer l'utilisation des images. Néanmoins, la majorité des images de ce corpus n'ont pas de contextes connus. La nature des supports et leur décor peuvent alors donner des indices sur l'hypothétique utilisation des images d'Éros.

5.1. L'espace domestique

5.1.1. L'architecture domestique

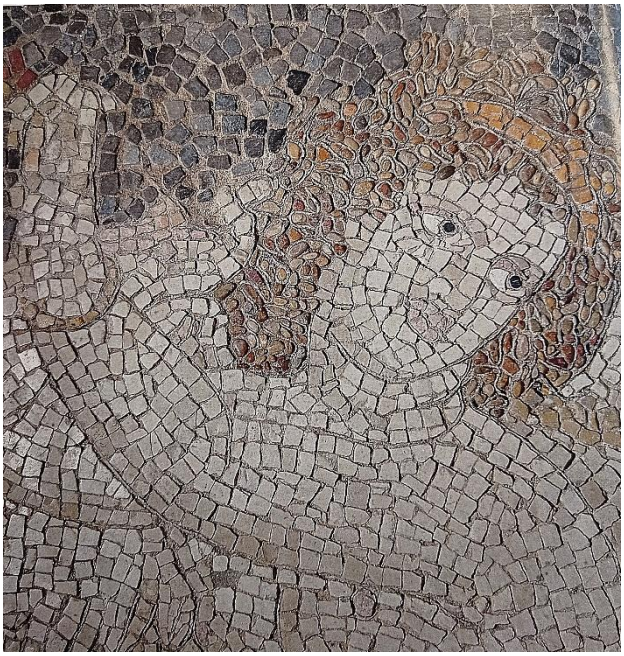
Seuls trois éléments dans ce corpus ont un contexte architectural domestique confirmé : la mosaïque des Érotes chasseurs, découverte à Chatby (n°1), les peintures murales de la maison de Serenos à Amheida (n°7) et la mosaïque de Cheikh Zouède (n°3).

Ces trois décors attestent la présence des images d'Éros en contexte d'habitat au cours des trois périodes étudiées ; cependant chaque décor présente un style et un choix de composition ornementale différents. Ainsi, la mosaïque de Chatby, datée du IIIème siècle av. J.-C., témoigne de la finesse, la qualité technique des mosaïques grecques par l'utilisation de fines tesselles en *opus tessellatum*. Le style réaliste de la mosaïque est marqué par le choix des couleurs employées ; les détails anatomiques des Érotes et des animaux sont rendus grâce à des ombrages et de subtiles nuances de couleurs dans les tesselles afin de ne pas faire de démarcations franches. En observant les visages des Érotes, les détails sont frappants, bien que la couleur de

[637] Cela représente 183 objets pour un total de 392 supports.
[638] Annexe 2 : cartes des lieux de découverts, Annexe 3 : listes de lieux avec le nombre de supports découverts.
[639] 59 supports.
[640] 46 supports.
[641] 22 supports.

leur peau soit beige, des tesselles légèrement plus brunes sont utilisées pour marquer leurs paupières et leur bouche, ainsi que de donner du volume à leur nuque et accentuer le mouvement de torsion. En comparaison, la mosaïque de Cheikh Zouède, datée entre le Vème et le VIème siècle av. J.-C., réalisée également en *opus tessellatum,* présente une technique d'exécution moins élaborée. On n'y remarque pas de recherche de réalisme, bien que la gamme chromatique des tesselles soit très vaste ; les personnages sont représentés en aplats. En ce qui concerne Éros, il est représenté sous les traits d'un jeune enfant au corps potelé et vole au-dessus de la nourrice. Mais la particularité de cette mosaïque réside dans la représentation d'Éros et d'Érotes dans un même décor.

Les Érotes, placés dans une bande surmontant la scène narrative, prennent les mêmes traits physiques qu'Éros ainsi que son attitude de vol. Cependant, ils tiennent une *tabula ansata,* alors que le dieu tient son arc. Ces éléments permettent de les différencier, néanmoins, une inscription indiquant le nom d'Éros permet de confirmer son identité.



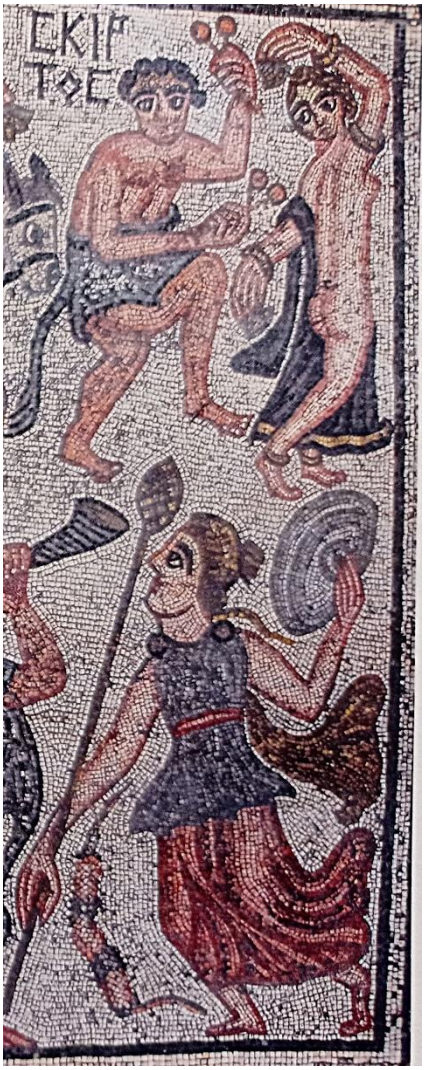






Figure 35 : Mosaïque : différences stylistiques.

Mosaïque des Érotes chasseurs, n° 1

Mosaïque de Cheikh Zouède, n° 3

© GUIMIER-SORBETS 2019

Au-delà de la différence technique et stylistique, la mosaïque de Cheikh Zouède témoigne de la pérennité des images des mythes grecs au cours de la période byzantine. Éros est acteur dans le mythe, mais la présence des Érotes montre cette double identité du dieu, à la fois divine et décorative. Ils ne sont pas des dieux, mais des êtres ornementaux, un peuple ailé qui accompagne les dieux et perdent le statut érotique du dieu.

Ces mosaïques témoignent de la présence d'Éros en contexte d'habitat. Dans les deux cas, il s'agit non pas de représentations votives, mais de décors exposant la richesse des propriétaires. En effet, il s'agit pour le commanditaire d'indiquer son statut et sa culture à travers de grands décors. L'inscription d'accueil de la mosaïque de Cheikh Zouède va dans ce sens.

Les peintures murales de la maison de Serenos sont également des images découvertes en contexte d'habitat, utilisant l'iconographie d'Éros pour représenter des Érotes. Datées du IVème siècle apr. J.-C., ces peintures les présentent tenant des guirlandes, thème largement diffusé au cours de la période romaine. Les Érotes sont des encadrements des scènes mythologiques, ils sont ornementaux et ne semblent pas avoir de fonction singulière. Leur présence montre qu'ils étaient devenus des éléments de décors courants, ajoutés pour compléter l'espace à aménager. Ils sont placés entre les scènes narratives et servent ainsi de guide à la lecture du décor.

5.1.2. La statuaire en contexte d'habitat

Parmi les rares éléments statuaires retrouvés dans un contexte assuré, figure la statue de Sidi Bishr. Cette statue en marbre conservée dans sa quasi-totalité, datée du IIème siècle apr. J.-C., a été découverte à Alexandrie dans le quartier de Sidi Bishr, à l'ouest du centre-ville (n° 30).

Elle a été mise au jour parmi un ensemble de statues particulièrement bien conservées en 1973 dans une zone située entre la rue Gamal Abdel Nasser et la gare de Sidi Bishr. Pour K. Savvopoulos et R. S. Bianchi, ces marbres devaient décorer une habitation alexandrine de haut standing. Elles auraient été enfouies dans la cache au fond de laquelle elles ont été découvertes, pour les soustraire à la rapacité des pilleurs[642]. Le style du groupe de statues laisse supposer qu'elles ont été produites dans le même atelier, et les auteurs de l'étude qui leur est consacrée indiquent également que le marbre utilisé a été importé des îles de la mer de Marmara[643].

[642] SAVVOPOULOS & BIANCHI 2012, p. 156.
[643] *Ibidem.*

La statue de ce corpus représentant Aphrodite se déshabillant en présence d'Éros qui l'aide à ôter son bracelet montre donc la présence du dieu en contexte d'habitat (supposé). Trois autres fragments de statues en marbre représentant Éros ont également été découverts à Alexandrie (n° 34, 38, 39). Il est possible qu'ils proviennent d'un contexte d'habitat ; cependant, aucune information sur le contexte de découverte ne permet de confirmer cette hypothèse.



Figure 36 : La collection Mehamara.

Éros et Aphrodite, n° 30.

Dionysos, marbre, IIème siècle apr. J.-C., Sidi Bishr, Alexandrie, musée gréco-romain, Alexandrie, n° 29451

Harpocrate, marbre, IIème siècle apr. J.-C., Sidi Bishr, Alexandrie, musée gréco-romain, Alexandrie, n° 29450

Mars, marbre, IIème siècle apr. J.-C., Sidi Bishr, Alexandrie, musée gréco-romain, Alexandrie, n° 29455

©Musée des antiquités de la Bibliotheca Alexandrina

5.1.3. Les ornements de meubles ou supports

Plusieurs exemples de ce corpus attestent que les images d'Éros pouvaient être appliquées sur des meubles, des coffrets ou des éléments de mobilier comme des candélabres.

Les éléments de mobilier en bronze présentent tous un décor associant le dieu à un animal. Si cette coïncidence semble fortuite, certains sujets paraissent courants à leur époque. Par exemple sur un pied de meuble daté de la période romaine, en forme de patte lion sur laquelle repose le buste d'Éros (n° 68). Si le choix de ce décor ne semble pas présenter de symbolique particulière, il met en évidence une adaptabilité de la composition à la forme du support.

Cette adaptabilité de l'iconographie au support se retrouve également sur un couronnement de candélabre (n° 71) représentant le dieu avec des dauphins. L'iconographie n'est pas en lien avec l'utilisation du support ; on note toutefois que le thème du dauphin est largement répandu durant la période romaine. Une patte de lustre datée de la période byzantine (n° 77) et montre la pérennité de cette image. Il apparaît aussi que la forme du corps du dauphin est facilement adaptable à la forme du support, comme le montrent les lampes d'un candélabre conservé au musée d'Herculanum[644]. L'ajout de la figure d'Éros dans ces représentations ne paraît pas avoir de fonction votive mais ornementale.

Un chapiteau de candélabre est également orné d'une image d'Érotes avec des animaux : des bovidés (n° 69).

S'il n'est pas possible de faire de liens entre l'iconographie et le support, ces exemples montrent qu'une « mode » qui apparaît au cours de la période romaine et se maintient jusqu'à la période byzantine.

5.1.4. Le vaisselier domestique

Il est très complexe de savoir si les lampes et vases plastiques, ou moulés en terre cuite de ce catalogue, étaient utilisés en contexte domestique. Bien que la nature des supports laisse supposer une utilisation quotidienne au sein d'un habitat, aucun exemple ne permet de le confirmer, contrairement aux exemples découverts dans des tombes qui indiquent une utilisation funéraire. Cependant, un fragment de bol à relief moulé, découvert à Tebtynis, met en évidence une utilisation autre que funéraire si l'on se fonde du moins sur le contexte. En effet, il a été mis au jour dans une zone regroupant des édifices cultuels, publics et domestiques.

[644] J'ai pu étudier ce candélabre au musée d'Herculanum.

Ces supports sont, avec les figurines en terre cuite, les plus nombreux de ce corpus et mettent en évidence la diversité des représentations d'Éros.

Aussi, bien que le lien entre la nature du support et le choix du décor soit parfois une évidence, les lampes avec les représentations du dieu à la torche en sont un parfait exemple, l'iconographie ne permet pas de déduire leur utilisation. En effet, dans le cas des lampes, il pourrait s'agir d'objets aussi bien domestiques que cultuels ou funéraires.

5.1.5. La parure

Dans son *Étude technique et typologie de la bijouterie ptolémaïque et romaine d'Égypte*, C. Thiaudière indique que les bijoux étaient majoritairement achetés par les hommes mais plus principalement portés par les femmes[645]. Il distingue deux types de productions, l'une issue de commandes et l'autre de productions en série. Ainsi deux types de clientèles se distinguent : une clientèle aisée ayant la possibilité de faire des commandes particulières et une clientèle moins riche achetant des bijoux standardisés[646], comme le montre le pendant n° 306 découvert dans un atelier à Athribis. Si ce pendant met en évidence la présence d'ateliers fabriquant ces objets, cela induit également leur utilisation localement. Athribis, métropole de nome, était en effet l'une des villes les plus importantes au sud du Delta.

Les pendants d'oreilles semblent être un support préférentiel pour les représentations d'Éros au cours de la période ptolémaïque. Ils correspondent à la moitié des bijoux répertoriés dans ce catalogue. La phiale est l'attribut du dieu le plus courant sur ces bijoux, ainsi il peut sembler curieux de retrouver un objet cultuel entre les mains du dieu de l'amour et du désir, sur des accessoires de beauté. Éros est représenté avec cet attribut dès le Vème siècle av. J.-C. en Grèce[647]. Au cours du IVème siècle les représentations de phiales se diffusent dans le monde méditerranéen notamment en Apulie où des représentations montrent que cette coupe plaque est lié à la déesse Aphrodite[648]. Les bijoux égyptiens montrent donc la pérennité d'un motif développé dès le début de la période classique et présent dans le monde méditerranéen.

[645] THIAUDIERE 2005, p. 525.
[646] *Ibidem*., p. 521, p. 526.
[647] Amphore à figures rouges, Athènes, Vème siècle av. J.-C., musée du Louvre, n° G 453 ; « Éros », *LIMC* III (1986), n° 458, p. 889, pl. 632.
[648] Situle à figures rouges, Apulie, vers 350 av. J.-C., collection privée ; « Éros », *LIMC* III (1986), n° 828, p. 919.

La phiale ne semble pas donner une symbolique précise aux images d'Éros. Les bijoux découverts en Égypte pouvaient donc être destinés à la sphère aussi bien féminine que masculine.

Les médaillons représentant la déesse avec le jeune dieu placé sur son épaule (n° 316 – 318) évoquent aussi la sphère féminine. De plus, le médaillon n° 316 est l'élément central d'une coiffe, conservée dans son intégralité ; ainsi cela confirme que seule une femme pouvait porter ce bijou. Il semble cohérent de retrouver des images du couple divin, ou l'évoquant, sur des objets de parure. Pour M. Pfrommer, porter des bijoux portant des images d'Éros aurait eu pour but de représenter le désir amoureux et la beauté physique[649].

Le nœud d'Héraclès est un motif employé uniquement dans la bijouterie, ce qui est lié à sa symbolique nuptiale car les bijoux pouvaient faire partie des dots des jeunes mariées, offert par leur père[650].

5.1.6. Les dots

Un grand nombre de plaquettes en os découvertes en Égypte montrent l'engouement pour l'art de tabletterie au cours de la période romaine. Les plaquettes du corpus de cette thèse présentent quatre sujets iconographiques : Éros et Aphrodite, Éros dionysiaque, Éros tenant des objets et Éros dans un décor nilotique. M. Delassus indique les thèmes liés à Dionysos et Aphrodite étaient très prisés[651] ; le dieu de l'ivresse était représenté avec son cortège accompagné de satyres, des ménades et d'Érotes. Ainsi, six plaquettes en os (n° 287 - 290, 295, 296, 300) ont pour décors des Érotes dans une attitude de marche, tenant des coffrets, des instruments de musique ou des corbeilles pourraient appartenir à des compositions représentant le cortège dionysiaque. Quatre autres plaquettes, conservées au musée Benaki (n° 299, 301 – 303), représentent des Érotes ramassant des grappes de raisin et renvoient également au dieu du vin. Trois plaquettes sont décorées par une représentation d'Éros couronnant Aphrodite (n° 294, 304, 305).

Si toutes ces plaquettes devaient être à l'origine appliquées sur des pièces de mobiliers, elles pouvaient également constituer les décors de coffret de mariage offerts aux jeunes épouses pour

[649] PFROMMER 2001, p. 28.
[650] THIAUDIERE 2005, p. 526.
[651] DELASSUS dans BEL & GIROIRE & GONBERT-MEURICE & RUTSCHOWCAYA 2012, p. 134.

contenir leur nécessaire de beauté[652], en particulier celles représentant Aphrodite, protectrice des jeunes mariées. La plaquette n° 291, découverte à Alexandrie et conservée dans son intégralité, a pour décor Éros tenant une corbeille de fruits et volant parmi des canards. Pour E. Rodziewicz, la forme de la plaquette indique qu'il s'agit d'un coffret nuptial servant de cadeau de mariage[653]. Le décor n'est plus en lien avec la déesse Aphrodite car il s'agit d'une scène nilotique.

La particularité de ces plaquettes est leur technique de réalisation. En effet, deux fragments, représentant des Érotes tenant des coffrets (n°287-288) et découverts à Alexandrie, ont dans un premier temps été incisés puis peints. Cette technique est attestée au cours de la période romaine et semble être typiquement égyptienne. De l'avis de J. Strzygowski les plaquettes devaient avoir été produites dans un atelier alexandrin[654]. Cependant, M. Delassus nuance son propos et indique qu'il devait y avoir des ateliers dans d'autres établissements[655]. Bien qu'elle mentionne le fait que des plaquettes ont dû être produites à Alexandrie, comme celles découvertes à Kom el-Nigilli, pour cette auteure, l'absence de prototypes et la rareté de ces objets ne permet pas d'affirmer qu'il s'agit d'une spécialité alexandrine[656]. Elle indique également que des plaquettes d'os ont parfois été découvertes en contexte d'habitat et funéraire. Cependant, pour celles qui constituent le corpus de cette thèse, le contexte de découverte reste imprécis.

Un petit coffret en terre cuite (n° 282) pourrait également faire partie de la dot d'une jeune mariée. En effet, il pourrait faire office de petit contenant pour un nécessaire de beauté. De plus, le choix iconographique évoque le mariage car ce sont les noces d'Éros et Psyché qui y sont représentées.

Si, pour tous ces objets, le contexte de découverte ne permet pas de confirmer leur utilisation, leur iconographie donne des éléments de réponse. Il faut noter également que, malgré la diversité des sujets, ils renvoient tous à des moments de festivités ou liés à la sphère féminine.

[652] BEL & GIROIRE & GONBERT-MEURICE & RUTSCHOWCAYA 2012, p. 135.
[653] RODZIEWICZ 2016, p. 66.
[654] RODZIEWICZ 2016, p. 68 ; E. Rodziewicz indique que J. Strzygowski a été le premier à les publier et a attribué leur exécution à une centre de production alexandrin.
[655] DELASSUS 2016, p. 290.
[656] *Ibidem*.

5.2. L’espace funéraire

5.2.1. L’architecture funéraire

Trois exemples de peintures murales témoignent de la présence d’images d’Éros en contexte architectural funéraire (n° 4, 5, 6). Deux d’entre elles sont datées de la période ptolémaïque (n° 4, 5) alors que la troisième est datée de la période romaine (n° 6). Outre le fait de montrer que le décor pariétal pouvait être appliqué sur plusieurs surfaces, un plafond, un lit funéraire et des parois latérales, ces peintures murales montrent que plusieurs motifs iconographiques peuvent avoir une symbolique funéraire.

Les deux exemples ptolémaïques montrent des décors composés de frises d’Érotes qui forment un peuple ailé guidant le défunt vers le monde des morts. Ce rôle de guide est souligné par les attitudes des Érotes. Pour le plafond de la nécropole de Gabbari, ils dirigent le défunt par le son lorsqu’ils sont représentés jouant des instruments de musique. Les Érotes dansant ou tenant des couronnes marquent une procession et donnent ainsi un mouvement au décor. Aussi la frise d’Érotes dressant les dauphins marque leur capacité à éduquer, diriger les sentiments amoureux ; ainsi toutes ces représentations marquent le rôle d’accompagnateur d’Éros. Ce rôle est repris sur le lit peint de la nécropole de Moustafa Pacha, lorsque les Érotes sont représentés sur des chars tirés par des biges. Cette course donne également un mouvement à la composition, une indication de déplacement d’un endroit à un autre, comme le défunt passant du monde des vivants au monde des morts.

Dans les peintures murales de la nécropole de Kôm el-Chougafa, Éros est représenté dans une scène narrative illustrant le mythe de Perséphone. Comme cela a déjà été démontré dans l’étude du décor (cf. 2.1.2), ce mythe revêt une symbolique funéraire, il est donc pertinent de le retrouver sur les parois d’une tombe. Éros prend place dans ce décor car il est acteur dans le mythe. Le dieu ne revêt plus un rôle d’assistant du défunt, il est ici représenté dans sa fonction de dieu de l’amour. C’est l’épisode mythologique dans son intégralité qui renvoie au monde funéraire, et non Éros seul comme pour les peintures ptolémaïques.

Les peintures de la nécropole de Kôm el-Chougafa sont datées de la période romaine alors que les deux précédentes des nécropoles de Gabbari et Moustafa Pacha sont de la période ptolémaïque. Cette datation des décors a-t-elle un lien avec l’iconographie ? On ne saurait l’affirmer si l’on tient compte du fait que le mythe de Perséphone représenté en contexte funéraire ne se développe pas qu’au cours de la période romaine.

Les reliefs en calcaire (n° 9, 10), datés entre le IIIème et le IVème siècle apr. J.-C., ont été découverts à Ahnas el-Medineh. Comme cela a déjà été évoqué dans le chapitre consacré à l'études des reliefs en calcaire datés de la période byzantine (cf. 3.1.2), un rapport erroné de E. Naville a induit de nombreux chercheurs en erreur qui voyaient en ces reliefs des décors ayant appartenu à des édifices chrétiens. Or H. Torp a démontré qu'ils appartenaient à des monuments funéraires païens ; il précise que le bâtiment dans lequel E. Naville a découvert les reliefs était à l'origine une chapelle funéraire[657].

Les deux reliefs présentant des images d'Érotes proviendraient donc de tombes païennes. Le relief n° 9, daté du IVème siècle apr. J.-C., porte une représentation d'Éros chevauchant un dauphin. Le motif du dauphin en compagnie du dieu est déjà observé dans la tombe de Gabbari datée de la période ptolémaïque (n° 4, cf. 1.1.2.).

5.2.2. Les sarcophages

Les sarcophages sont, par nature, des objets utilisés en contexte funéraire. Pour ceux provenant d'Égypte cette utilisation est confirmée par leur découverte dans les nécropoles d'Alexandrie. La centralisation de ces sarcophages dans un même espace géographique indique-t-elle que ces supports n'aient pas été diffusés dans le reste du territoire égyptien ? Ou s'agirait-il d'un phénomène d'importation qui pourrait expliquer qu'ils aient été uniquement découverts sur la côte méditerranéenne ? La majorité des sarcophages alexandriens ont été réalisés à partir du marbre provenant de Proconnèse. Ainsi, ils devaient être produits sur place puis exportés vers l'Égypte.

5.2.3. Les figurines funéraires

Les figurines en terre cuite sont l'un des supports privilégiés pour les représentations d'Éros. Parmi celles dont le lieu de découverte est connu, près de la moitié proviennent de contexte funéraire. C'est principalement dans les nécropoles alexandrines (Kôm el-Chougafa, Hadra et Chatby) que sont mises au jour ces images[658]. Dominique Kassab Tezgör précise que peu de divinités ou personnages mythologiques ont été découvertes dans les tombes[659]. Cependant Éros fait partie des rares dieux présents dans les nécropoles. La plus ancienne

[657] TÖRÖK in *CoptEnc*, I, « Ahnas », p. 74.
[658] 11 des 39 figurines en terre cuite dont le lieu de découverte est connu, ont été mis au jour dans les nécropoles alexandrines.
[659] KASSAB TEZGÖR 2008, p. 215.

figurine funéraire, datée entre la fin du IVème et le IIIème siècle av. J.-C., a été découverte à Chatby[660]. Bien qu'elle soit fragmentaire ; le dieu est représenté en vol. Si son attitude ne semble pas indiquer une fonction funéraire, la présence d'un trou de suspension permet de supposer que les figurines étaient accrochées dans les tombes comme des images protectrices des défunts. Le motif d'Éros volant apparaît en Grèce sur des figurines en terre cuite au cours de la période hellénistique, qui étaient principalement placées dans des ensembles funéraires[661]. Parfois découvertes en grand nombre, pour C. Huguenot, ces figurines peuvent être interprétées comme des *daimones*, évoquant les âmes des défunts[662]. La figurine découverte en Égypte pourrait donc être interprétée de la même manière.

Cette figurine peut être également considérée comme un prototype des premières figurines en terre cuite représentant Éros en Égypte. De ce fait, l'Éros volant diffuse sur le territoire un prototype grec et met en lumière une iconographie moins enfantine que celle qui se diffusera par la suite. Bien que ses dimensions et la rondeur de son visage lui donnent l'apparence d'un enfant, son buste légèrement musclé et l'expression du visage marquent la jeunesse d'un adolescent. Cette figurine met donc en évidence la transition entre les images grecques de la période classique montrant Éros sous les traits d'un jeune adulte avec celles de la période hellénistique où l'apparence de l'enfant potelé domine.

Ces figurines représentent majoritairement le dieu tenant une torche, en compagnie d'Aphrodite ou Psyché. Si certains motifs comme la torche ou Psyché peuvent être interprétés comme des symboles funéraires, le faible nombre d'images découvertes ne permet pas généraliser cette hypothèse[663]. De plus d'autres motifs sont représentés, comme Éros vendangeur ou tenant un canthare. Le site d'Antinoupolis livre également quelques figurines découvertes en contexte funéraire, et montre la présence du motif du dieu à la torche ou en compagnie d'Aphrodite[664].

Le faible nombre de figurines funéraires et la diversité des images, bien que certains motifs semblent plus représentés, ne permet pas de définir une iconographie ou des pratiques cultuelles propres à Éros.

[660] Annexe 1, n° 2.
[661] HUGUENOT 2008, p. 256.
[662] *Ibidem.*, p. 264.
[663] Ces figurines sont présentes en peu d'exemplaire : 3 pour Éros à la torche, 2 pour Éros et Aphrodite, 2 pour Éros et Psyché.
[664] Seulement un exemplaire de chaque motif a été découvert.

5.2.4. Le vaisselier funéraire

L'étude des lampes et vases plastiques ou moulés est complexe. En effet, ces supports sont abondants mais seule une petite proportion d'entre eux ont des contextes de découverte connus, ; aussi il n'est pas possible de déduire avec certitude leur utilisation.

Deux lampes à réservoir moulées (n° 229, 232) ont été découvertes dans la nécropole de Kom el-Chougafa. Elles ne présentent pas de point commun clair dans le décor appliqué sur leur médaillon : l'une représentant Aphrodite et Éros et l'autre des Érotes soulevant un coffre. Cependant, comme cela a été mentionné, les attributs de la déesse peuvent être appliqués au dieu, ainsi le coffre qu'ils soutiennent pourrait renvoyer au nécessaire de toilette de cette dernière, mais cela reste une hypothèse. Un fragment d'applique, également découvert à Kôm el-Chougafa, représente Éros endormi (n° 278). Si l'attitude du dieu peut évoquer dans ce contexte le sommeil funéraire, l'origine de ce motif n'est pas funèbre comme le montre les bouches de fontaines datées de la période impériale[665]. Cette image serait l'illustration de la tristesse des vivants face au deuil d'un être perdu[666].

Un vase plastique découvert à Antinoupolis, représentant Éros tenant un bouclier (n° 250) et deux fragments de vases à relief découverts dans la nécropole d'Hadra, ornés d'une frise d'Érotes ou du dieu tenant une grappe de raisin (n° 277) ne présentent pas de thème pouvant trouver une symbolique funéraire claire.

Il est intéressant de constater que les images égyptiennes sont diffusées dans le monde méditerranéen et peuvent être employées en contexte funéraire, comme le montre le vase plastique n° 271 découvert dans une tombe à Tanagra, mais produit à Alexandrie.

De ces quelques exemples, il n'est pas possible de déduire une généralité. Ces supports, qui ont une utilisation funéraire, pouvaient également être des remplois d'objets domestiques déposés dans les tombes lors de la mort de leur propriétaire. Il n'apparaît pas non plus d'iconographie spécifiquement funéraire. Néanmoins l'association de certains motifs peut exprimer une symbolique funéraire bien que le contexte découverte ne soit pas connu. De cette manière deux lampes[667], en terre cuite à réservoir moulées, découvertes à Damanhour ont sur leur médaillon une représentation d'Éros tenant dans l'une de ses mains un papillon et dans l'autre une torche renversée. Si la présence du papillon évoque le mythe de Psyché, son

[665] HERMARY A., « Éros », *LIMC* III (1986), p. 939.
[666] *Ibidem.*
[667] Annexe 1, n° 4.

association avec la torche renversée peu évoquer la descente aux Enfers de la jeune femme. Mais le papillon est aussi un symbole de renouveau et qui accompagné d'un flambeau peut prendre une signification funéraire. Éros ainsi armé de ces deux attributs peut être vu comme un accompagnateur du défunt, garant de sa protection et de sa nouvelle vie après la mort.

5.2.5. Le mobilier funéraire - remploi de mobilier domestique

La grande majorité des tissus qui composent ce corpus ont été découverts en contexte funéraire. Si beaucoup ne sont que des fragments, quelques pièces permettent de restituer leur forme d'origine. Ainsi cinq tentures (n° 388 – 392) montrent que les tissus d'ameublement pouvaient être réutilisés comme linceul funéraire. Deux d'entre elles sont ornées d'un Éros dionysiaque : pour la première il tient une guirlande (n° 390) et pour la seconde il s'agit d'une multitude d'Érotes effectuant des vendanges (n° 392). Ce motif des Érotes soutenant des guirlandes est déjà attesté en contexte funéraire, comme le montrent les nombreux sarcophages qui composent ce corpus.

Le fragment n° 389, daté entre le IVème et le VIème siècle apr. J.-C. et découvert à Antinoupolis, a pour décor une scène nilotique. Ce thème est très présent sur les fragments de tapisserie, mais également sur beaucoup d'autres supports comme le montrent deux plaquettes en os découvertes dans un cimetière à Kôm el-Nigili (n° 292, 293). Ces plaquettes qui devaient probablement décorer à l'origine une boîte trapézoïdale, reprennent la forme du panneau de coffret nuptial de ce catalogue (n° 291). Ainsi, il semble que ce type d'objet soit également utilisé pour accompagner le défunt ; il pourrait s'agir d'un remploi de cadeau nuptial, peut-être inhumé avec la mariée qui en était propriétaire, ou d'un objet exécuté pour la défunte lors de sa mort.

Treize fragments de tuniques (n° 375 – 387) ont été découverts à Antinoupolis ou Der el-Dik et ornés de divers motifs comme des scènes nilotiques, des Érotes tenant des corbeilles, dansant, chassant, chevauchant un perroquet ou en compagnie d'Aphrodite. Tous ces thèmes sont déjà représentés au cours de la période ptolémaïque et romaine ; ils ne renvoient donc pas uniquement à une symbolique funéraire. En revanche, la problématique principale de ces vêtements est de comprendre s'ils étaient portés du vivant des propriétaires ou s'ils étaient confectionnés uniquement pour le défunt. R. Cortopassi indique que les morts étaient inhumés

avec leurs vêtements du quotidien, reflétant ainsi leur niveau social[668]. Ainsi, il est possible de supposer que les tuniques présentant les décors les plus élaborés (n° 376, 380, 382, 383) aient appartenu à des défunts au statut social aisé.

5.2.6. La parure funéraire

La bague n° 322, portant une image d'Éros jouant avec un iunx et découverte dans la nécropole de Naukratis, est le seul exemple de bijou de ce corpus dont le contexte funéraire est attesté. Elle est donc un nouveau support funéraire sur lequel Éros est représenté. Le motif de l'iunx ne semble pas adapté au contexte car, comme cela a été signalé dans l'étude de cette bague (cf. 1.5.4), c'est un instrument de magie destiné à charmer les êtres[669]. Cette bague, datée de la période romaine, pourrait donc être un bijou porté du vivant de son propriétaire et qui a été inhumé avec.

5.3. L'espace cultuel

5.3.1. La statuaire votive

La statue en marbre n° 31 est le seul exemple de ce corpus présentant une dédicace. Elle est placée sur la base de la statue qui représente Aphrodite accompagnée d'Éros tenant un petit coffret :

ὑπὲρ Αὐτοκράτορος Καίσαρος

Τίτου Αἰλίου Ἀδριανοῦ

Ἀντωνείνου Σεβαστοῦ Εὐσεβοῦς

Πετεχὼν Πιβηροῦς ἀνέθηκεν·

(ἔτους) ιζ΄, Θὼθ α.

« En l'honneur de l'empereur César Titus Aelius Hadrien Antoninus Auguste Pieux, Pétéchôn fils de Pibérès a fait la consécration. An 17, 1 de Thôth ».

[668] LINTZ & COUDERT 2013, p. 110.
[669] *Ibidem.*

Comme cela a été indiqué dans la partie consacré à l'étude de cette statue (cf. 2.3.1), cette dédicace a été faite par un Égyptien[670], Pétéchôn fils de Pibèrès, pour honorer Antonin le Pieux. Ainsi, cela montre que les Égyptiens pouvaient consacrer des représentations divines aux empereurs romains, ce qui indique le lien entretenu entre l'élite égyptienne et le pouvoir impérial. Si l'une des problématiques de cette thèse est de saisir le contexte d'utilisation, en ce qui concerne ce marbre, la dédicace permet de comprendre la fonction votive de cette statue, même si son lieu d'exposition n'est pas avéré. En effet, aucune information sur le contexte de découverte n'est connue : il n'est possible que de supposer que cette statue devait être exposée dans un lieu public, peut-être des bains ou un espace cultuel.

Pour N. L. Thompson, les statues d'Aphrodite découvertes en Italie pouvaient être utilisées pour décorer les jardins privés, les bains publics ou les lieux de cultes[671]. En ce qui concerne le marbre égyptien, l'iconographie pourrait donner des indices sur son emplacement initial car, à première observation, il semble qu'il s'agisse de l'image traditionnelle d'Aphrodite à la toilette accompagnée d'Éros lui tenant un ustensile nécessaire à sa beauté. Ce thème pourrait donc prendre sa place dans un espace comme les bains publics. Or il est également possible de voir dans cette image une représentation d'Éros dans un rôle de dédicant. En effet, le coffret qu'il tient peut-être vu comme une boîte contenant le nécessaire de beauté mais également comme une offrande faite à la déesse. Ainsi, Éros peut être considéré ici comme la personnification du dédicant, mais cela reste une hypothèse. Il est plus vraisemblable que le commanditaire ait repris une image connue du couple divin et l'ait dédié à l'empereur Antonin le Pieux dans un lieu de culte, peut-être un sanctuaire dédié à la déesse.

Un fragment de statue en marbre, daté de la période romaine et découvert à Memphis, représentant Aphrodite en compagnie du couple Éros-Psyché pourrait avoir été à l'origine une figurine votive (n° 32). En effet, Hérodote[672] identifie à Memphis un temple dédié à Aphrodite, or il s'agissait du temple de la déesse Astarté. Toutefois, à partir de la période ptolémaïque Astarté est parfois assimilée à la déesse grecque. Il est donc possible que la statue ait été dédiée à Aphrodite dans le temps d'Astarté.

[670] Hypothèse avancée par Yves Lafond.
[671] THOMPSON 2007, p. 94.
[672] Hérodote, *Histoires, II, Euterpe*, CXII, traduit par Philippe-Ernest Legrand, Belles Lettres.

5.3.2. La statuaire et piété individuelle

Un groupe de statuette en bronze, daté entre Ier siècle av. et le IVème siècle apr. J.-C., n'a pas de contexte de découverte connu. Cependant, la nature de l'objet indique qu'il devait prendre place au sein d'une habitation. En effet, ce type d'objet faisait partie de la dot des jeunes mariées[673] puis était gardé au sein du foyer pour lui apporter protection. Éros est représenté accompagnant la déesse Aphrodite dans sa toilette, le thème de l'objet est donc en lien avec son utilisation ; la déesse pourrait évoquer la jeune femme se préparant au mariage. D'autres fragments de figurines en bronze ont été étudiés (cf. 2.4.1.1) et auraient pu faire partie de compositions de ce type. Ainsi ces représentations étaient utilisées lors de rituels de piété domestique, Éros était donc honoré lors de cultes personnels.

Cette utilisation de l'image d'Éros semble également applicable aux figurines en terre cuite. En effet, il ne semble pas impossible que ces statuettes plus modestes que celles en bronze aient pu être utilisées au sein des foyers pour honorer le dieu. Or aucune des figurines qui composent ce corpus n'a un contexte de découverte connu précis. Cependant, contrairement aux statuettes en bronze, les figurines en terre cuite sont présentes dès la période ptolémaïque, ce qui indique qu'Éros était présent en contexte d'habitat dès cette époque puis à la période romaine. Il faut noter également la grande quantité de figurines en terre cuite présentées dans ce corpus. En effet, avec la vaisselle en terre cuite, il est évident qu'il s'agit de supports privilégiés pour représenter le dieu grec. En l'absence de temple ou de sanctuaire dédié uniquement à Éros en Égypte, les images en terre cuite démontrent qu'il s'agissait d'un dieu mineur, et que son culte devait donc se dérouler en contexte domestique ou funéraire.

5.4. Les gemmes royales

En 2017, Pascale Linant de Bellefonds et Evelyne Prioux publient leur ouvrage : *Voir les mythes : Poésie hellénistique et arts figurés*[674]. E Prioux consacre un chapitre sur aux épigrammes et camées au temps de Cléopâtre la Grande. Plusieurs de ces gemmes sont ornées de représentations d'Éros, dont les thèmes sont connus en Égypte dès l'époque hellénistique comme le triomphe de Dionysos ou Éros domptant des animaux.

[673] RONDOT 2012, p. 262.
[674] LINANT DE BELLEFONDS & PRIOUX 2017.

Une gemme, conservée au musée national de Naples et datée de la période romaine, a pour décor une représentation du triomphe de Dionysos[675]. Si l'association du dieu de l'amour avec le dieu du vin est déjà présente en Égypte, cette gemme propose une composition inédite pour le corpus de cette thèse. En effet, Dionysos est placé sur un char, soutenu par Ariane, tiré par deux *Psychai*. Deux Érotes complètent cette scène, le premier est placé à l'avant du char, qui aiguillonne les *Psychai* avec une torche, et le second caché derrière les roues du char.

La composition de ce camée associe deux motifs : dionysiaque et érotique ainsi qu'une double image de hiérogamie à travers le couple Dionysos-Ariane et Éros-Psyché[676]. Mais la particularité de ce bijou ne se limite pas à la composition de son décor mais concerne aussi à son créateur et son destinataire. En effet, il s'agit de l'œuvre de l'artiste Sostratos, qui après étude des pièces qu'il a réalisées devait avoir débuter sa carrière dans le monde alexandrin, peut-être pour les rois, plus précisément l'entourage de Cléopâtre VII et de Marc-Antoine[677]. Ainsi, une telle pièce met en évidence que les représentations d'Éros pouvaient être utilisées sur des supports précieux destinés à l'élite royale de la société égyptienne. Il semble que l'artiste symbolise à travers les divinités les grands personnages de cette époque et marque une préférence pour représenter Éros dans ses décors. Ainsi, un autre camée, également conservé au musée national de Naples, représente Héraclès posant un genou à terre et portant Éros sur l'une de ses épaules[678]. Cette image symboliserait Marc-Antoine soumis à la puissance de l'amour.

Sostratos montre à travers ses œuvres sa volonté de représenter la puissance d'amour par le biais de la figure d'Éros. Un troisième camée, conservé au British Museum et daté entre le Ier et le IIème siècle apr. J.-C., a pour décor le dieu tenant les rênes d'un char tiré par un couple de fauves[679], rappelant ainsi le pouvoir d'Éros de dompter toutes créatures mêmes des animaux sauvages.

L'artiste Tryphon faisait également partie de la cour des rois alexandrins aux côtés de Sostratos et présente lui aussi des camées avec la récurrence d'images d'Éros. Le plus célèbre est la gemme « Malborough », datée entre le Ier siècle av. et le Ier siècle apr. J.-C., représentant les noces d'Éros et Psyché[680]. Si ce mythe est déjà très présent en Égypte au cours de la période

[675] *Ibidem*., fig. 4, p. 253 : Camée, période romaine, Musée archéologique national, Naples, n° inv. 25840.
[676] LINANT DE BELLEFONDS & PRIOUX 2017, p. 254.
[677] *Ibidem.*, p. 256.
[678] *Ibidem*., fig. 9, p. 256 : Camée, période romaine, Musée archéologique national, Naples, n° inv. 25863.
[679] LINANT DE BELLEFONDS & PRIOUX 2017, fig. 11, p. 256 : Camée en onyx, Ier-IIème siècle apr. J.-C., British Museum, Londres, n° inv. 1890,0601.37.
[680] *Ibidem*., fig. 3, p. 251 : Camée en onyx, 50-25 av. J.-C., Museum of Fine Art, Boston, n° inv. 99.101.

romaine, comme l'ont montré les alabastres, lampes (cf. 2.5.7) en terre cuite, dont les compositions des décors sont sensiblement les mêmes : le couple s'enlaçant, Psyché découvrant l'identité de son mari. La gemme « Malborough » représente leur noce non pas à travers un cortège nuptial, à l'exemple du coffre en terre cuite n° 282, mais par le biais d'une scène d'initiation au culte dionysiaque. Un premier Éros tenant une torche d'Hyménée, tient dans une main une corde dont l'extrémité semble lier les mains du couple divin voilé. L'Éros guide les dieux vers un deuxième Éros, qui soulève un voile couvrant une table sur laquelle reposent le phallus et les objets sacrés, non visibles pour le spectateur. Un troisième Éros, derrière le couple, tend au-dessus de leurs têtes un van mystique rempli de grenades.

Cette gemme exceptionnelle par sa composition s'inscrit dans la lignée de ces supports destinés à l'élite royale. Si un symbolisme direct avec les rois ne semble pas évident, le choix de représenter une hiérogamie sous la forme d'un rite initiatique distingue cette gemme des autres supports. Il est possible qu'elle soit l'objet d'une commande particulière, ce qui justifierait sa composition remarquable par rapport aux autres images du couple divin.

Ces bijoux mettent en évidence différentes décors qui se développent à Alexandrie sous le patronage de la reine. Ils ne sont pas issus d'apports italiens mais d'une culture gréco-macédonienne installée en Égypte depuis trois siècles.



Figure 37 : Gemmes royales

Ligne a

Triomphe de Dionysos, Annexe 1, n° 9. ©LINANT DE BELLEFONDS & PRIOUX 2017.

Noces d'Éros et Psyché, Annexe 1, n° 10. ©MFA Boston

Ligne b

Héraclès soumis par l'amour, Annexe 1, n° 11. ©LINANT DE BELLEFONDS & PRIOUX 2017.

Éros domptant des fauve, Annexe 1, n° 12. ©LINANT DE BELLEFONDS & PRIOUX 2017.

Conclusion

Durant l'antiquité, l'iconographie est un moyen de communication et de transmission. Elle est ainsi le reflet d'une société dont elle permet de comprendre son organisation et sa culture.

Éros est un dieu qui peut sembler secondaire, mais il est le vecteur de deux des plus puissants sentiments de l'humanité : l'amour et le désir. Sa mythologie indique qu'il est un dieu primordial, fondateur du cosmos. Cependant, il est également considéré comme le fils de la déesse Aphrodite, assistant sa mère lorsqu'elle en a besoin. Cette double genèse d'Éros a influencé son iconographie, reflétant ainsi la complexité de son caractère divin.

Les images d'Éros sont présentes en Grèce dès la période archaïque et le représentent en compagnie d'Aphrodite[681]. Bien que la Théogonie d'Hésiode mentionne qu'il est l'un des principes fondateurs, c'est sa généalogie liée à Aphrodite qui est montrée. A parti du Vème siècle av. J.-C. l'iconographie d'Éros connaît un développement notable. Il est représenté dans des scènes figurant des épisodes mythologiques et des attributs lui sont peu à peu consacrés[682]. Ainsi, ces images vont se diffuser dans l'ensemble du monde méditerranéen et perdurer jusqu'à l'antiquité tardive.

Le premier objectif de cette thèse était d'établir une typologie des images d'Éros découvertes en Égypte et ce, sur tout type de support. Cependant, se contenter de dresser une liste des représentations ne permet pas de comprendre ce qu'elles révèlent de la société égyptienne de la période ptolémaïque jusqu'à l'antiquité tardive.

Dans un premier temps, l'étude du corpus met en évidence que c'est au cours de la période romaine que les images d'Éros sont les plus nombreuses, soit 240 supports pour un total de 395[683]. Cela pourrait être dû au manque de découvertes archéologiques de la période ptolémaïque ou byzantine, mais cela peut aussi indiquer que le dieu est véritablement adopté en Égypte qu'après la conquête d'Octave. L'intérêt porté à ce dieu à cette époque est indéniable, et ce, dans tout le monde méditerranéen. Cela est sans doute lié au développement de la figure des Érotes par le biais desquels de nouveaux motifs iconographiques apparaissent. Bien qu'ils soient déjà présents en Grèce dès le Vème siècle av. J.-C., les images datées de la période romaine

[681] Cratère à figures noires, troisième quart du VIème siècle av. J.-C., Athènes, musée du Louvre, n° inv. Cp 12260 : « Artémis », *LIMC* II, (1984), n° 1265, p. 719.
[682] Le *LIMC* permet d'avoir une vision globale des différentes représentations d'Éros.
[683] Annexe 4.

montrent de nouvelles compositions. Ce nouvel apport à l'iconographie d'Éros marque un changement dans son interprétation divine. Les Érotes sont des personnages qui évoquent également le sentiment amoureux, mais ils perdent la fonction érotique du dieu grec. Ainsi, ils deviennent des personnages ornementaux soutenant parfois des guirlandes ou pratiquant des activités artisanales.

Ces motifs présents en l'Égypte peuvent expliquer l'abondance des représentations du dieu à la période romaine. Toutefois cette multiplication des images peut être également due à l'utilisation de nouveaux supports : les sarcophages ou les plaques d'os. Cependant il est notable qu'au cours des périodes ptolémaïque et romaine, les figurines et la vaisselle en terre cuite soient les supports le plus privilégiés.

L'étude du corpus[684] met également en évidence qu'il existe un lien entre l'utilisation du support et son iconographie. Ainsi les nombreuses représentations d'Éros tenant une torche sont largement présentes sur des lampes. Une accointance est également observable entre l'espace destiné à porter le décor et sa composition, comme le montrent des bandes et les carrés de tapisserie portant des scènes nilotiques. Ce lien est d'autant plus observable grâce aux peintures du lit funéraire de la nécropole de Moustafa Pacha (n° 5) ; où l'espace ornemental est étroit, l'artiste a donc organisé le décor en frise mais le choix de la composition rappelle également le contexte funéraire, par la course de char renvoyant aux jeux funèbres.

Ce corpus met en avant la diversité des supports portant des images d'Éros. Ainsi, la nature ces objets pourrait être un élément de réponse sur leur utilisation. Il est donc possible de supposer que les représentations d'Éros étaient présentes dans tous les types de contexte : habitat et vie quotidienne, contextes funéraire et cultuel. Des objets comme les sarcophages sont par leur nature des supports de décors funéraire, ou encore les bijoux et les vêtements indiquent une utilisation dans la vie quotidienne. Cependant Éros est principalement représenté sous la forme de figurines en bronze ou en terre cuite[685] qui semblent, par la nature des supports, avoir une fonction votive, ces objets pouvant être utilisés dans le cadre d'une piété personnelle et prendre place dans une habitation. Éros est un dieu, il serait cohérent de retrouver ces images dans des contextes religieux mais aucun exemple n'a été découvert en Égypte. Néanmoins,

[684] Le catalogue de cette thèse mériterait d'être plus approfondie notamment en ce qui concerne la bibliographie relative à chaque objet. En effet un manque se fait sentir par l'absence de précision sur la publication initiale (celui qui à découvert l'objet, de l'archéologue qui l'a mis à jour, ou du conservateur qui a rédigé la première notice ou la mention d'un article indiquant son contexte d'acquisition). Il aurait été pertinent de dissocier les études consacrées à l'objet des simples mentions dans des publications.

[685] Elles représentent la plus grosse partie du catalogue soit 34 % des images.

durant l'antiquité, il est courant de retrouver des représentations divines employées à des fins décoratives, comme le montrent les mosaïques. Cela témoigne de la volonté des propriétaires d'exposer leur richesse et leur culture. Il faut également noter qu'Éros est présent en contexte funéraire. Bien que l'étude de l'iconographie du dieu n'ait pas mis en évidence des motifs à fonction strictement funéraire, la présence d'images dans des tombes témoigne des pratiques cultuelles au cours des différentes périodes.

Néanmoins Éros n'a pas fait l'objet de culte en Égypte, la profusion des images du dieu sur différents supports indique qu'il était très présent dans l'environnement visuel, comme le montre les nombreux objets provenant de contexte d'habitat, datés de la période ptolémaïque jusqu'à l'antiquité tardive. L'absence de culte officiel ou domestique en Égypte pour le dieu de l'amour permet d'imaginer un rôle d'indicateur du désir, présent dans la chambre à coucher, comme cela est attesté pour les images d'Aphrodite et Arès[686] au cours de la période romaine. Les images du dieu n'ont donc pas fondamentalement une vocation cultuelle, ce qui ne veut pas exclure une fonction religieuse mais la piété domestique est liée à la vie quotidienne, dont le désir, les sentiments amoureux et la fécondité font partie.

Aussi cette la profusion d'images du dieu dans les habitats est d'autant plus observable au cours de l'antiquité tardive ; où il orne les meubles, les figurines, les tentures, les vêtements. Cette omniprésence du dieu montre bien qu'il est considéré comme une divinité du foyer, dont seule l'image perdure comme une coutume héritée de la période gréco-romaine à une époque où le Christianisme est la religion la plus pratiquée. Les travaux de Francesco Massa apportent des réponses sur cette culture commune entre Païens et Chrétiens. La *paideia* est partagée par les élites de l'antiquité tardive, qui ont les mêmes références textuelles et visuelles, c'est grâce à cela qu'il est possible de saisir les mutations des images et de comprendre leur signification. Ainsi il serait intéressant d'approfondir la recherche sur l'iconographie tardive d'Éros notamment à travers la figure des anges qui pourrait sembler être une réappropriation de l'image du dieu grec.

Les supports mettent également en évidence le fait que les images d'Éros étaient commanditées, achetées par des personnes de milieux sociaux divers. En effet, les mosaïques, les statues en marbre, la vaisselle en bronze, la bijouterie ou encore les plaquettes d'os indiquent qu'une riche clientèle appréciait posséder ces images, mais les figurines, les lampes ou les vases

[686] Clément d'Alexandrie mentionne que les figures d'Aphrodite et Arès ornaient les chambres à coucher de ses contemporains, à la fin du IIème siècle apr. J.-C. ; *RONDOT Vincent, Derniers visages des dieux d'Égypte. Iconographie, panthéons et culte dans le Fayoum hellénisé des IIème-IIIème siècles de notre ère*, éditions du Louvre, Paris, 2013, p. 162-165.

en terre cuite laissent supposer qu'une clientèle moins aisée pouvait les acquérir également. Si cette différence sociale s'observe dans la nature des supports, les motifs iconographiques ne semblent pas être influencés par le statut des propriétaires. L'exemple des images d'Aphrodite et Éros est le plus frappant : ce thème étant représenté à la fois sur des statues en marbre, des médaillons en or comme des figurines, des vases ou des lampes en terre cuite. Si le travail et la technique employés semblent plus riches sur les supports les plus prestigieux, le thème, lui, reste le même. De plus, certains objets sont anecdotiques dans ce corpus, comme un sceau à pain représentant des Érotes chevauchant un éléphant (n° 283).

Si cette étude sur les commanditaires méritait d'être plus approfondit, celle sur les ateliers de production serait également pertinente. En effet l'identification des ateliers permettrait de saisir s'il y a eu des importations de techniques grecques, une circulation des modèles ou des glissements d'un support à un autre. Cela permettrait également d'observer si les artisans adaptaient leur technique pour composer les images en fonction des demandes des commanditaires. Les publications de Pascale Ballet, qui a travaillé sur les ateliers de coroplastes et leurs techniques de travail, ainsi que celles de Karol Myśliwiec sur le site d'Athribis et d'Hanna Szymanska aideraient la compréhension du lien entre les techniques des ateliers grecs et égyptiens. De même Frits Naerebout[687] publie un article dans lequel il étudie des moules pour reliefs métalliques, composés de plusieurs éléments assemblés par la suite. Il instaure un dialogue entre l'atelier des artisans et le commanditaire pour démontrer une composition d'objets sur mesure. Ces publications sont des outils qui permettraient de d'identifier quels supports, du corpus de cette thèse, ont pu faire l'objet de ce type de commande, ou encore s'il certains types étaient privilégiés pour le mobilier domestique, dans la grande ou petite statuaire ou encore dans l'ornement funéraire.

Néanmoins, la principale problématique de cette thèse était de saisir les interactions entre les mondes grec et égyptien par le biais de l'image divine.

Les images de ce corpus prennent leur origine dans l'iconographie grecque. Pourtant en les observant, des influences égyptiennes sont notables. Dans un premier temps à travers des éléments typiquement égyptiens sont attribués à Éros comme lorsqu'il est représenté en compagnie d'animaux appartenant à la faune locale. Cette adaptabilité qui s'observe sur la mosaïque des Érotes chasseurs (n° 1) montre que le propriétaire de la demeure avait peut-être

[687] NAEREBOUT Frits, « How do you want your goddness ? From the Galjub Hoard to a general vision on religious choice in Hellenistic and Roman Egypt » dans BRICAULT Laurent & VERSLUYS Miguel John (éd.), *Isis on the Nile. Egyptian gods in Hellenistic and Roman Egypte. Michel Malaise in honerem*, *RGRW 171*, Brill, Leyde, 2010, p. 55-74.

souhaité un décor associant sa culture grecque à des images évoquant le pays dans lequel il vivait. Néanmoins, c'est principalement par l'assimilation des divinités grecques à celles de l'Égypte que les changements iconographiques sont visibles. En effet, le couple Aphrodite-Éros est identifié, dès la période ptolémaïque, au couple Isis/Hathor-Harpocrate. Cette mixité iconographique s'observe dans les représentations du couple divin grec lorsqu'Aphrodite porte la couronne d'Isis ou d'Hathor. Une étude plus approfondie sur l'intégration d'Éros dans le corpus isiaque, dont la matrice se retrouve dans les villas de Campanie[688], aurait permis de saisir d'avantage le lien entre la société égyptienne et le reste du monde antique. En s'appuyant sur la fresque domestique[689], découverte à Karanis, représentant Aphrodite, Isis et Éros ainsi qu'Harpocrate l'enfant, un lien peut être établie entre cette iconographie et celle des villes campaniennes, montrant en Égypte l'existence une société fortement intégrée à la culture gréco-romaine manifestant une connexion avec le reste de l'Empire. Ainsi la figure d'Éros était utilisée par cette société est adaptée au contexte égyptien.

Les images marquant le plus l'influence égyptienne sont, sans nul doute, les scènes nilotiques. En effet, ce fleuve fondateur de la civilisation égyptienne devient, principalement au cours de la période romaine, une source iconographique largement utilisée. Éros est représenté évoluant dans la faune et la flore du Nil, dont il s'approprie certains éléments, comme le canard.

Il est donc indéniable que l'iconographie grecque connaît des changements au contact du monde égyptien. Cependant, si une *interpretatio graeca* est constatée avec l'assimilation d'attributs égyptiens, certains thèmes présents dans le monde antique ne semblent pas avoir été représentés en Égypte.

Le thème d'Éros et la sexualité, très largement documenté dans le LIMC, ne figurent pas dans ce corpus. L'absence de ces scènes est peut-être due au manque de découvertes archéologiques ou à la présence encore importante du culte du dieu Min. Ce dieu ithyphallique présent en Égypte depuis le IVème millénaire av. J.-C. est encore vénéré durant la période gréco-

[688] SARAGOZA Florence, « Des rives du Nil aux murs de Pompéi. Avatars iconographiques d'un dieu à la bipenne », *REA 113*, Bordeaux, 2011, p. 6982. Bien que cet article soit porté sur la figure du dieu Lycurgue, l'auteur mentionne qu'il est souvent représenté aux côtés d'Isis et Éros. Elle mène son étude sur une collection de figurines en terre cuite découvertes en Égypte et fait le lien avec exemples pompéiens.

[689] Cette fresque est conservée au musée gréco-romain d'Alexandrie mais se sont les aquarelles d'Hamzeh Carr, conservées à Ann Arbor, dans le Michigan, qui ont permise son étude. *Une reproduction a été publié dans RONDOT Vincent, Derniers visages des dieux d'Égypte. Iconographie, panthéons et culte dans le Fayoum hellénisé des IIème-IIIème siècles de notre ère*, éditions du Louvre, Paris, 2013 et TALLET Gaëlle, *La splendeur des dieux : quatre études iconographiques sur l'hellénisme égyptien*, Religions in the Graeco-Roman world, Brill, Leyde, Boston, 2020, n° B1.1.

romaine comme le montre la construction du temple de Min à Coptos[690]. Ainsi, la présence de cette divinité érotique a pu limiter la diffusion des images sexualisées d'Éros.

Le motif de la torche renversée, généralement associée au monde funéraire, est également très peu représenté dans les images égyptiennes. Un seul exemple est inventorié dans ce corpus : il s'agit d'un médaillon de lampe moulée (n° 236). Cependant, l'étude du corpus a mis en évidence de nombreux exemples d'Éros tenant une torche, voire la brandissant, cet attribut étant ainsi largement représenté en Égypte. Il ne semble pas y avoir d'explication culturelle à ce manque de diffusion de l'image de la torche renversée. Cela est peut-être dû à une préférence iconographique des artisans ou de la clientèle. De même, de nombreux thèmes diffusés dans le monde antique ne sont pas représentés en Égypte comme Éros en compagnie de chevaux ou tenant un aiguillon ou encore un fouet. Cependant, il s'agit de thèmes mineurs retrouvés en Grèce en peu d'exemplaires.

L'Égypte ne peut pas refléter à elle seule l'ensemble de la typologie d'Éros diffusée dans le monde méditerranéen au cours de différentes périodes. Les principaux thèmes de l'iconographie du dieu sont largement présents en Égypte comme les images du couple Éros-Aphrodite, ou celles l'associant à Dionysos. Ce sont également les représentations les plus représentées dans le monde méditerranéen. Ainsi, les images égyptiennes mettent en évidence la pérennité de cette iconographie.

A contrario, le thème d'Éros nilotique est une invention égyptienne. Il est évident que les scènes nilotiques prennent leur origine en Égypte, ne serait-ce que par le sujet représenté. Bien que ces images reprennent les attitudes du dieu déjà présentes dans l'iconographie grecque comme Éros tenant un coffret ou une corbeille de fruits, il est inédit de le voir représenté en contexte nilotique. Il semble également que ces images largement diffusées en Égypte le soient moins dans le reste du monde antique.

Les représentations du dieu Éros découvertes en Égypte mettent donc en évidence l'assimilation culturelle des motifs égyptiens dans une iconographie grecque. Des tendances apparaissent à travers la récurrence ou l'abandon de certains thèmes, ce qui montre que l'image du dieu évolue. Ces changements sont peut-être dû à la volonté des artistes, ou à un intérêt particulier de la part de la clientèle. Si rien n'est assuré, cela montre à l'évidence une évolution de la manière dont Grecs ou Égyptiens concevaient le dieu au cours des différentes périodes.

[690] OLETTE-PELLTIER 2016, p. 21

Il serait intéressant d'étudier les représentations d'Éros produites dans d'autres territoires ou régions du monde gréco-romain afin de constater ou non des changements similaires. Comme en Égypte, l'iconographie du dieu reprend-elle des motifs classiques ? Des thèmes hybrides apparaissent-ils en fonction du territoire dans lequel les images ont été découvertes ?

Il reste encore beaucoup à faire pour comprendre comment le dieu de l'amour et du désir a été interprété et diffusé dans le monde grec au cours de l'antiquité. Les musées abondent d'images qui montrent que son iconographie, son culte étaient des éléments constants dans les sociétés méditerranéennes. Ce dieu, dont les représentations apparaissent dans le monde attique dès la période archaïque, peut sembler mineur par son image mais est en réalité une figure nécessaire à la construction des peuples comme à Sparte ou à Prion.

L'image d'Éros ne prend pas fin avec l'antiquité. L'art byzantin semble, en Égypte, construire son iconographie à partir de motifs païens. On pourrait s'interroger sur une possible filiation entre les Érotes et les anges de l'iconographie des premiers temps du christianisme.

Annexe 1 : Complément de catalogue

1. Plaque - Érotes avec des souverains ptolémaïques

Lieu de découverte : Alexandrie.

Datation : IIIème siècle av. J.-C.

Matériau : Bronze.

Dimensions : H. 11,6 cm ; l. 13 cm.

État de conservation : Bon état.

Lieu de conservation : Cabinet de médailles, Bibliothèque nationale de France.

N° inv. : bronze.121.

Bibliographie : QUEYREL 2009, n° 24, fig. 58, p. 30 ; « Isis », *LIMC* V (1990), n° 209, p. 776.

Description : Les bustes des deux souverains Philadelphes à travers la figure de Sol et Isis-Séléné. Sol porte une *chlamyde* et des rayons solaires sont placés derrière sa tête. Il tient un sceptre. Isis-Séléné est couronnée par un globe lunaire encadré par deux cornes de vaches. Elle tient également un sceptre surmonté par un double fleuron. Sous les bustes, deux Érotes ailés, nus et de profil, sont placés face à face et tiennent entre leurs mains des cornes d'abondance émergeant d'une tige. L'ensemble des personnages sont encadrés par deux colonnettes en forme de phares ou de la meta des hippodromes. L'encadrement de la plaque est composé d'enroulements évoquant les vagues maritimes.



2. Figurine – Éros volant



Lieu de découverte : Nécropole de Chatby, Alexandrie.
Datation : Fin du IVème-IIIème siècle av. J.-C.
Matériau : Terre cuite.
Dimensions : H. 13,7 cm ; l. 9,1 cm.
État de conservation : L'avant-bras et la jambe droite, la main et la jambe (à partir du haut de la cuisse) gauche sont manquants.
Lieu de conservation : Musée gréco-romain, Alexandrie.
N° inv. : 19896.
Bibliographie : KASSAB TEZGÖR 2008, n° 102.
Description : Éros est nu, ailé et de face. Sa chevelure bouclée, qui souligne son visage arrondi, est coiffée par une double couronne de feuilles de lierre et de baies. Il lève son bras gauche à hauteur de sa tête.

3. Lampe à réservoir moulée - Éros jouant avec un animal



Lieu de découverte : Fayoum.
Datation : 150 – 250 apr. J.-C.
Matériau : Terre cuite. Argile brune-orangé.
Dimensions : L. 10,1 cm ; l. 7,2 cm.
État de conservation : Poignée cassée.
Lieu de conservation : British Museum.
N° inv. : 1878.11-9.36.
Bibliographie : BAILEY 1975, n° Q2050, p. 12, pl. 43.
Description : Éros est nu, ailé, debout et tourné de trois quarts vers sa gauche. Il porte un drapé couvrant partiellement son corps potelé et tourne son visage rond au-dessus de son épaule droite. Il lève son bras gauche en soulevant un pan de son drapé. Il tient dans sa main gauche un objet rond non identifiable et un petit animal est placé près de sa jambe droite. Le pourtour du médaillon est décoré d'une succession de frises dont l'une est ornée de volutes.

Commentaire : même prototype que les numéros 216, 217, 218.

4. Lampe à réservoir moulée - Éros avec un papillon

Lieu de découverte : Damanhour.

Datation : IIème siècle apr. J.-C.

Matériau : Terre cuite. Argile brune.

Dimensions : L. 8,7 cm ; l. 6,3 cm ; L. 8,4 cm ; l. 6,3 cm.

État de conservation : Bon état.

Lieu de conservation : British Museum.

N° inv. : 1874.3-14.20 ; 1874.3-14.32.

Bibliographie : BAILEY 1975, n° Q2022, 2023, p. 13, pl. 42.

Description : Éros est nu, ailé et de trois quart, tourné vers la gauche. Il est debout sur un piédestal. Il porte sur ses épaules une *chlamyde* et sa chevelure est coiffée par une couronne. Il tient dans sa main gauche un papillon et dans la droite une torche dont il dirige le flambeau vers le sol.



5. Lampe à réservoir moulée - Éros endormi sur une conque



Lieu de découverte : Fayoum.

Datation : Deuxième moitié du IIème siècle apr. J.-C.

Matériau : Terre cuite, argile brune.

Dimensions : L. 8,3 cm ; l. 6,5 cm.

État de conservation : Bon état.

Lieu de conservation : British Museum.

N° inv. : 1878.11-9.32.

Bibliographie : BAILEY 1975, n° Q2032, p.14, pl. 42.

Description : Éros est nu, ailé et allongé contre son aile sur son côté gauche. Il repose dans un coquillage

6. Lampe à réservoir moulée - Éros et Aphrodite



Lieu de découverte : Alexandrie.

Datation : IIème siècle apr. J.-C.

Matériau :

Dimensions : L. 7,7 cm ; l. 6,5 cm.

État de conservation : Bon état.

Lieu de conservation : British Museum.

N° inv. : 1873.6-9.29.

Bibliographie : BAILEY 1975, n° Q2083, p. 8, pl. 45.

Description : Aphrodite est nue, de face et debout. Elle tient dans sa main droite, qu'elle lève au-dessus de sa tête, une sandale alors que de sa main droite elle tient Éros. Éros est nu, debout, de face et ailé. Il tient de sa main gauche la main d'Aphrodite et de sa main gauche un objet non identifiable. Un petit coquillage est placé à la droite de la déesse, à hauteur de son bras.

Commentaire : même prototype que les numéros 226, 227.

7. Lampe à réservoir moulée - Éros avec une peau de lion



Lieu de découverte : Alexandrie.

Datation : Second moitié du IIème-IIIème siècle apr. J.-C.

Matériau : Terre cuite, argile brune, inclusions de mica. Engobe rouge, orangé.

Dimensions : L. 8,7 cm ; l. 5,8 cm.

État de conservation : Bon état.

Lieu de conservation : British Museum.

N° inv. : 1878.12-17.24.

Bibliographie : BAILEY 1975, n° Q1951, p. 11, pl. 36.

Description : Éros est nu, ailé et de face. Il est allongé sur le dos et repose sur une peau de lion. Il tient dans sa main droite la massue d'Héraclès, qu'il place derrière sa tête et tient dans sa main gauche la coupe du dieu.

8. Anse d'ornement - Éros, Zeus et Ganymède



Lieu de découverte : Alexandrie

Datation : Seconde moitié du Ier siècle apr. J.-C.

Matériau : Terre cuite. Argile brun-orange, inclusion de mica grises et engobe rouge.

Dimensions : L. 10,7 cm ; l. 9,3 cm.

État de conservation : Lacune de la partie inférieure droite.

Lieu de conservation : British Museum

N° inv. : 1871.6-19.412

Bibliographie : BAILEY 1975, n° Q1930, p. 4, pl. 35.

Description : Il s'agit d'une anse d'ornement triangulaire. Ganymède est nu, de profil vers la droite et assis sur un rocher. Il tient entre ses mains une coupe dans laquelle Zeus, en aigle, de profil vers Ganymède, vient boire. Éros est placé derrière Zeus. Il est nu, ailé et de plus petite taille que les autres personnages. Il est assis et tourne le dos au spectateur, tout en pointant de sa main droite la direction opposée. Les personnages reposent sur une feuille d'acanthe d'où jaillissent des rinceaux de vignes, dont l'un remonte le long du dos de Ganymède pour finir par surmonter le décor.

9. Gemme – Triomphe de Dionysos



Lieu de découverte : Inconnu.

Datation : Période romaine.

Matériau : Gemme en onyx.

Dimensions : Inconnu.

État de conservation : Bon état.

Lieu de conservation : Musée national archéologique, Naples.

N° inv. : 25840.

Bibliographie : LINANT DE BELLEFONDS & PRIOUX 2017, fig. 4, p. 253.

Description : Deux *Psychai* avec des ailes bilobées tirent un char sur lequel reposent Dionysos et Ariane. Dionysos est allongé sur son coté droit, son coude reposant sur le rebord du char. Il place son bras gauche autour des épaules d'Ariane, assise à ses côtés. Un drapé couvre les jambes de Dionysos, à partir de ses hanches, un deuxième drapé flotte entre les époux et forme un conque. Un premier Éros est debout à l'avant du char ; il tient de sa main gauche les rênes du char et de la main droite une torche enflammée. Un deuxième Éros est placé derrière les

roues du char auxquelles il s'accroche. Tous les deux sont nus, ailés, leur corps sont potelés et leur chevelure bouclée encadre leur visage rond. Un arbre, dont la branche principale retombe au-dessus des époux, clôture l'extrémité du décor.

10. Gemme « Malborough » - Noces de Psyché et Éros.



Lieu de découverte : Sentinum.

Datation : 50 – 25 av. J.-C.

Matériau : Gemme en onyx.

Dimensions : L. 3,7 cm ; l. 4,5 cm ; ép. 0,6 cm.

État de conservation : Bon état.

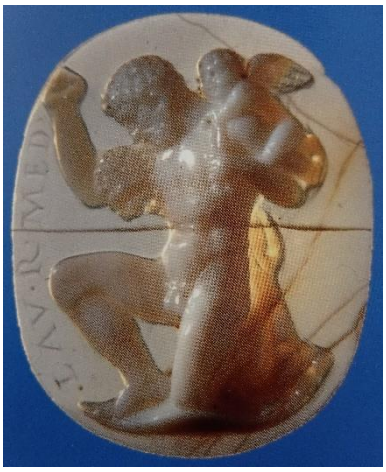
Lieu de conservation : Museum of Fine Arts, Boston.

N° inv. : 99. 101.

Bibliographie : LINANT DE BELLEFONDS & PRIOUX 2017, fig. 3, p. 251.

Description : A l'extrémité gauche de la scène, un premier Éros est debout, de profil et marche vers la droite. Il tend ses mains, dans lesquelles il tient un van mystique rempli de grenades, au-dessus des têtes du couple placé devant lui. Le couple est formé par Éros et Psyché qui sont debout, de profil et se dirigent également vers la droite. Un voile couvre leur tête et leurs mains sont liées par une corde dont l'extrémité est tenue par un autre Éros. Ce nouvel Éros est de debout, de face mais tourne sa tête vers la gauche pour regarder les époux. Il tient dans sa main droite, recouverte par un drapé, une torche d'Hyménée, qu'il repose contre son épaule. Un dernier Éros clôture le décor. Il est debout, de face et se penche vers l'avant. Dans un geste démonstratif, il découvre de sa main gauche un drapé recouvrant une table, sur laquelle repose un phallus et des objets sacrés, non visibles par le spectateur. Tous les personnages sont nus et ailés. Leurs corps sont potelés et leur visage rond est encadré par une chevelure bouclée.

11. Gemme – Héraclès soumis par l'amour



Lieu de découverte : Inconnu.

Datation : Période romaine.

Matériau : Gemme en onyx.

Dimensions : Inconnu.

État de conservation : Bon état.

Lieu de conservation : Musée national archéologique, Naples

N° inv. : 25863.

Bibliographie : LINANT DE BELLEFONDS & PRIOUX 2017, fig. 9, p. 256.

Description : Héraclès est nu, de trois quart, tourné vers la gauche. Il pose son genou droit au sol et regarde dans la même direction. Sur son épaule gauche repose une peau de lion, dont la tête est visible. Éros nu, ailé, est allongé sur l'épaule droite du héros. Il attrape de sa main droite la massue dont Héraclès tient l'autre extrémité.

12. Gemme – Éros domptant des fauves



Lieu de découverte : Inconnu.

Datation : Période romaine.

Matériau : Gemme en onyx.

Dimensions : H. 1,60 cm ; l. 1,80 cm.

État de conservation : Bon état.

Lieu de conservation : British Museum

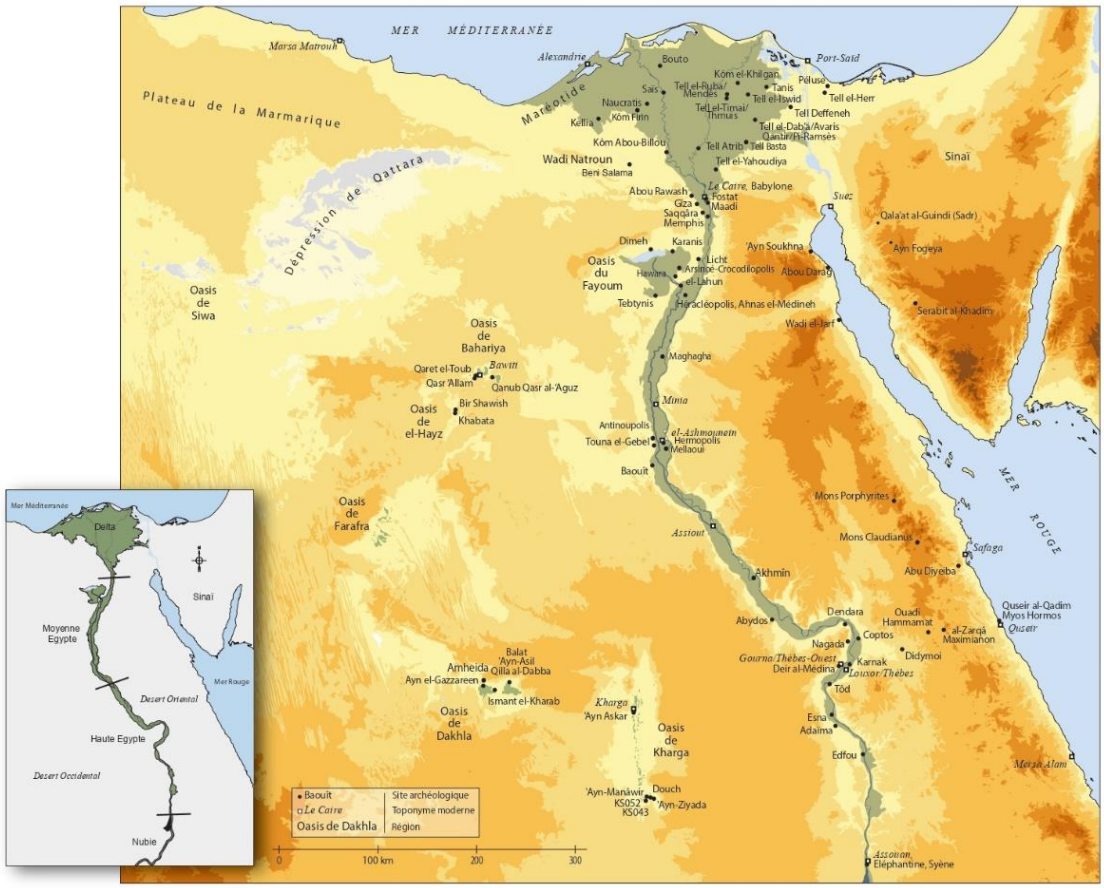
N° inv. : 1890,0601.37

Bibliographie : LINANT DE BELLEFONDS & PRIOUX 2017, fig. 11, p. 256.

Description : Éros nu, ailé, debout, tient entre ses mains les rênes d'un char, tiré par un couple de lions. Bien qu'il se dirige vers la gauche, il tourne sa tête vers la droite, pour regarder par-dessus son épaule. Son corps est musclé et sa chevelure bouclée, qui retombe sur sa nique, souligne son visage mince.

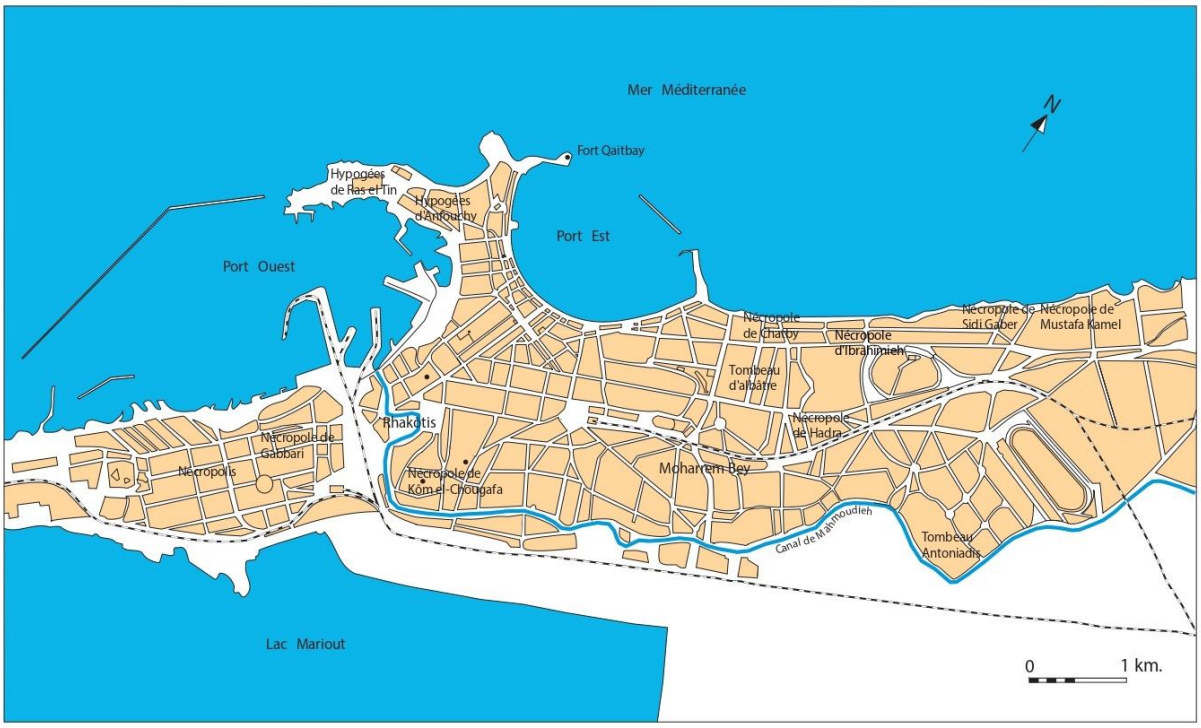
Annexe 2 : Cartes des lieux de découverte

Cartes 1 : Égypte



©Ifao

Carte 2 : Les nécropoles d'Alexandrie



©CEAlex

Annexe 3 : Nombre de supports par lieux de découverte

Le Delta

Lieu de découverte	Nombre de supports
Alexandrie	59
Alexandrie (sans précisions)	29
Alexandrie, Toukh el-Karmous	2
Alexandrie, Abouqir	1
Alexandrie, Chatby	2
Alexandrie, El-Mehamara	1
Alexandrie, Hadra	5
Alexandrie, Ibrahimiyeh	3
Alexandrie, Kôm el Chougafa	9
Alexandrie, Moharrem Bey	1
Alexandrie, Moustafa Pacha	3
Alexandrie, Nécropole de Gabbari	1
Alexandrie, Rhakôtis	2
Athribis	1
Kom el-Nigilli	2
Kôm Firin	1
Kôm Serig	3
Le Caire	2
Memphis	2
Naucratis	1
Saïs	7
Saqqara	3
Tell Basta	1
Lieu non précisé	2

84 supports

Moyenne Égypte

Lieu de découverte	Nombre de supports
Ahnas el-Médineh	2
Antinoupolis	46
Ashmounein	2
Deir el-Dik	3
Fayoum	22
Fayoum (sans précisions)	17
Sunufar	1
Tebtynis	3
Arsinoé-Crocodilopolis	1
Hermopolis	1
Karanis	1
Maghagha	1
Mellaoui	1
Touna el-Gebel	2
Lieu non précisé	1

82 supports

Haute Égypte

Akhmim	11
Amheida	1
Éléphantine	1

13 supports

Sinaï

Cheikh Zouède	1

Annexe 4 : Répartition chronologique des supports

Supports	Total	Période ptolémaïque : 74	Période romaine : 240	Période byzantine : 81
Mosaïques	3	1	1	1
Peintures murales	4	2	2	
Reliefs en calcaire Reliefs en bois	6 2			6 2
Sarcophages	14		14	
Statuaire en marbre	12	1	11	
Figurines en bronze Objets en bronze	23 12		23 11	 1
Figurines en terre cuite Et Figurines-lampes	84 16	22 2	62 14	
Lampes plastiques en terre cuite	11	2	9	
Lampes à réservoir moulées en terre cuite	50	5	45	
Plaquettes en terre cuite	2		2	
Vases plastiques en terre cuite	20	13	7	
Vases à décors en relief en terre cuite	11	4	7	
Fragments de vase et de faïence	9	4	5	
Objets uniques en terre cuite	3	1	2	
Objets en os	22		22	
Bijoux	20	17	3	
Tissus	71			71

Table des illustrations

Figure 1 : Mosaïque des Érotes chasseurs. 38
Figure 2 : Mosaïque des Érotes chasseurs. 39
Figure 3 : Mosaïque des Érotes chasseurs. 40
Figure 4 : Mosaïque et peinture, Éros et la chasse. 43
Figure 5 : Plafond peint, Éros au dauphin. 46
Figure 6 : Peinture murale, course d'Érotes. 49
Figure 7 : Les figurines en terre cuite : Éros et Aphrodite. 55
Figure 8 : Les figurines en terre cuite : Éros jouant de la lyre. 59
Figure 9 : La vaisselle, Éros puni. 62
Figure 10 : Vases : Éros musicien. 72
Figure 11 : Les pendants d'oreille. 82
Figure 12 : Les pendants d'oreille. 85
Figure 13 : Les médaillons. 88
Figure 14 : Les bijoux, Éros et Aphrodite. 91
Figure 15 : Restitution des peintures de Kôm el-Chougafa. 106
Figure 16 : Peintures murales, Éros, Perséphone et Hadès. 108
Figure 17 : Peintures murales, Érotes tenant des guirlandes. 113
Figure 18 : Statuaire en marbre, Éros et Aphrodite. 125
Figure 19 : Statuette en bronze, Éros tenant un alabastre. 132
Figure 20 : Statuette en bronze, Éros tenant des accessoires de beauté. 133
Figure 21 : Figurine en terre cuite, Éros tenant une torche. 141
Figure 22 : Figurines en terre cuite, Éros chevauchant un bouc. 147
Figure 23 Figurines en terre cuite, Éros et Aphrodite. 150
Figure 24 : Lampe en terre cuite, Éros en compagnie d'animaux. 163
Figure 25 : Lampes à réservoir moulées, Production en série. 182
Figure 26 : Mosaïque de Cheikh Zouède. 190
Figure 27 : Reliefs en calcaire, Érotes symétriques autour d'un élément central. 196
Figure 28 : Tapisserie, Érotes et nilomètre. 205
Figure 29 : Fragments de tapisserie, Érotes Aphrodite. 210
Figure 30 : Fragments de tapisserie, Érotes et Dionysos. 215
Figure 31 : Érotes vendangeurs. 216
Figure 32 : Reconstitution de l'intégralité du décor du Châle de Sabine, ... 222

Figure 33 : Tuniques datées de l’antiquité tardive. 227
Figure 34 : Reconstitution des décors sur des tuniques et des châles 231
Figure 35 : Mosaïque : différences stylistiques. 252
Figure 36 : La collection Mehamara. 255
Figure 37 : Gemmes royales 270

Bibliographie

Abréviations

LIMC *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* (Zurich, Munich) 1981-1999.

ThesCRA *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2004 2012.

CoptEnc Atiya (A.S.) éd., *The Coptic Encyclopedia*, 8 vol., 1991 (New York).

Sources antiques

Anthologie grecque, Tome III, texte traduit par Pierre Waltz, Les Belles Lettres, Paris, 1931.

Apollonios de Rhodes, *Les Argonautiques* texte traduit par Francis Vian et Emile Delage, Les Belles Lettres, Paris, 2019.

Apulée, *Le conte Psyché*, texte traduit par Désiré Nisard, Paris, 1860, revu et corrigé, Bibliotheca Classica Selecta, Louvain, 2005 – 2009.

Aratos, *Les Phénomènes*, I, traduit par André le Boeuffle, Les Belles Lettres, Paris, 2002.

Aristophane, *Les Oiseaux*, texte traduit par Hilaire Van Daele, Les Belles Lettres, Paris, 1928.

Athénée de Naucratis, *Les Deipnosophistes*, Livre XIII, *de L'amour* texte traduit par A.-M. Desrousseaux et Charles Astruc, Collection Budé, Les Belles Lettres, Paris, 1956.

Codex II, Écrit sans titre, collection *Bibliothèque Copte de Nag Hammadi*, Les Presses de l'université Laval, Éditions Peeters, Louvain, depuis 1977.

Ératosthène, *Catastérismes*, texte traduit par Jordi Pàmias I Massana et Arnaud Zucker, Les Belles Lettres, Paris, 2018.

Euripide, Hi*ppolyte*, texte traduit par Louis Méridier, Les Belles Lettres, Paris, 1927.

Euripide, *Les Troyennes*, texte traduit par Henri Grégoire et Léon Parmentier, Les Belles Lettres, Paris, 1925.

Hésiode, *Théogonie*, texte traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris, 2019.

Homère, *Hymne à Déméter*, XII, v. 5-20 et 406-433, traduit par Jean Humbert, Belles Lettres, Paris, 2018.

Homère, *Iliade*, traduit par Paul Mazon, Belles Lettres, Paris, 2019.

Homère, *L'Odyssée,* texte traduit par Leconte de Lisle, commentaires de Paul Wathelet, Pocket Classique, Paris, 1989.

Nicandre, *Les Alexipharmaques*, texte traduit par Jean-Marie Jacques, Les Belles Lettres, Paris, 2007.

Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, XLVII, 375 – 469, traduit par M.-C. Fayant, Les Belles Lettres, Paris, 2000.

Ovide, *Fastes*, V, texte traduit par Robert Schilling, Les Belles Lettres, Paris, 2013.

Ovide, *Métamorphoses*, II, texte traduit par Olivier Sers, Les Belles Lettres, Paris, 2019.

Ovide, *L'art d'aimer*, texte traduit par Henri Bornecque, Les Belles Lettres, Paris, 1924.

Pausanias, *Description de la Grèce*, I, texte traduit par Jean Pouilloux, Les Belles Lettres, Paris,1992

Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, texte traduit par M. Clavier, Paris, 1821.

Platon, *Le Banquet*, texte traduit par Luc Brisson, Flammarion, Paris, 2007.

Platon, *Phèdre*, texte traduit par Paul Vicaire, Les Belles Lettres, Paris, 1998.

Plaute, *Curculio*, III, texte traduit par A. Ernout, Les Belles Lettres, 1935.

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXVI, texte traduit par Émile Littré, Les Belles Lettres, Paris, 2016.

Plutarque, *Erotikos*, texte traduit par Robert Flacelière, Les Belles Lettres, Paris, 2008.

Plutarque, *Vie de Solon*, II, texte traduit par Émile Chambry, Robert Flacelière, Marcel Juneaux, Les Belles Lettres, Paris, 2003.

Plutarque, *Vie de Thésée,* I ; texte traduit par Émile Chambry, Robert Flacelière, Marcel Juneaux, Les Belles Lettres, Paris, 1958

Sextus Pompeius Festus, *Grammaticus, De la signification des morts*, Livres I et II, texte traduit par Auguste Savagner, collection Panckoucke, Paris, 1846.

Virgile, *Énéide*, texte traduit par Jacques Perret, Les Belles Lettres, Paris, 1978.

Bibliographie générale

ABDEL-SAYED 1995 — ABDEL-SAYED Edris, *Les coptes d'Égypte : les premiers Chrétiens du Nil*, Edition Publisud, Paris, 1995.

ADRIANI 1934 — ADRIANAI Achille, *Annuario del museo greco-romano, I, 1932-1933*, Alexandrie, 1934.

ADRIANI 1936 — ADRIANI Achille, *Annuaire du musée gréco-romain (1933-34 – 1934-35) : la nécropole de Moustafa Pacha*, Alexandrie, Société de publications égyptiennes, 1936.

ADRIANI 1939 — ADRIANI Achille, *Le gobelet en argent des amours vendangeurs du Musée d'Alexandrie*, volume 1, Cahier de la Société royale d'archéologie d'Alexandrie, 1939.

ADRIANI 1940 — ADRIANI Achille, *Annuaire du musée gréco-romain (1935-1939)*, Société de publications égyptiennes, Alexandrie 1940.

ADRIANI 1961 — ADRIANI Achille, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco romano*, Série A, volumes I & II, Italier, 1961.

AGHION & BARBILLON & LISSARRAGUE 2008 — AGHION Irène & BARBILLON Claire & LISSARRAGUE François, *Héros et dieux de l'Antiquité : Guide iconographique*, Hamilton, 2008.

ALGRAIN 2012 — ALGRAIN Isabelle, « L'alabastre attique. Distribution et usages en Méditerranée occidentale » dans FRERE Dominique & Laurent HUGOT (dir.), *Les huiles parfumées en Méditerranée occidentale et en Gaule, VIIIe s. av.-VIIIe s. apr. J.-C.*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2012, p. 121 – 127.

ANEMOYANNIS-SINANIDIS 1991 — ANEMOYANNIS-SINANIDIS Spyrodimos, " Le symbolisme de l'œuf dans les cosmogonies orphiques", dans *Kernos*, 4, 1991, p. 83-90.

ANNEQUIN 1994 — ANNEQUIN Jacques, *Espaces, dramatis personae, rapports sociaux dans le "Conte de Psyché"*, Dialogues d'histoire ancienne, vol. 20, n°2, 1994.

AUBER DE LAPIERRE & JEUDY 2018 — AUBER DE LAPIERRE Julien & Adeline JEUDY, *Catalogue général du musée copte du Caire : objets en bois*, Bibliothèque d'Etudes Coptes, IFAO, Le Caire, 2018.

AUBERT & AUBERT 2001 — AUBERT Jacques François & Liliane AUBERT, *Bronzes et or égyptiens*, Librairie Cybèle, Paris, 2001.

AUBERT & CORTOPASSI 1998 — AUBERT Marie-France & CORTOPASSI Roberta, *Portrait de l'Égypte romaine : exposition Musée du Louvre, 5 octobre 1998 – 4 janvier 1999*, Réunion des musées nationaux, 1998.

AUGE & LINANT DE BELLEFONDS 1986 — AUGE Christian et LINANT DE BELLEFONDS Pascale, « Éros (in.per.or) », dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III, 1986, p. 850 – 942.

BADAWY 1984 — BADAWY Alexandre, "L'art copte : Les influences orientales (Perse et Syrie) » dans *Rivista degli studi orientali*, vol. 58, Rome, 1984, p. 13-48.

BAGNALL 2004 — BAGNALL Roger S., *Chronological systems of byzantine Egypt, Brill Academic*, 2e edition, Leyde, 2004.

BAGNALL 2007 — BAGNALL Roger S. (dir.), *Egypt in the Byzantine world, 300-700*, Cambridge University Press, 2007.

BAILEY 1975 — BAILEY Donald Michael, *Catalogue of the lamps in the British Museum, Vol III. Roman provincial lamps*, The British Museum Presse, Londres, 1975.

BALLET 1994 — BALLET Pascale, « Isis assise sur la corbeille, au sistre, au pot rond et au miroir. Essai d'interprétation », dans BERGER Catherine & CLERC Gisèle & GRIMAL Nicolas (dir.), *Hommages à Jean*

Leclant, vol. 3 : Études isiaques, *Bd'E* 106/3, IFAO, Le Caire, 1994, p. 21-32.

BALLET 1997 — BALLET Pascale, « Le moulage des terres cuites dans l'Égypte gréco-romaine, état des problématiques », dans A. MULLER (dir.), *Le moulage en terre cuite dans l'Antiquité : création et production dérivée, fabrication et diffusion*, Villeneuve-d'Ascq (Nord), France, Presses universitaires du Septentrion, 1997.

BALLET 1999 — BALLET Pascale, *La vie quotidienne à Alexandrie : 331-30 av. J.-C.*, Hachette Littératures, Paris, 1999.

BALLET 2007 — BALLET Pascale, « Les terres cuites hellénistiques et romaine », dans VALBELLE Dominique (dir.), *Tell el-Herr, les niveaux hellénistiques et du Haut-Empire*, Editions Errance, Paris, 2007, p. 236 – 271.

BALLET 2012 — BALLET Pascale (dir.), *Grecs et Romains en Égypte : territoires, espaces de la vie et de la mort, objets de prestige et du quotidien*, Bibliothèque d'Étude 157, Institut français d'archéologie orientale, Le Caire, 2012.

BALLET 2016 — BALLET Pascale, « Ateliers de coroplathes dans l'Égypte hellénistique et impériale. Eléments de synthès », dans MULLER Arthur et Ergün LAFLI (dir.), *Figurines en terre cuite en Méditerranée grecque et romaine*, volume 1, BCH 54, Athènes, 2016, p. 57-62.

BALLET 2020 — Ballet Pascale, « Figurines, sites et contextes dans l'Égypte gréco-romaine. Études de cas provinciaux : de Tell el-Herr à Bouto » dans JAKUBIAK Krzysztof Zbigniew & Adam ŁAJTAR (dir.), *Ex Orient Lux : studies in honour of Jolanta Młynarczyk*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 2020, p. 43-74.

BALLET 2020 — BALLET Pascale, *Figurines et société de l'Égypte ptolémaïque et romaine*, Antiqva, Picard archéologie, Paris, 2020.

BALLET & POŁUDNIKIEWICZ 2012 — BALLET Pascale & Anne POŁUDNIKIEWICZ, *Tebtynis V : La céramique des époques hellénistique et impériale*, IFAO, Le Caire 2012.

BALTY 1999 — BALTY Janine, « Un propriétaire d'Apamène au Ve siècle », dans *Imago Antiqvitas : religions et iconographie du monde romain, de l'Archéologie à l'Histoire*, De Boccard, Paris, 1999, p. 75 – 76.

BARATTE 1996 — BARATTE François, « Dionysos en Chine : remarques à propos de la coupe de Beitan », dans *Arts asiatiques*, tome 51, École française d'extrême Orient, Paris, 1996, p. 142-147.

BARATTE 2006 — BARATTE François, « Les sarcophages romains : problèmes et certitudes », dans *Perspective*, n°1, Paris, 2006, p. 38-54.

BARBET 2001 — BARBET Alix (dir.), *La peinture funéraire antique : IVème siècle av. J.-C. – IVème siècle apr. J.-C.*, Actes du VIIe colloque de de l'association international pour la peinture murale antique du 6 au 10 octobre 1998, Paris, 2001.

BEL & GIROIRE & GONBERT-MEURICE & RUTSCHOWCAYA 2012 — BEL Nicolas & GIROIRE Céline & GONBERT-MEURICE Florence & RUTSCHOWCAYA Marie-Hélène (dir.), *L'Orient romain et byzantin au Louvre*, Musée du Louvre, Paris, 2012.

BEMONT & CHEW 2007 — BEMONT Colette & Hélène CHEW, *Lampes en terre cuite antique*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2007

BENAZETH 2002 — BENAZETH Dominique, *Catalogue général du musée copte du Caire, Objets en métal*, volume 1, IFAO, Le Caire, 2002.

BERNAND 1966 — BERNAND André, « Alexandrie gréco-romaine », *Vie des arts*, n°43, Montréal, 1966, p. 48-59.

BERNAND 1981 — BERNAND Etienne, *Recueil des inscriptions grecques du Fayoum*, vol. I-III, Institut français d'archéologie orientale, Le Caire, 1981.

BERNAND 1992 — BERNAND Etienne, *Inscriptions grecques d'Égypte et de Nubie au musée du Louvre*, CNRS, Paris, 1992.

BESQUES 1963 — BESQUES Simone, *Les terres cuites grecques,* Presses universitaires de France, Paris, 1963.

BESQUES 1992 — BESQUES Simone, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains,* IV, Réunion des musées nationaux, Paris, 1992.

BESQUES 1994 — BESQUES Simone, *Figurines et reliefs grecs en terre cuite*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1994.

BINGEN 1981 — BINGEN Jean, "L'Égypte gréco-romaine et la problématique des interractions culturelles", dans Bagnall R.S., Browne G.M., Hansons A.-E, Koenen L., *Proceedings of the sixteenth international Congress of Papyrology*, New York, 24-31 juillet, 1980, The American Society of Papyrologists, 1981.

BLAISE 1998 — BLAISE Fabienne, « La figure d'Éros dans la Théogonie d'Hésiode », *Uranie*, 8, 1998, p. 51-62.

BLANC & ERISTOV & FINCKER 2000 — BLANC Nicole, ERISTOV Hélène & FINCKER Myriam, « A fundamento restituit ? Réfections dans le temple d'Isis à Pompéi », *Revue Archéologique*, 2000/2, p. 227-309.

BONACASSA 1995 — BONACASA Nicola (éd.), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano : I centenario del Museo Greco-Romano,* Congresso internazionale italo-egiziano à Alexandrie en 1992, L'Erma di Bretcshneider, Rome, 1995.

BONNAFE 1985 — BONNAFE Annie, *Éros et Eris, Mariages divins et mythe de succession chez Hésiode*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1985.

BONNEAU 1986 — BONNEAU Danielle, « Le Nilomètre : aspect technique », dans *L'Homme et l'Eau en Méditerranée et au Proche-Orient III. L'eau*

dans les techniques, Séminaire de recherche 1981-1982, Lyon, 1986, p. 65-73.

BOOZER 2015 — BOOZER Anna Lucille, *A late Romano-Egyptian house in the Dakhla Oasis : Amheida house B2*, New York University Press, Institute for the Study of the Ancient World, New York, 2015.

BORGEAUD & VOLOKHINE 2000 — BORGEAUD Philippe & Youri VOLOKHINE, « La formation de la légende de Sarapis : une approche transculturelle » dans *Archiv für Religionsgeschichte*, GmbH-K.G., Munich, 2000, p. 37-76.

BOTTI 1900 — BOTTI Giuseppe, *Catalogue des monuments exposés au musée gréco-romain d'Alexandrie*, A. Mourès & Cie, Alexandrie, 1900.

BOUCHÉ-LECLERCQ 2003 — BOUCHÉ-LECLERCQ Auguste, *Histoire de la divination dans l'antiquité : divination hellénique et divination italique*, Horos, Grenoble, 2003.

BOUTANTIN 2012 — BOUTANTIN Céline, *Les terres cuites gréco-romaines du musée égyptien de l'agriculture*, Institut française d'archéologie orientale, Le Caire, 2012.

BOUTANTIN 2014 — BOUTANTIN Céline, *Terres cuites et culte domestique : Bestiaire de l'Égypte gréco-romaine*, Religions in the raeco-roman world, Brill, Boston, 2014.

BRECCIA 1914 — BRECCIA Evaristo, *Alexandrea and Ægyptum, guide de la ville ancienne et moderne et du Musée gréco-romain, Instituto italiano d'arti grafiche*, Bergame, 1914.

BRECCIA 1923 — BRECCIA Evaristo, « La mosaïque de Chatby », *Bulletin de la Société archéologique d'Alexandrie*, n° 19, Alexandrie, 1923, p. 158 - 165

BRECCIA 1932 — BRECCIA Evaristo, *Le musée gréco-romain d'Alexandrie (1925-1931)*, Institut italien des arts graphiques, Bergame, 1932.

BRECCIA 1934 — BRECCIA Evaristo, *Monuments de l'Égypte gréco-romaine*, vol.2, *Offine dell'Istitulo italino d'arti grafiche*, Bergame, 1934.

BREHIER 1973 — BREHIER Louis, *La sculpture et les arts mineurs byzantins,* Variorum Reprints, Londres, 1973.

BRON 1996 — BRON Christiane, « Hélène sur les vases attiques : esclave ou double d'Aphrodite » *Kernos*, 1996, p. 297-310.

BROWN 1957 — BROWN Blanche R., *Ptolemaic paintings and mosaics and the Alexandrian style,* Archaeological Institute of America, Cambridge, 1957.

BRUIT & SCHMITT-PANTEL 2017 — BRUIT Zaidman et Pauline SCHMITT-PANTEL, *La religion grecque : dans les cités à l'époque classique*, Cursus, Armand Colin, Malakoff, 2017.

BRUNEAU 1980 — BRUNEAU Philippe, « Les lampes et l'histoire économique et sociale de la Grèce », dans P. LEVEQUE et J.-P. MOREL, *Céramiques hellénistiques et romaines*, Tome 1, Université de France-Comté, Besançon, 1980, p. 19-54.

BRUWIER 1997 — BRUWIER Marie-Cécile (dir.), *Égyptiennes : étoffes coptes du Nil, Musée royal de Mariemont,* Morlanweiz, 1997.

BUFFIERE 2007 — BUFFIERE Félix, *Éros adolescent, la pédérastie dans la Grèce antique,* Les belles lettres, Paris, 2007.

BURKERT & BONNECHERE 2011 — BURKERT Walter et Pierre BONNECHERE, *La religion grecque à l'époque archaïque et classique,* Antiquité-synthèses, Picard, Paris, 2011.

BURKHALTER 2012 — BURKHALTER Fabienne, « Les Grecs en Égypte au IIIème siècle av. J.-C. », *Pallas*, n° 89, 2012, p. 307-316.

CALAME 1996 — CALAME Claude, *L'ÉÉ dans la Grèce antique*, Belin, Paris, 1996.

CALAMENT & DURAND 2013 — CALAMENT Florence & DURAND Maximilien, *Antinoé, à la vie, à la mode : visions d'élégance dans les solitudes*, Catalogue d'exposition, musée des Tissus, Lyon, 1er octobre 2013-28 février 2014, Lyon, 2013.

CAMPS 1986 — CAMPS Gabriel, « Ammon », dans *Encyclopédie berbère*, 4, 1986, p. 596-599.

CANTARELLA & JACOBELLI 2011 — CANTARELLA Eva & Luciana JACOBELLI, *Pompéi : Un art de vivre*, Imprimerie nationale, Milan, 2011.

CAPUANI 1999 — CAPUANI Massimo (dir.), *L'Égypte copte*, Citadelles & Mazenod, Paris, 1999.

CARNOY 1957 — CARNOY Albert, *Dictionnaire étymologique de la mythologie gréco-romaine*, Librairie orientaliste, 1957

CARPENTIER 1998 — CARPENTIER Thomas H*., Les mythes dans l'art grec*, Thames & Hudson, Paris, 1998.

CARREZ-MARATRAY 2019 — CARREZ-MARATRAY Jean-Yves, « Greek landings and Hellenic appropriations in « the island » (the Egyptian Delta », *British Museum Studies in Ancient Egypt and Sudan,* 24, 2019, p. 15-24, (publication en ligne : https://webarchive.nationalarchives.gov.uk/ukgwa)

CARTRON 2012 — CARTRON Gaël*, L'architecture et les pratiques funéraires dans l'Égypte romaine*, volume 1, BAR International, Oxford, 2012.

CAUBET 2009 — CAUBET Annie, « Les figurines antiques de terre cuite », *Perspective*, 1, INHA, Paris, 2009, p. 43-56.

CHAMOUX 1993 — CHAMOUX François, *La civilisation hellénistique*, Les grands civilisations, Arthaud, Paris, 1993.

CHASTAGNOL 2008 — CHASTAGNOL André, *Le pouvoir impérial à Rome : figures et commémorations*, École pratique des Hautes Etudes : Sciences historiques et Philologiques III, Librairie Droz, Genève, 2008.

CHEBAB 1951 — CHEHAB Maurice H., *Les Terres cuites de Kharayeb*, Paris, France, 1951.

CLAUDE 2017 — CLAUDE Marion, « De Jpw à Panopolis. Regards grecs sur la toponymie et la topographie d'un territoire égyptien » dans Ch. CASSIER (éd.), *Géographie et archéologie de la religion égyptienne. Espaces cultuels, pratiques locales*, *CENiM* 17, Montpellier, 2017, p. 69-90.

CLÉDAT 1915 — CLÉDAT Jean, « Fouilles à Cheikh-Zouède », dans *Annales du service des Antiquités de l'Égypte*, 13e année, IFAO, Le Caire 1915, p. 185-186.

DAOUD 1988 — DAOUD Abdou, « Evidence for the production of bronze in Alexandria », *Actes du colloque d'Athènes organisé par le CNRS, le Laboratoire de céramologie de Lyon et l'École française d'Athènes : Commerce et artisanat dans l'Alexandrie hellénistique et romaine*, BCH, 33, Athènes, 1988, p. 115-124.

DAREMBERG & SAGLIO 1919 — DAREMBERG Charles & SAGLIO Edmond, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Hachette, Paris, 1919.

DASZEWSKI 1985 — DASZEWSKI Wiktor Andrej, *Corpus of mosaics from Egypt, Hellenistic and Early Roman period*, Verlag Philipp von Zaberm, Mainz am Rhein, 1985.

DAVOLI & KAPER, 2006 — DAVOLI Paola & Olaf KAPER, « A new temple for Thoth in the Dakhleh Oasis », dans *Egyptian Archaeology 29*, 2006, p. 12-14.

DE RIDDER 1915 — DE RIDDER André, *Les bronzes antiques du Louvre, II, Les instruments*, E. Leroux, Paris, 1915.

DE RIDDER 1924 — DE DECKER Klara, « Une olpé au Musée Hongrois des Beaux-Arts - La cruche de Budapest » *Boreas, 30 - 31*, Münster, 2007-2008, p. 73-103.

DE RIDDER 1924 — DE RIDDER, *Catalogue sommaire des bijoux antiques*, Musées nationaux, Paris, 1924.

DELASSUS 2016 — DELASSUS Marie, « Les objets en os et ivoire d'Égypte romaine et byzantine au musée du Louvre : typologie, procédés de fabrication et techniques décoratives », Seizième journée d'études techniques (Genève, 19 - 21 juin 2013), *Études coptes XIV*, Paris, 2016, p. 281-299.

DENIZOT 2013 — DENIZOT Lucile, *La présentation au public de la collection de tissus égyptiens du musée historique et archéologique de l'Orléanais*, Mémoire d'étude, École du Louvre, Paris, 2013.

DERCHAIN 1969 — DERCHAIN Philippe (dir.), *Religions en Égypte hellénistique et romaine*, colloque de Strasbourg du 16 au 18 mai 1967, Presses universitaires de France, Paris, 1969.

DESCAMPS-LEQUIME 2012 — DESCAMPS-LEQUIME Sophie, « Un thymiatérion archaïque en bronze dans les collections du Louvre » dans *Bronzes grecs et romains, recherches récentes, Hommage à Claude Rolley*, INHA, Paris, 2012.

DEYBER 2009 — DEYBER Alain, *Les Gaulois en guerre : stratégies, tactiques et techniques*, éditions Errance, 2009.

DOYEN, PREYS & QUERTINMONT 2018 — DOYEN Florence, René PREYS & Arnaud QUERTINMONT, *Sur le chemin du Mouseion d'Alexandrie, Etudes offertes à Marie-Cécile Bruwier*, CEN*i*M 19, Montpellier, 2018.

DU BOURGUET 1968 — DU BOURGUET Pierre, *L'art copte*, Albin Michel, Paris, 1968

DUCAT 1995 — DUCAT Jean, « Grecs et Égyptiens dans l'Égypte lagide : hellénisation et résistance à l'Hellénisme », dans LECLANT J. (dir.), *Entre Égypte et Grèce*, actes du colloque du 6-9 octobre 1994, Villa Kérylos, Beaulieu-sur-Mer, *Cahiers de la villa Kérylos* 5, 1995, p. 68-81.

DUNAND & ZIVIE-COCHE 2001 — DUNAND Françoise & Christiane ZIVIE-COCHE, *Dieux et Hommes en Égypte*, Armand Colin, Paris, 2001.

DUNAND 1973 — DUNAND Françoise, *Le culte d'Isis dans le Bassin Oriental de la Méditerranée. Le culte d'Isis en Grèce*, vol. II, BRILL, 1973.

DUNAND 1976 — DUNAND Françoise, « Lanternes gréco-romaines d'Égypte », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol 2., 1976, p. 71-97.

DUNAND 1979 — DUNAND Françoise, *Religion populaire en Égypte romaine, Les terres cuites isiaques du Musée du Caire*, Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 76, E. J. Brill, Leyde, 1979.

DUNAND 1983 — DUNAND Françoise, « Grecs et Égyptiens en Égypte lagide : le problème de l'acculturation », dans *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes, Actes du colloque de Cortone (24-30 mai 1981)*, École Française de Rome, 67, Rome, 1983, p. 45-87.

DUNAND 1990 — DUNAND Françoise, *Catalogue des terres cuites gréco-romaine d'Égypte*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990.

DUNAND 2010 — DUNAND Françoise, *El-Deir nécropoles*, Cybèle, vol.1 et 2, Paris, 2010.

DUNAND 2017 — DUNAND Françoise « Des dieux dans la maison. Pratiques religieuses dans le cadre domestique en Égypte hellénistique et romaine » dans Christiane ZIVIE-COHE et Yannis GOURDON (dir.), *L'individu dans la religion égyptienne, actes de la journée*

d'études de l'équipe EPHE (EA 4519) "Égypte ancienne : Archéologie, Langue, Religion", Paris, 24 juin 2014, Montpellier, CEN*i*M 16, 2017, p. 81-101.

EDGAR 1903 — EDGAR Campbell Cowan, *Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire : Greek sculpture,* IFAO, Le Caire, 1903.

EDGAR 1904 — EDGAR Campbell Cowan, *Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire : Greek Bronzes,* IFAO, Le Caire, 1904.

EDGAR 1911 — EDGAR Campbell Cowan, *Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire : Greek vases,* IFAO, Le Caire, 1911.

ELAIGNE 2013 — ELAIGNE Sandrine, *La vaisselle fine et l'habitat alexandrin. Contribution à la connaissance de la mobilité des techniques et des produits céramiques en Méditerranée du IIème s. av. à l'époque claudienne,* Études alexandrines, n° 21, IFAO, Le Caire, 2012

EMPEREUR 1998 — EMPEREUR Jean-Yves (ed.), *Commerce et artisanat dans l'Alexandrie hellénistique et romaine, actes du colloque d'Athènes*, Suppl. BCH. 34, Athènes, 1998.

EMPEREUR 1998 — EMPEREUR Jean-Yves, « La nécropole de Gabbari à Alexandrie (information) » dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 142e année, n° 1, 1998, p. 155-162.

EMPEREUR 2009 — EMPEREUR Jean-Yves (dir.), *Alexandrina,* 3, IFAO, Le Caire, 2009.

EMPEREUR & NENNA 2001 — EMPEREUR Jean-Yves & Marie-Dominique NENNA (cir.), *Nécropolis 1*, Études alexandrines 7, IFAO, Le Caire, 2001.

EMPEREUR & NENNA 2003 — EMPEREUR Jean-Yves & Marie-Dominique NENNA (dir.), *Nécropolis 2*, Études alexandrines 7, IFAO, Le Caire, 2003.

FERWERDA 1973 — FERWERDA Rein, « Le serpent, le nœud d'Hercule et le caducée d'Hermès. Sur un passage orphique chez Athénagore » dans *Numen, International review for the History of religions*, Brill, 1973, p. 104-115.

FESTUGIERE 1951 — FESTUGIERE André-Jean, « La religion grecque à l'âge hellénistique », *Revue des Études Grecques*, tome 64, fascicule 299-301, p. 314-324.

FICHEUX 2007 — FICHEUX Gaëlle, *EÉ et Psyché : l'être et le désir dans la magie amoureuse antique*, thèse présentée à l'université de Rennes, 2007.

FISCHER 1994 — FISCHER Jutta, *Griechische-römische Terrakotten aus Ägypten*, Ernst wasmuth verlag Tübingen, Berlin, 1994.

FRANKFURTER 1998 — FRANKFURTER David, *Religion in Roman Egypt: Assimilation and Resistance*, Princeton University Press, 1998.

GASSE 2014 — GASSE Annie, « La stèle Brügger, une stèle d'« Isis sur les crocodiles » », *CENiM 7*, 2014, p. 125-143

GAZDA 2004 — GAZDA Elaine K. (éd.), *Karanis, an Egyptian town in Roman times : discoveries of the University of Michigan expedition to Egypt (1924-1935)*, Kelsey Museum of Archeology, University of Michigan, Ann Arbor, 2004.

GENEST 1994 — GENEST Emile, *Contes et légendes mythologiques*, Nathan, Paris, 1994.

GODDIO & FABRE 2015 — GODDIO Franck et David FABRE, *Osiris, mystères engloutis d'Égypte*, Flammarion, Paris, 2015.

GONZALEZ 2011 — GONZALEZ Jérôme, « *Maltais, trophè, ktèsios* », *CENiM* 4, 2011, p. 158-196.

GORRE & KOSSMANN 2013 — GORRE Gilles & KOSSMANN Perrine, *Espaces et territoires de l'Égypte gréco-romaine : actes des journées d'étude*, 23 juin 2007 et 21 juin 2008, Cahiers de l'atelier Aigyptos, I, Droz, Genève, 2013.

GORRILLOT 2013 — GORRILLOT Bénédicte, « L'Éros antique de Pascal Quingard », *Littérature*, 2013, p. 67-82.

GRAINDOR 1939 — GRAINDOR Paul, *Terres cuites de l'Égypte gréco-romaine*, De Sikkel, Anvers, 1939.

GRIMAL 1991 — GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologue grecque et romaine*, Presses universitaires de France, Paris, 1991.

GRIMAL 2010 — GRIMAL Pierre, *La mythologie grecque*, Quadrige, PUF, Paris, 2010.

GUIMIER-SORBETS 2000 — GUIMIER-SORBETS Anne-Marie, « Tracés préparatoires pour le décor peint : Quelques exemples alexandrins », dans M. ABD EL-GHANI, S.Z.BASSIOUNI, W.A.FARAG, *Alexandrian studies II in honour of Mostafa el Abbadi*, *BSAA* 46, Alexandrie, 2000, p. 127-136.

GUIMIER-SORBETS 2002 — GUIMIER-SORBETS Anne-Marie, « Architecture et décor funéraires, de la Grèce à l'Égypte : l'expression du statut héroïque du défunt » dans MULLER Christel & Françis PROST (dir.), Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique, Editions de la Sorbonne, Paris, 2002, p. 159-180.

GUIMIER-SORBETS 2004 — GUIMER-SORBETS Anne-Marie, « Une interprétation des plafonds peints d'Alexandrie à l'époque hellénistique et au début de l'époque impériale » dans Làszló BORDY (dir.), *Plafonds et voûtes à l'époque antique*, Actes du VIIIe colloque international de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, 15-19 mais 2001, Pytheas, Budapest, 2004, p. 67-78.

GUIMIER-SORBETS 2013 — GUIMIER-SORBETS Anne-Marie, « Les plaisirs de la vie dans l'Égypte gréco-romaine : iconographie d'une mosaïque de Thmouis », dans *Le voyage des légendes : Hommages à Pierre Chauvin*, CNRS Éditions, Paris, 2013, p. 141-154.

GUIMIER-SORBETS 2019 — GUIMIER-SORBETS Anne-Marie, *Mosaïques d'Alexandrie : pavements d'Égypte grecque et romaine, Centre d'Etudes Alexandrines*, Alexandrie, 2019.

GUIMIER-SORBETS & SEF EL-DIN 1997 — GUIMIER-SORBETS Anne-Marie & Mervat SEIF EL-DIN, « Les deux tombes de Perséphone dans la nécropôle de Kom El-Chougafa à Alexandrie », BCH 121, Athènes, 1997, p. 355-410.

GUIMIER-SORBETS & PELLE & SEIF EL-DIN 2015 — GUIMIER-SORBETS Anne-Marie, PELLE André et SEIF EL-DIN Mervat, *Renaître avec Osiris et Perséphone : Alexandrie, les tombes de Kôm el-Chougafa*, Centre d'Etudes Alexandrines, Alexandrie, 2015.

GURY 1986 — GURY Françoise, « Éros / Amor, Cupidon », dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III, 1986, vol. I, p. 952-1049 ; vol. II, p. 678 – 727.

GUTZWILLER 2010 — GUTZWILLER Kathryn, « Images poétiques et réminiscences artistiques dans les épigrammes de Méléagre », dans PRIOUX Evelyne & ROUVERET Agnès, *Métamorphoses du regard ancien*, Presses universitaires de Paris-Nanterre, Nanterre, 2010, p. 67-112.

HAMILTON 1997 — HAMILTON Edith, *La mythologie : ses dieux, ses héros, ses légendes*, Marabout, Alleur, 1997.

HERMARY, CASSIMATIS & VOLLKOMMER 1986 — HERMARY Antoine, CASSIMATIS Hélène & Rainer VOLLKOMMER, « Éros » dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III, 1986, p. 850-942.

HUGUENOT 2001	HUGUENOT Caroline, « Les Érotes volants : recherches sur la signification d'un groupe de terre cuites hellénistiques d'Érétrie », *Antike Kunst*, 44, 2001, p. 92-116.
HUGUENOT 2008	HUGUENOT Caroline, « Les « Érotes » volants et le rôle de l'image coroplastique funéraire dans la transmission du message religieux », Actes du colloque de Rome du 11 – 13 décembre 2003, *Image et religion dans l'antiquité gréco-romaine*, collection du Centre Jean Bérard 28, Naples, 2008, p. 255-268.
HUSSEIN ABDELWAHED 2016	HUSSEIN ABDELWAHED Yousri Ezzat, *Houses in Graeco-roman Egypt*, Archaeopress, 2016.
JACKSON 2006	JACKSON Monica M., *Hellenistic Gold Éros jewellery : technique, style and chronology*, BAR International, Oxford, 2006.
JAILLARD 2007	JAILLARD Dominique, Configurations *d'Hermès : Une théogonie hermaïque*, Presses universitaires, Liège, 2007, p. 167-196.
JAY-ROBERT 2007	JAY-ROBERT Ghislaine, « L'espace dans les Oiseaux d'Aristophane », dans *Troïka. Parcours antiques*, volume 1, Besançon, 2007, p. 175-188.
JOLIVET-LEVY 1986	JOLIVET-LEVY Catherine & GARIDIS *Miltos, Tissus coptes et icônes*, Bibliothèque byzantine, Paris, 1986.
JUAN 1992	JUAN François, *Dionysos chez Eschyle*, Kernos, 1992.
KARAGEORGHIS, MERKER & MERTENS 2004	KARAGEORGHIS Vassos, Gloria MERKER & Joan R. MERTENS, *The Cesnola collection of Cypriot art: Terracottas*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2004, n° 348, p. 208
KARDINOU-MICHEL 2007	KARDINOU-MICHEL Alexandra, « Les douze travaux d'Héraclès I », dans *Louvre feuillets 3, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaine : Céramique grecque*, Musée du Louvre, Paris, 2007, p. 61.

KASSAB TEZGÖR 2008 — KASSAB TEZGÖR Dominique, *Tanagréennes d'Alexandrie. Figurines de terre cuite hellénistiques des nécropoles orientales*, Études alexandrines, IFAO, Le Caire 2008

KÉI 2014 — KÉI Nikolina, « Autour de la phiale mesomphalos : images et contextes », *Revue de l'histoire des religions*, 2014, p. 745-773.

KIRWAM 1934 — KIRWAM Laurence P., « *Some graeco-roman bronzes in the Cairo Museum* », *BIFAO* 34, 1934, p. 43-62.

KRAUS 2005 — KRAUS Virginie, *Recherches sur les productions figurées faites pour les personnes privées vivant en Égypte à l'époque ptolémaïque*, Thèse de doctorat, université de Metz, 2005.

LACROIX 1949 — LACROIX Léon, *Les reproductions de statues sur les monnaies grecques : la statuaire archaïque et classique*, Faculté de Philosophie et Lettre, Liège, 1949.

LANCHA 1980 — LANCHA Janine, « Deux fragments d'une frise nilotique inédite au Musée national de Naples », dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité T. 92*, n° 1, Rome, 1980, p. 249 – 276.

LANCON & SCHWENTZEL 1999 — LANCON Bertrand & SCHWENTZEL Christian-Georges, *L'Égypte hellénistique et romaine*, Nathan, Paris, 1999.

LASSERRE 1946 — LASSERRE François, *La figure d'Éros dans la poésie grecque*, thèse présentée à la faculté des lettres de l'université de Lausanne, Lausanne, 1946

LAUBE 2012 — LAUBE Ingrid, *Expedition Ernst von Sieglin. Skulptur des Hellenismus und der Kaiserzeit aus Ägypten*, Himer Verlag, Munich, 2012.

LEATHERBURY 2018 — LEATHERBURY Sean V., « Framing Late Antique Texts as Monuments : The Tabula Ansata between Sculpture and Mosaic » dans PETROVIC Andrej, PETROVIC Ivana & Edmund THOMAS (ed.), *The Materiality of Text, Placement, Perception, and Presence of Inscribed Texts in Classical Antiquity*, Brill, Boston, 2018, p. 380 – 404.

LE GLAY 1971 — LE GLAY Marcel, *La religion romaine*, Librairie Armand Colin, Paris, 1971.

LE GOFF 2014 — LE GOFF Jacques (dir.), *La fin de l'Égypte antique*, Histoire & Civilisation, National Geographic, Barcelone, 2014.

LECLANT 1995 — LECLANT Jean (dir.), *Entre Égypte et Grèce*, Actes du 5ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer du 6 au 9 octobre 1994. Paris : Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Cahiers de la villa Kérylos XXX, 1995.

LEFEBVRE 1914 — LEFEBVRE Gustave, « Égypte gréco-romaine III », *ASAE 13*, Paris, 1914, p. 87-108.

LEFEVRE 2007 — LEFEVRE François, *Histoire du monde grec antique*, Livre de Poche, 2007.

LEGER 2002 — LEGER Céline, *Images et identités dans l'Égypte ptolémaïque et romaine : les portraits du Fayoum*, mémoire de D.E.A. : Histoire de l'art, Poitiers, 2002.

LEGRAS 2004 — LEGRAS Bernard, *L'Égypte grecque et romaine*, collection U, Paris, 2004.

LEGRAS 2014 — LEGRAS Bernard, « Les Romains en Égypte, de Ptolémée XII à Vespasien », *Pallas*, 96, Presses universitaires du Midi, Toulouse, 2014, p. 271-284.

LETOUBLON & BOULIC 2012 — LETOUBLON Françoise & Nicolas BOULIC, « Éros doux-amer », dans *Les hommes et les Dieux dans l'ancien roman,* Actes du colloque de Tours, 22-24 octobre 2009, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 58, 2012, p. 55-72.

LEWIS 1988 — LEWIS Naphtali, *La mémoire des sables : la vie en Égypte sous la domination romaine,* A. Colin, Paris, 1988.

LINANT DE BELLEFONDS & PRIOUX 2017 — LINANT DE BELLEFONDS Pascale & PRIOUX Évelyne, *Voir les mythes : poésie hellénistique et arts figurés*, Editions A. et J. Picard, Paris, 2017.

LINTZ & COUDERT 2013 — LINTZ Yannick & COUDERT Magali, *Antinoé : momie, textiles, céramiques et autres antiques : envois de l'Etat et dépôts du musée du Louvre de 1901 à nos jours*, Louvre éditions, Paris, 2013.

LISSARAGUE 1999 — LISSARAGUE François, *Vases grecs : les Athéniens et leurs images*, Paris, Hazan, 1999.

LISSARAGUE 2011 — LISSARGUE François, « Éros en tête : femme, miroir et bijoux en Grèce antique », dans BODIOU Lydie (dir.), *Parures et artifices le corps exposé dans l'Antiquité*, l'Harmattan, Paris, 2011.

LORQUIN 1985 — LORQUIN Alexandra, *Les tissus coptes : catalogue raisonné du Musée des Beaux-arts de Dijon*, Dijon, 1985.

LORQUIN 1991 — LORQUIN Alexandra, *Catalogue raisonné des tissus coptes du musée des thermes et de l'hôtel de Cluny : Tissus de lin et laine,* mémoire de thèse, Lille, 1991

LORQUIN 1992 — LORQUIN Alexandra, *Les tissus coptes au Musée national du Moyen-Age, Thermes de Cluny : catalogue des étoffes égyptiennes de lin et de laine de l'Antiquité tardive aux premiers siècles de l'Islam*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1992.

MACHAIRA 1993 MACHAIRA Vassiliki, *Les groupes statuaires d'Aphrodite à Éros : Étude stylistique des types et de la relation entre les deux divinités pendant l'époque hellénistique*, Bibliothèque Sophie N. Saripolos, Université nationale et capodistriaque d'Athènes, Athènes, 1993.

MAIURI 1959 MAIURI Amedeo, *Peintures de Pompéi*, Orbis pictus, Lausanne, 1959.

MALAISE 1972 MALAISE Michel, *Les conditions de pénétration et de diffusion des cultes égyptiens en Italie*, Brill, Collection EPRO, 22, Leyde, 1972.

MALAISE 1984 MALAISE Michel, « La diffusion des cultes égyptiens dans les provinces européennes de l'Empire romain », dans *ANRW II*, 17, 3, 1984, p. 1615-1691.

MALAISE 2006 MALAISE Michel, « La diffusion des cultes isiaques : un problème de terminologie et de critique », dans *Nile into Tiber : Egypt in Roman World : Proceedings of the 3rd International Conference of Isis Studies*, Brill, Leyde, 2006, p. 19 - 39.

MARCADÉ 1995 MARCADÉ Jean, *Etudes de sculpture et d'iconographie antiques : Scripta Varia, 1941 – 1991*, Histoire de l'art, Éditions de la Sorbonne, Paris, 1995.

MARCADÉ 2009 MARCADÉ Jean, « Une sculpture inédite au Musée gréco-romain d'Alexandrie : le putto à l'arbre de Sidi Bishr », dans EMPEREUR Jean-Yves (dir), *Alexandrina*, 3, IFAO, Le Caire, 2009, p. 135-155.

MARICHAL 1945 MARICHAL Robert, *L'occupation romaine de la Basse Égypte : le statut des Auxilia : P. Berlin 6.866 et P. Lond. 1196-Fay. 105*, E. Droz, Paris, 1945.

MARIEMONT 2013 *Du Nil à Alexandrie : Histoire d'eaux*, Guide de l'exposition, Musée royal de Mariemont, Mariemont, 2013.

MARTIN 1992 MARTIN René, *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Nathan, 1992.

MARTINEZ-SEVE 2002a — Martinez-Sève Laurianne, « Alexandrie : travaux récents », *Histoire urbaine*, 2000/2 (n° 2), p. 189-202.

MARTINEZ-SEVE 2002b — MARTINEZ-SEVE Laurianne, *Les figurines de Suse, de l'époque néo-élamite à l'époque sassanide* I-II, Réunion des musées nationaux. Paris, 2002.

MARTINIANI-REBER 1989 — MARTINIANI-REBER Marielle, "Tissus façonnés d'Achmim (Égypte) : collection du musée d'art er d'histoire de Genève, dans *Genava : Revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, Genève, 1989, p. 19-28.

MARTINIANI-REBER 1991 — MARTINIANI-REBER Marielle, *Tissus coptes*, vol. 1 et 2, musée d'art et d'histoire, Genève, 1991.

MARTINIANI-REBER 2004 — MARTINIANI- REBER Marielle, « Témoignages textiles des relations entre Égypte et Proche-Orient (VIIème - IXème siècles) » dans *Antiquité tardive, Revue Internationale d'Histoire et d'Archéologie (IVe - VIIe siècles)*, volume 12, 2004, p. 113-119.

MCFADDEN 2014 — MCFADDEN Susanna, «Art on the edge : The late Roman wall painting of Amheida, Egypt » dans ZIMMERMANN Nobert (dir.), *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil, Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA*,Archäologische Forschungen 23, Vienne, 2014 , p. 359-370.

MCFADDEN 2019 — MCFADDEN Susanna, « The house of Serenos and wall painting in the Western Oases », dans BAGNALL Roger S. & Gaëlle TALLET, *The Great Oasis of Egypt*, Cambridge University Press, 2019, p. 281-296.

MILLE & ROSSETTI & ROLLEY 2012 — MILLE Benoit & ROSSETTI Loretta & ROLLEY Claude, « Les deux statues d'enfant en bronze (Cap d'Agde) : étude iconographique et technique », dans DENOYELLE Martine, DESCHAMPS-LEQUIME Sophie, MILLE Benoit et VERGER Stéphane (dir.), *Bronzes grecs et romains, recherches récentes. Hommage à Claude Rolley*, INHA, Paris, 2012. Les Collections électronique (en ligne : https://books.openedition.org/inha/3949?lang=fr)

MILLER 1996 — MILLER Catherine, « Les langues de l'Égypte antique », *Égypte/Monde arabe*, Première série, 27-28, 1996, p. 35-56 (en ligne : https://journals.openedition.org/ema/1029#quotation).

MISDRACHI-CAPON 1990 — MISDRACHI-CAPON Rachel, *Éros grec, Amour des dieux et des hommes*, Catalogue Exposition Grand Palais - 1989-1990, Ministère de la Culture de Grèce, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990.

MORRISSON 2004 — MORRISSON Cécile (dir.), *Le monde byzantin : L'empire romain d'Orient (330-641)*, Coll. Nouvelle Clio, PUF, Paris, 2004.

MULLER 2009 — MULLER Arthur, « De l'atelier au sanctuaire et à la tombe. La coroplathie grecque : nouvelles approches », dans *Okor 8*, vol. 2, Budapest, p. 62-69.

MYRES 1914 — MYRES John L., *Handbook of the Collection of Antiquities from Cyprus*, n° 3521, Metropolitan Museum of Art, New-Yoek, 1914.

NACHTERGAEL 1985 — NACHTERGAEL Georges, « Les terres cuites "du Fayoum" dans les maisons de l'Égypte romaine », *Chronique d'Égypte*, Bulletin périodique de la Fondation Egyptologique Reine Élisabeth, 60, Bruxelles, 1985, p. 223-239.

NACHTERGAEL 1988 — NACHTERGAEL Georges, « Le panthéon des terres cuites de l'Égypte hellénistique et romaine », exposition du 6 avril au 23 mai 1988, *Arts tardifs et chrétiens d'Égypte*, musée archéologique de Louvain-la-Neuve, IVe Congrès des Etudes Coptes, Louvain-la-Neuve, Le monde copte, 1988, p. 5-26.

NENNA & SEIF EL-DIN 2000 — NENNA Marie-Dominique & SEIF EL-DIN Mervat, *La vaisselle en faïence d'époque gréco-romaine*, Études Alexandrines 4, IFAO, Le Caire, 2000.

NENNA & SEIF EL-DIN 1997 — NENNA Marie-Dominique & SEIF EL-DIN Mervat, « Les deux tombes de Perséphone dans la nécropole de Kom el-Chougafa à Alexandrie », *BCH* 121, Athènes, 1997, p. 335-410.

NENNA & SIEF EL-DIN 1993 — NENNA Marie-Dominique & SEIF EL-DIN Mervat, « La vaisselle en faïence du musée gréco-romain d'Alexandrie », *BCH* 117, Athènes, 1993, p. 565-602.

NICCOLINI 1997 — NICCOLINI Fausto & Felice, *Maisons et monuments de Pompéi*, Citadelles & Mazenod, Paris, 1997.

NOEL 1999 — NOEL Daniel, « Les Anthestéries et le vin » *Kernos*, n° 12, 1999, p. 125-52.

OLETTE-PELLTIER 2016 — OLETTE-PELLTIER Jean-Guillaume, « Le dieu Min au Moyen Empire, dieu monarchique, dieu de l'élite » dans POIRON Perrine, BOUCHARD Jessica & CARON Cloé, *Le sacré dans tous ces états*, Actes du colloque du 21-22 avril 2016, Université du Québec, Montréal, 2016, p. 20-31.

OLENDER 2000 — OLENDER Maurice, « La laideur d'un dieu », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 24/2000, (publication en ligne https://journals.openedition.org/ccrh/1962).

OLSZEWSKI 2002 — OLSZEWSKI Marek Titien, « La mosaïque de style naïf de Cheikh Zouède au Sinaï », *Archeologia*, 53, 2002, p. 45-61.

PAPPALARDO & CIARDIELLO 2010 — PAPPALARDO Umberto & Rosaria CIARDIELLO, *Mosaïques gréco-romaines*, Citadelles & Mazenod, Paris, 2010.

PASQUIER & MARTINZEZ 2007 — PASQUIER Alain & MARTINEZ Jean-Luc, *Praxitèle*, Musée du Louvre Editions, Paris, 2007.

PEETERS 2009 — PEETERS Marc C., "L'évolution du mythe d'Europe dans l'iconographie grecque et romaine des VIIe-VIe s. avant aux Ve-VIe de notre ère : de la "déesse au taureau" au rapt et du rapt au consentement" dans *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 35, n° 1, 2009, p. 61 - 82.

PERDRIZET 1911 — PERDRIZET Paul, *Bronzes grecs d'Égypte de la collection Fouquet*, Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris, 1911.

PERDRIZET 1921 — PERDRIZET Paul, *Les terres cuites grecques d'Égypte de la collection Fouquet*, Berger-Levrault, Strasbourg, 1921.

PEREMANS 1937 — PEREMANS Willy, *Vreemdelingen en Égyptenaren in Vroegptolemaisch Égypte*, Bibliothèque de l'université de Louvain, 1937

PERPILLOU-THOMAS 1993 — PERPILLOU-THOMAS Françoise, *Fêtes d'Égypte ptolémaïque et romaine d'après la documentation papyrologique grecque*, Studia Hellenistica, 31, Paris, 1993.

PFROMMER 2001 — PFROMMER Michael, *Greek gold from Hellenistic Egypt*, Getty Museum studies on art, Los Angeles, 2001.

PICARD & DUYRAT 2005 — PICARD Olivier & DUYRAT Frédérique (dir.), « L'exception égyptienne ? Production et échanges monétaires en Égypte hellénistique et romaine. Actes du colloque d'Alexandrie, 13-15 avril 2002 », *Revue numismatique*, 6e série, 162, Institut française d'archéologie orientale, Le Caire, 2005, p. 453-455.

PICARD 2003 — PICARD Olivier (dir.), *Royaumes et cités hellénistiques dans années 323-55 av. J.-C.*, Sedes, Paris, 2003.

PIRENNE-DELFORGE 1988 — PIRENNE-DELFORGE Vinciane, « Épithètes cultuelles et interprétation philosophique. À propos d'Aphrodite Ourania et Pandemos à Athènes », *L'antiquité classique*, Tome 57, 1988, p. 142-157.

PIRENNE-DELFORGE 1994 — PIRENNE-DELFORGE Vinciane, *L'Aphrodite grecque*, Presses universitaire de Liège, Liège, 1994.

PIRENNE-DELFORGE 2018 — PIRENNE-DELFORGE Vinciane, *Nourrir les dieux ? Sacrifices et représentation du divin*, Presse universitaires de Liège, Liège, 2018.

PIRONTI 2007 — PIRONTI Gabriella, *Entre ciel et guerre : Figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*, Presses universitaires de Liège, Liège, 2007.

PLASSART 1916 — PLASSART André, « Note sur les inscriptions de la mosaïque de Cheikh-Zouède », dans BCH 40, Athènes, 1916, p. 359-360.

PODVIN 2003 — PODVIN Jean-Louis, « Aspects religieux et funéraires en Égypte lagide d'Alexandre à Cléopâtre », dans *L'Orient méditerranéen de la mort d'Alexandre au Ier siècle avant notre ère*, Paris, 2003, p. 303-318.

PODVIN 2009 — PODVIN Jean-Louis, *L'Égypte ancienne*, Ellipses, Paris, 2009.

POITRENAUD 2014 — POITRENAUD Gérard, « Serpents et dauphins, un double flux cerninnen ? » 2014, article issu de son étude *Cycle et Métamorphoses du dieu cerf* rééditée en 2017 : *Dans les cercles de Cernunnos : le dieu primordial des Celtes et ses avatars*, Lucterios, Toulouse, 2017.

POMEY 2015 — POMEY Patrice, " La batellerie nilotique gréco-romaine d'après la mosaïque de Palestrina", dans POMEY (dir.) *La batellerie égyptienne : archéologie, histoire, ethnographie*, CeAlex, Études Alexandrines 34, Alexandrie, 2015, p. 151 - 172.

POLUDNIKIEWICZ 2019 — POLUDNIKIEWICZ Anna, "Arts and crafts workshops in Ptolemaic Athribis (Egypt) ", dans BALLET Pascale, Séverine LEMAITRE, Isabelle BERTRAND, *De la Gaule à l'orient méditerranéen*, Presses universitaires Rennes/IFAO, Rennes, 2019, p. 317-324.

PREYS 1999 — PREYS René, « Hathor, maîtresse des Seize et la fête de la navigation à Dendara », dans *Revue d'égyptologie*, 50, Société française d'égyptologie, Paris, p. 259 – 268.

QUEYREL 1984 — QUEYREL François, « Portraits de souverains lagides à Pompéi et à Délos », BCH 108, Athènes, 1984, p. 267-300.

QUEYREL 2008 — QUEYREL François, « Iconographie de Ptolémée II », dans EMPEREUR Jean-Yves (éd.), *Alexandrie 3*, IFAO, Alexandrie, 2008, p. 7 – 61.

QUEYREL 2016 — QUEYREL François, *La sculpture hellénistique : Formes, thèmes et fonctions*, Tome 1, Picard, Paris, 2016.

RAMBAUX 1985 — RAMBAUX Claude, *Trois analyses de l'amour : Catulle « Poésies » ; Ovide « Les Amours » ; Apulée « Le conte de Psyché »*, Collection d'études anciennes, Les Belles Lettres, Paris, 1985.

RASSART - DEBERGH 1997 — RASSART-DEBERGH Marguerite, *Textiles d'Antinoë (Égypte) en Haute Alsace, donation E. Guimet*, Muséum d'histoire naturelle et d'ethnographie de Colmar, Colmar, 1997.

REMONDON 1970 — REMONDON Roger, « Papyrologie et Histoire de l'Égypte gréco-romaine », dans *Ecole pratique des hautes études, 4e section, Sciences historiques et philologiques*, Paris, 1970, p. 243 - 247

RICHER 1998 — RICHER Nicolas, "Des citoyens maîtres d'eux-mêmes : l'*eukosmon* de Sparte archaïque et classique" dans *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, 1998, p. 7-36.

ROBERT 1978 — Robert Louis, "Documents d'Asie Mineure", BCH 102, Athènes, 1978, p. 395 - 543.

ROBERTSON 1985 — ROBERTSON Noel, "The Origin of the Panathenaea" in *Rhein. Mus*. 128, 1985, p. 231 - 295.

RODZIEWICZ 2016 — RODZIEWICZ Elzbieta, *Ivory and bone sculpture in ancient Alexandria*, Antiquités Alexandrines, 02, Centre d'Etudes Alexandrines, Alexandrie, 2016.

ROLLEY 1983 — ROLLEY Claude, *Les bronzes grecs*, Edition Vilo, Paris, 1983.

ROPARS 2016 — ROPARS Jean-Michel," Le dieu Hermès et l'union des contraires", dans *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, numéro 19, 2016, p. 57-117.

ROUVIERE 2013 — ROUVIERE Laurie, « Bata, seigneur de Saka. Dieu bélier ou dieu taureau ? » EN*i*M, 6, Montpellier, 2013, p. 139-158. (publication en ligne : http://www.enim-egyptologie.fr/index.php?page=enim-6&n=7)

RUDHARDT 1986 — RUDHARDT Jean*, Le rôle d'Éros et d'Aphrodite dans les cosmogonies grecques*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986.

RUTSCHOWSCAYA 1980 — RUTSCHOWSCAYA Marie-Hélène, « Une tenture copte aux amours vendangeurs », *La revue du Louvre et des musées de France*, juin 1980, n° 3, Paris, 1980, p. 147 à 151.

RUTSCHOWSCAYA 1990 — RUTSCHOWSCAYA Marie-Hélène, *Tissus coptes,* A. Biro, Paris, 1990.

RUTSCHOWSCAYA 1994 — RUTSCHOWSCAYA Marie-Hélène, "Tapisserie aux amours vendangeurs", dans *Musiques au Louvre*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1994, p. 449.

RUTSCHOWSCAYA 2004 — RUTSCHOWSCAYA Marie-Hélène, *Le châle de Sabine*, Soleb, Paris, 2004.

RUTSCHOWSCAYA & BENAZETH 2000 — RUTSCHOWSCAYA Marie-Hélène et Dominique BENAZETH, *L'art copte en Égypte : 200 ans de christianisme*, Institut du monde arabe, Gallimard, Paris, 2000

SARTRE 1999 — SARTRE Maurice (dir.), La gloire d'Alexandrie. L'Égypte d'Alexandre à Cléopâtre, Gallimard, Paris, 1999.

SAURA-ZIEGELMEYER 2013 — SAURA-ZIEGELMEYER Arnaud, Le sistre : un exemple d'élément cultuel polysémique, Studi e materiali di storia delle religioni, Japadre : Morcelliana, Brescia, 2013.

SAURON 2006 — SAURON Gilles, "Jupiter Ammon dans le décor officiel des provinces occidentales", dans *La transmission de l'idéologie impériale dans l'Occident romain*, Ausonius Editions, Pessac, 2006, p. 205-220.

SAURON 2007 — SAURON Gilles, *La peinture allégorique à Pompéi : le regard de Cicéron*, Antiqua, Picard, Paris, 2007.

SAURON 2013 — SAURON Gilles, *L'art romain des conquêtes aux guerres civiles*, Picard, Paris, 2013.

SAVVOPOULOS & BIANCHI 2012 — SAVVOPOULOS Kyriakos & Robert Steven BIANCHI, *Alexandrian sculpture in the Graeco-Roman Museum*, Bibliotheca Alexandria, Alexandrie, 2012.

SCHMITT PANTEL 1992 — SCHMITT PANTEL Pauline, *Le cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Ecole française de Rome, Rome, 1992.

SCHUBERT 2000 — SCHUBERT Paul, *Vivre en Égypte gréco-romaine : une sélection de papyrus*, Edition de l'Aire, Vevey, 2000.

SCHULZ 2014 — SCHULZ Dorothea, *The Reconstruction of the Villa of Serenos Season 2014 – The Arts of Copy*, rapport mise en ligne sur le site du chantier de fouilles d'Amheida : http://www.amheida.org

SCHULZ 2015 — SCHULZ Dorothea, « Colours in the oasis : the villa of Serenos », *Egyptian Archaeology 46*, 2015, p. 23-26.

SEGALL 1966 — SEGALL Berta, *Tradition und Neuschöpfung in der frühalexandrinischen Kleinkunst*, W. de Gruyter, Berlin, 1966.

SOFRONIEW 2015 — SOFRONIEW Alexandra, *Household gods. Private devotion un ancient Greece and Rome*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2015.

SOMVILLE 1984 — SOMVILLE Pierre, "Le dauphin dans la religion grecque" dans *Revue de l'histoire des religions*, tome 201, 1984, p.3-24.

STARAKIS & BOUSSAC 1983 — STARAKIS Paola et Marie-Françoise BOUSSAC, "Une collection d'intailles et de camées du Musée d'Alexandrie", *BCH* 107, Athènes, 1983, p.457-495.

STRYGOWSKI 1904 — STRYGOWSKI Josef, *Catalogue des antiquités égyptiennes du musée du Caire : l'Art Copte*, Vienne, 1904.

STUVERAS 1969 — STUVERAS Roger, *Le putto dans l'art romain*, Latomus, Bruxelles, 1969.

SZYMAŃSKA 2005 — SZYMAŃSKA Hanna, *Terres cuites d'Athribis*, Association Egyptologique Reine Elisabeth, Brepols, 2005.

TAILLET 2010 — TAILLET Gaëlle, "Mythologie et hellénisme en Égypte gréco-romaine" dans DELATTRE Charles (dir.), *Mythe et fiction*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre, 2010, p. 399-425.

TALLET 2021 — TALLET Gaëlle, *La splendeur des dieux : quatre études iconographiques sur l'hellénisme égyptien*, Religions in the Graeco-Roman world, Brill, Leyde, Boston, 2021.

TARDIEU 1974 — TARDIEU Michel, *Trois mythes gnostiques : Adam, Éros et les animaux d'Égypte dans un écrit de Nag Hammadi (II,5)*, Études augustiniennes, Paris, 1974.

TARDIEU 1981 — TARDIEU Michel, « Éros chez les Gnostiques » dans Y. BONNEFOY (éd.), *Dictionnaire des mythologies et des religions de sociétés traditionnelles et du monde antiques I*, Paris, 1981, p. 359 - 362.

TARDIEU 1981 — TARDIEU Michel, « Gnostiques et mythologies du paganisme » dans Y. BONNEFOY (éd.), *Dictionnaire des mythologies et des religions de sociétés traditionnelles et du monde antiques I*, Paris, 1981, p. 467-471.

THIAUDIERE 2005 — THIAUDIERE Cyril, *Étude technique et typologie de la bijouterie ptolémaïque et romaine d'Égypte*, Thèse de Doctorat, Université de Limoges, 2005.

THOMPSON 2007 — THOMPSON Nancy L., *Roman Art : a ressource for education*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2007.

TOURATSOGLOU 1989 — TOURATSOGLOU Yannis, *Éros grec : Amour des dieux et des hommes – Catalogue d'exposition du Grand Palais du 6 novembre 1989 au 5 février 1990*, Ministère de la Culture de la Grèce, Athènes, 1989.

TRAN TAM TINH & JENTEL 1993 — TRAN TAM TINH Vincent et JENTEL Marie-Odile, *Corpus de lampes à sujets isiaques du musée gréco-romain d'Alexandrie*, collection Hier pour aujourd'hui, Québec, 1993.

TRAN TAM TINH 1986 — TRAN TAM TINH Vincent, « L'acculturation des divinités grecques en Égypte », *Iconographie classique et identités régionales*, Paris, colloque du 26 et 27 mai 1983, 1986.

TREVISIOL 2015 — TREVISIOL Robert, *Textiles coptes : collection Maria Luise et Robert Fill-Trevisiol*, Fondation Roi Baudouin, Bruxelles, 2015.

TRICOCHE 2009 TRICOCHE Agnès, *L'eau dans les espaces et les pratiques funéraires d'Alexandrie aux époques grecque et romaine, IV*ème *siècle av. J.-C. – III*ème *siècle ap. J.-C.*, Bar international, Oxford, 2009.

TRIOMPHE 1992 TRIOMPHE Robert, *Prométhée et Dionysos ou la Grèce à la lueur des torches*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1992.

TRIOMPHE 1994 TRIOMPHE Robert, « Prométhée et Dionysos ou la Grèce à la lueur des torches » dans *Revue belge de philosophie et d'histoire*, tome 72, fasc. 1, 1994, p. 39 – 43.

TRIOMPHE 1996 TRIOMPHE Robert, *Images de la communion cosmique : sur la terre comme au ciel*, Culture et cosmologie, l'Harmattan, Paris, 1996.

TSINGARIDA 2009 TSINGARIDA Athéna, « A la santé des dieux et des hommes. La phiale : un vase à boire au banquet athénien ? », dans *Images mises en forme*, Mètis n°7, Anthropologie des mondes grecs anciens, Paris, 2009, p. 91 à 109.

TURCAN 1966 TURCAN Robert, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques : essai de chronologie et d'histoire religieuse*, De Boccard, Paris, 1966.

TURCAN 1971 TURCAN Robert, "Les guirlandes dans l'antiquité classique", dans *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Jahrgang 14, Westfalen : Aschendorff, Münster, 1971, p. 92 – 139.

TURCAN 1978 TURCAN Robert, « Sarcophages romains et symbolisme funéraire », ANRW II, 1978, p. 804-808.

TURCAN 1989 TURCAN Robert, *Les cultes orientaux dans le monde romain*, Les Belles Lettres, Paris, 1989.

TURCAN 1999 TURCAN Robert, *Messages d'outre-tombe*, De Boccard, Paris, 1999.

TURCAN 2002 — TURCAN Robert, *L'art romain*, Flammarion, Paris 2002.

VAN HEEMS 2015 — VAN HEEMS Gilles, *Dieux et héros de la mythologie grecque*, Libro, Paris, 2015.

VANNIER 1999 — VANNIER François, *Le Vème siècle grec*, Armand Colin, Paris, 1999.

VENIT 2015 — VENIT Majorie Susan, *Visualizing the afterlife in the tombs of Graeco-Roman Egypt*, Cambridge University press, New York, 2016.

VERNANT 1988 — VERNANT Jean-Pierre, "Un, deux, trois : Éros", dans *Mélanges Pierre-Lévêque*, volume 1, Religion, Besançon, 1988, p. 293-305.

VERNANT 1996 — ERNANT Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs : Étude de psychologie historique*, Editions la Découverte, Paris, 1996.

VERNIER 1927 — VERNIER Emile-Séraphin, *Bijoux et orfèvreries, Catalogue général des Antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, fascicule 2, IFAO, 1927.

VERSLUYS & MEYBOOM 2015 — VERSLUYS Miguel John & Paul BEYBOOM, "Les scènes dites nilotiques et les cultes isiaques. Une interprétation contextuelle" dans *De Memphis à Rome, Actes du Ier colloque international sur les études isiaques, Poitiers-Futuroscope 8-10 avril 1999*, Religions in the Graeco-Roman World, 140, Brill, Leyde, 2015, p. 111-128.

VEYMIERS 2009 — VEYMIERS Richard, *Ἥλεως τῷ φοροῦντι - Sérapis sur les gemmes et les bijoux antiques*, Académie royale de Belgique, Classe de Lettres, 2009.

WACKENIER 2008 — WACKENIER Stéphanie, « Les Grecs à la conquête de l'Égypte. De la fascination pour le lointain à l'appréhension du quotidien », dans *Hypothèses* 2007, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 27-35.

WAGNER 1987 — WAGNER Guy, *Les Oasis d'Égypte à l'époque grecque, romaine et byzantine : d'après les documents grecs : recherches de papyrologie et d'épigraphie*, Bibliothèque d'étude, C, Institut d'archéologie orientale du Caire, Le Caire, 1987.

WEBER 1914 — WEBER Wilhelm, *Die Agyptisch-Griechischen Terrakotten Von Wilhelm Weber Tafelband*, Université du Michigan, 1914.

WILL 1972 — WILL Edouard, *Le monde grec et l'Orient, Tome II : Le IV*^{ème} *siècle et l'époque hellénique*, Presses universitaires de France, Paris, 1972.

ZIBAWI 2003 — ZIBAWI Mahmoud, *Images de l'Égypte chrétienne : iconologie copte*, Picard, Paris, 2003.

Webographie

Base de données LIMC-France

http://www.limc-france.fr/;jsessionid=B4AD87FE4D75A957A076DFD65C71C8BB

Musée du Louvre

https://collections.louvre.fr/

Musée des Beaux Art de Lyon

http://collections.mba-lyon.fr/fr/

British Museum

https://www.britishmuseum.org/collection

Metropolitan Museum of Art

https://www.metmuseum.org/art/collection

Musée d'art et d'histoire de Genève

http://institutions.ville-geneve.ch/fr/mah/collection-publications/collection-en-ligne/

Musée des Antiquités de la Bibliotheca Alexandrina

http://antiquities.bibalex.org/collection/MuseumDatabase.aspx?lang=fr#

Musée archéologique des pays méditerranées et du Proche-Orient (Stockholm)

https://collections.smvk.se/carlotta-mhm/web

Villa Getty (Los Angeles),

https://www.getty.edu/art/collection/

Staatliche Museen zu Berlin

http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&moduleFunction=highlight&filterName=filter.collection.highlights.1000

Museo Arqueológico National (Madrid),

https://collections.mfa.org/collections;jsessionid=D2F8F7577E02AEB55F7C9B255DEA3188

Fitzwilliam Museum (Cambridge),

https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/objects-and-artworks

Table des matières

Remerciements 3

Sommaire 5

Introduction 7

Historique de la recherche 8

Problématiques 11

Création du corpus 12

Qui est Éros ? 15

Apport des sources textuelles antiques 16

Éros et ses cultes 24

Des noms pour un dieu 27

Partie 1 : L'iconographie du dieu de l'amour 31

1. Période ptolémaïque : les premières images d'Éros 31

1.1. Le décor architectural 34

1.1.1. La mosaïque des Érotes chasseurs, Chatby (n° 1) 35

1.1.2. Le plafond peint de la tombe B24 (n° 4) 44

1.1.3. Le lit-sarcophage de la nécropole de Moustafa Pacha (n° 5) 47

1.2. Les figurines en terre cuite 51

1.2.1. Éros et Aphrodite (n° 94-97, 99, 164) 53

1.2.2. Éros jouant de la lyre (n° 78-81, 88-92) 56

1.2.3. Éros puni (n° 39, 98, 253) 60

1.3. La vaisselle 63

1.3.1. Éros à la torche (n° 178, 179, 189, 190, 236, 262) 65

1.3.2. Éros et Aphrodite (n° 244, 246-248, 252) 66

1.3.3. Éros et Psyché (n° 241 – 243, 261) 68

1.3.4. Éros tenant un bouclier (n° 250-251, 263-264) 69

1.3.5. Éros musicien (n° 165, 191, 249 235, 274) 70

1.3.6. Éros et les oiseaux (n° 271, n° 274) 73
1.3.7. Unica 75
1.4. Parure corporelle 78
1.4.1. Les boucles d'oreilles (n° 306 - 315) 80
1.4.1.1. Les pendants d'oreille 80
1.4.1.2. Une boucle d'oreille (n° 315) 86
1.4.2. Les médaillons (n° 316 - 318) 86
1.4.3. Bracelet et pendentif (n° 319, 320) 92
1.4.4. Unica 93
2. Période romaine : D'Éros aux Érotes 98
2.1. Le décor architectural 101
2.1.1. La mosaïque des Érotes marins (n° 2) 102
2.1.2. La tombe n°2 de la nécropole de Kôm el-Chougafa (n° 6) 103
2.1.3. Peintures murales de la maison de Serenos (n° 7) 110
2.2. Les sarcophages 114
2.2.1. Les Érotes aux guirlandes (n° 16-27) 115
2.2.2. Éros et les noces de Dionysos et Ariane (n° 28) 117
2.3. La grande statuaire 119
2.3.1. Éros et Aphrodite (n° 30-36, 39) 120
2.3.2. Éros chevauchant un dauphin (n° 38) 123
2.3.3. Éros endormi (n° 40) 126
2.4. La petite statuaire 128
2.4.1. Les bronzes (n° 42 – 65) 128
2.4.1.1. Éros et Aphrodite (n° 42-48, 58) 130
2.4.1.2. Éros et Dionysos (n° 49-54) 134
2.4.1.3. Éros seul (n° 59-65) 135
2.4.1.4. Unica (n° 56) 135

2.4.2. Les figurines en terre cuite (n° 98-177) 136
2.4.2.1. Éros à la torche (n° 100-111, 166-169, 171-177) 138
2.4.2.2. Éros et les animaux (n° 114-121) 142
2.4.2.3. Éros et Aphrodite (n° 122-129) 148
2.4.2.4. Éros et le raisin (n° 130-137, 146) 151
2.4.2.5. Éros guerrier (n° 139, 140, 150) 152
2.4.2.6. Éros et Psyché (n° 141, 143) 152
2.4.2.7. Éros artisan (n° 144, 145) 153
2.4.2.8. Éros endormi (n° 147, 148) 154
2.4.2.9. Deux Érotes (n° 151-153, 170) 154
2.4.2.10. Fragments de figurines (n° 154-162) 155
2.5. Le vaisselier en terre cuite (n°180-241, 255-261, 266-282) 156
2.5.1. Éros à la torche (n° 180-183, 201, 202, 236, 254, 255, 275, 280, 281) . 158
2.5.2. Érotes accrochant des rubans à des guirlandes (n° 265, 266) 158
2.5.3. Éros et les attributs de Dionysos (n° 193-200, 232, 233, 256, 267, 277) 159
2.5.4. Éros guerrier (n° 203, 238, 257-260) 159
2.5.5. Éros et les animaux 160
2.5.6. Éros et Aphrodite (n° 226-229, 239, 240) 164
2.5.7. Éros et Psyché (n° 187, 188, 282) 165
2.5.8. Érotes avec les symboles et en compagnie de divinités (n° 230-231) ... 166
2.5.9. Éros puni (n° 225) 167
2.5.10. Unica 168
2.6. La vaisselle métallique (n°68, 71-74) 170
2.6.1. Gobelet en argent des « Amours » vendangeurs (n° 73) 170
2.6.2. Lampe en bronze (n° 74-75) 170
2.6.3. Anse de cruche en bronze (n° 72) 171

2.7. Les éléments de mobilier en bronze (n° 68, 70, 71) 172
2.8. Le petit mobilier en os (n°284-305) 173
2.8.1. Les pyxides (n° 284-286) 173
2.8.2. Les plaques en os 174
2.8.2.1. Éros dansant ou musicien (n° 289, 290, 295, 300) 174
2.8.2.2. Éros tenant des coupes (n° 287, 288) 175
2.8.2.3. Éros aux canards (n° 291-293) 175
2.8.2.4. Éros et Aphrodite (n° 294, 304, 305) 176
2.8.2.5. Éros vendangeur (n° 296, 299, 301-303) 177
2.9. La parure corporelle 178
2.9.1. Objets de parure en bronze (n° 66, 76) 178
2.9.2. Les intailles (n°324-326) 179
2.9.2.1. Éros et Aphrodite 179
2.9.2.2. Éros dansant 179
3. L'antiquité tardive : les dernières images d'Éros ? 183
3.1. Le décor architectural 186
3.1.1. La mosaïque de Cheikh Zouède (n° 3) 186
3.1.2. Les reliefs en calcaire 191
3.1.2.1. Éros et les animaux aquatiques (n° 8, 9, 11, 12) 192
3.1.2.2. Éros et le Nil (n° 10) 193
3.1.2.3. Éros et une figure féminine (n° 13) 194
3.1.3. Les reliefs en bois 197
3.2. Les tissus 199
3.2.1. Les scènes nilotiques 202
3.2.1.1. Éros nageur (n° 326-329, 375, 388) 202
3.2.1.2. Éros et le Nil (n° 338-339) 203
3.2.1.3. Éros et une figure féminine (n° 336, 337) 206

3.2.1.4. Éros dans une barque (n° 330-333) 206
3.2.1.5. Éros et Aphrodite (n° 333-335, 352) 207
3.2.2. Éros avec des canards (n° 341-345, 378, ... 211
3.2.3. Éros et symboles dionysiaques (n° 349, 350, 363, 372, 373, 384, 385, 391) 212
3.2.4. Éros guerrier (n° 353-359, 380, 381) 217
3.2.5. Éros musicien (n° 347, 361, 362) 218
3.2.6. Compositions composites (382) 219
3.2.7. Le châle de Sabine (n° 392-395) 219
3.2.8. Unica (n° 371, 386) 223
3.2.9. Les origines des tissus coptes 224
Partie 2 : Étude des principaux thèmes iconographiques et mise en contexte des supports 235
4. Les principaux sujets iconographiques Approches chronologiques 235
4.1. Éros et Aphrodite 237
4.2. Éros à la torche 240
4.2. Éros et Dionysos 242
4.3. Les scènes nilotiques 244
4.4. Éros au dauphin 247
4.5. Éros et Psyché 249
5. Les contextes d'utilisation 250
5.1. L'espace domestique 250
5.1.1. L'architecture domestique 250
5.1.2. La statuaire en contexte d'habitat 253
5.1.3. Les ornements de meubles ou supports 256
5.1.4. Le vaisselier domestique 256
5.1.5. La parure 257
5.1.6. Les dots 258

5.2. L’espace funéraire 260
5.2.1. L’architecture funéraire 260
5.2.2. Les sarcophages 261
5.2.3. Les figurines funéraires 261
5.2.4. Le vaisselier funéraire 263
5.2.5. Le mobilier funéraire - remploi de mobilier domestique 264
5.2.6. La parure funéraire 265
5.3. L’espace cultuel 265
5.3.1. La statuaire votive 265
5.3.2. La statuaire et piété individuelle 267
5.4. Les gemmes royales 267
Conclusion 271
Annexe 1 : Complément de catalogue 278
Annexe 2 : Cartes des lieux de découverte 285
Annexe 3 : Nombre de supports par lieux de découverte 287
Annexe 4 : Répartition chronologique des supports 289
Table des illustrations 290
Bibliographie 292
Table des matières 329