

ARCHIMÈDE N°10

ARCHÉOLOGIE ET HISTOIRE ANCIENNE 2023

1 DOSSIER THÉMATIQUE 1
LE CORAN EN CONTEXTE(S) OMEYYADE(S)

77 DOSSIER THÉMATIQUE 2
HISTORIOGRAPHIE DE LA FISCALITÉ ANTIQUE

VARIA

157 Claude CALAME
L'Hymne homérique à Déméter : un manifeste écoféministe ?

170 Daniela LEFÈVRE-NOVARO
Les pratiques cultuelles à Hagia Triada et en Messara occidentale (Crète) de la période néopalatiale aux phases de formation de la *polis* de Phaistos : restructurations ou évolutions ?

► 186 Karin MACKOWIAK
Héroïque jeunesse, victoire éclore : à propos d'un combat de pygmées et de grues
(retour sur l'hydrie du Louvre F 44)

201 Giulia DE PALMA et Evelyne PRIoux
Poétique du paysage dans la tombe de Patron : nouveaux regards sur les intentions de la commande

225 Alix PEYRARD
La correspondance d'Adolf Michaelis. Relations et échanges au sein de la communauté archéologique franco-allemande au tournant du XX^e siècle.

HÉROÏQUE JEUNESSE, VICTOIRE ÉCLOUSE : À PROPOS D'UN COMBAT DE PYGMÉES ET DE GRUES (RETOUR SUR L'HYDRIE DU LOUVRE F 44)

Karin MACKOWIAK

Maître de Conférences, Université de Besançon
Institut des sciences et techniques de l'Antiquité EA4011 ; membre associée à l'UMR 7044

karin.mackowiak@univ-fcomte.fr

RÉSUMÉ

L'analyse iconographique de l'hydrie du Louvre F 44 qui figure le mythique combat des pygmées contre les grues, rapporté par ailleurs dans l'*Iliade*, pose de nombreuses questions à l'historien, notamment celles de la relation entre les scènes du vase et la réalité sociale et culturelle de l'Athènes d'époque archaïque. La mise en scène originale du mythe justifie des hypothèses relatives à la présence d'un discours sur l'éducation des jeunes gens au VI^e s. av. J.-C. Comment l'image est-elle susceptible de construire ce discours ? Quelle(s) lecture(s) l'historien peut-il en faire ?

MOTS-CLÉS

Géranomachie,
éducation,
homosexualité,
guerre,
héroïsme,
cité,
Homère.

HEROIC YOUTH, BLOSSOMING VICTORY: ABOUT A HYDRIA IN THE LOUVRE MUSEUM (F 44)

An hydria in the Louvre Museum (F 44), figuring the epic – and Homeric – tale of the pygmies and cranes, proposes an interesting field of research for the historian. Among the many questions raised by this archaic vase painting are the relationships between pictures and the social context possibly imbedded in them, more precisely an educational discourse concerning Athenian youth in the 6th century B.C. How do finally the pictures order this discourse? Which kind of readings or significations can they afford to the historian?

KEYWORDS

Geranomachia,
Education,
Homosexuality,
War,
Heroism,
Polis,
Homer.

Dans une précédente étude [1], j'avais eu l'occasion d'aborder le champ de fouille à peu près inexploré que constituait pour l'historien l'hydrie du Louvre F 44 [2]. Ce vase attique à figures noires découvert en Étrurie, daté de -575 à -525, est attribué à un atelier proche de Timagoras [3]. L'épaule du vase représente une scène de géranomachie (fig. 1) dont l'*Iliade*, III, 1-9 constitue le récit le plus ancien conservé : Homère nous rapporte comment les grues rangées en ordre de combat viennent, chaque hiver, massacrer les pygmées. L'épaule de l'hydrie du Louvre choisit de montrer la mêlée du combat composée avec symétrie, où alternent des pygmées luttant tantôt seuls (avec massues et coutelas), tantôt par groupes de deux contre les grues. Une scène de procession nuptiale est figurée sur la panse du vase (fig. 2).

L'hydrie du Louvre pose la question de la construction iconographique de cette géranomachie et celle du lien susceptible de relier avec sens ces deux scènes. Or, l'examen de la série iconographique des géranomachies d'époque archaïque fait valoir d'intéressantes variations de traitement du thème qui oscille entre des approches tantôt parodiques et tantôt laudatives, héroïques [4]. Si les figurations de géranomachies au VI^e s. av. J.-C. demeurent moins étudiées que celles d'époque classique, force est d'admettre, d'entrée de jeu, la variété des discours relatifs aux géranomachies avant le siècle classique [5] lequel laissa la place aux préoccupations ethnologiques qui conditionnèrent le traitement du sujet. Or, si l'historiographie continue d'insister abondamment sur cette problématique ethnologique [6], c'est notamment sur la base des textes qui nous sont parvenus [7]. Mais l'univers de l'image est différent de celui du texte comme l'avait si bien montré François Lissarrague.

Non seulement il est acquis que l'image puisse être indépendante du texte mais qu'elle correspond en

outre à une construction propre par la mobilisation de valeurs et d'idéaux sociaux spécifiques. N'est-ce pas une mise en perspective fondamentale lorsque l'image prend pour objet la représentation du corps ? [8] Or, le corps occupe une place importante dans notre géranomachie. La question d'une association du mythe des pygmées et des grues à une scène de mariage, événement social et politique majeur dans la cité grecque, est bien posée sur l'hydrie du Louvre d'où la légitime nécessité pour l'historien d'interroger la présence de la scène nuptiale en regard du contexte socioculturel qui a pu produire ces images. Par ailleurs, il se trouve que l'hydrie du Louvre présente un parallèle intéressant avec un monument majeur de la peinture de vases grecque : le Vase François (Florence, Musée archéologique, Inv. 4209 / BAPD 300000). La géranomachie y est en effet représentée, et ce sur le pied du cratère. Est-ce un hasard si le thème du mariage – celui de Thétis et Pélée – y apparaît sur l'un des registres supérieurs [9] ?

L'hydrie du Louvre présente donc l'opportunité de renouveler l'approche historiographique du thème dans la tradition picturale grecque archaïque, et ce au moyen d'une mise en perspective du vase avec une série typique de cette époque que j'ai choisie de présenter aux figs. 4, 5, 6, 7, 8 et 11 du présent dossier. En même temps, ce vase permet de voir comment, au-delà du mythe homérique et plus généralement des textes, la géranomachie est reconstruite à partir d'un univers qui lui est a priori étranger : celui de la cité, vis-à-vis duquel les recherches relatives aux pygmées n'ont guère établi de liens. Or, l'univers de la *polis* ne serait-il pas actif à l'arrière-plan de notre image ? Ne paramètre-t-il pas les pygmées de l'hydrie du Louvre en fonction de valeurs relatives à la jeunesse et à son éducation ?

[1] MACKOWIAK 2007, p. 85-100. En ligne : <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010269847>.

[2] BAPD 371 = CVA Louvre, 6, pl. 65, n° 4 à 6 = DASEN 1993, G 47, pl. 60, 3 = LIMC VII, s.v. pygmaioi, n° 3 (V. DASEN) = *Cataloghi del Museo Campana*, IV-VII, n° 236.

[3] POTTIER 1906, p. 731-733.

[4] MACKOWIAK 2008, p. 281-298.

[5] STEINGRÄBER 1999, p. 29-41 et LA GENIÈRE 2003, p. 29-36.

[6] WALSH 2009, p. 48-49.

[7] Hécateée de Milet *FGrH I F*^{328b}, Ctésias de Cnide, *FGrH* 688 F₄₅ parmi les plus anciens.

[8] LISSARRAGUE 2006, p. 1-5 ou PROST & WILGAUX 2006.

[9] Par exemple LISSARRAGUE 1999, p. 20-21 ; TORELLI 2003, p. 83-103.



Fig. 1.
Géranomachie,
hydrie du
Louvre,
Inv. F 44 :
épaule du vase.
Dessin de
l'auteur
d'après
LIMC VII,
2, pl. 3.

DU MYTHE À LA PAIDEIA

L'hypothèse ici posée est celle d'une appropriation de la géranomachie par le peintre dans le but d'idéaliser l'éducation des jeunes gens à partir de la figure emblématique des pygmées, et plus particulièrement à partir de leur corps. Le vase paraît donc concerner le sujet de la *paideia*, une problématique difficile d'accès pour la période archaïque car si elle est déjà abordée dans Homère, elle est cependant décrite de biais, au moyen d'une idéalisation des héros adolescents [10].

Or, un discours du même type semble actif sur notre hydrie : les pygmées, quoique de petite taille et représentés dans leur peine à combattre les grues, présentent un corps bien proportionné, aux qualités athlétiques. La tradition picturale archaïque se distingue sur ce point de celle du V^e s. av. J.-C. lorsque les pygmées deviennent des nains exotiques aux

contours difformes. Au contraire, les pygmées de l'hydrie du Louvre participent ici à l'idéal de virilité (fig. 1) dont se réclame l'homme grec qui se donne à voir aux autres. Il suffit d'observer le personnage n° 4 (fig. 3) qui constitue un point focal de la scène car sa posture physique le fige dans l'action et s'offre à l'admiration du spectateur de l'image.

Ces premières observations rendent possible l'insertion du vase dans la logique d'une démonstration publique du genre masculin qui articule ensemble statuts social et sexuel. La scène de mariage encourage elle-même cette lecture tout en interrogeant la fonction du vase et son destinataire : l'hydrie, vase à eau par excellence, a-t-elle servi pour le banquet ? C'est fort probable lorsqu'on connaît l'usage simultané de ce type de vase avec le cratère. A-t-elle pu remplir un rôle équivalent à celui de la loutrophore et servir à la toilette rituelle avant les noces ?

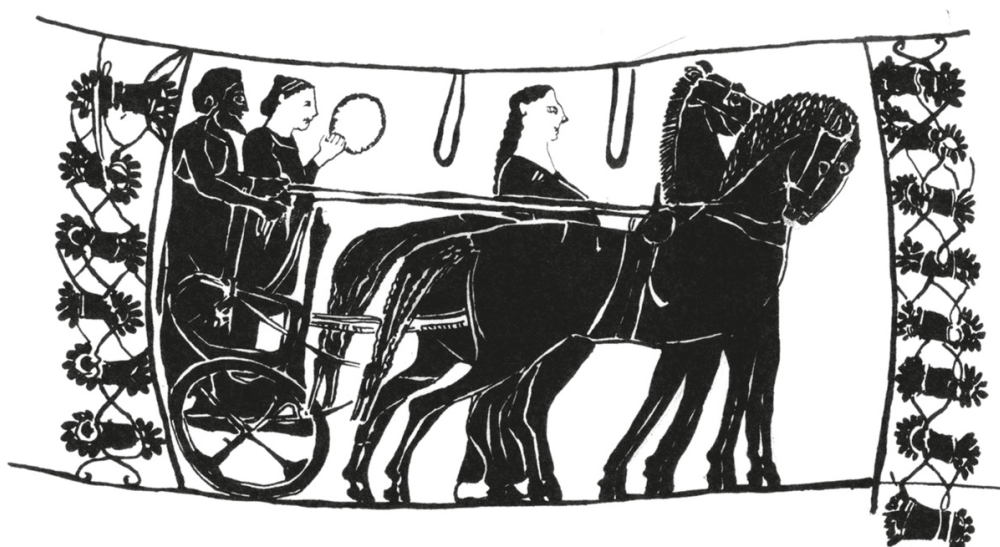


Fig. 2. Char
nuptial, hydrie
du Louvre Inv.
F 44 : panse
du vase
Dessin de
l'auteur
d'après CVA
Louvre, III He,
pl. 65, 4.

[10] Voir JOYAL, McDougall & YARDLEY 2009, p. 4 ; LEGRAS 2002, p. 4 ; VERNANT 1982, p. 57.



Fig. 3.
Gêranomachie,
hydrie du
Louvre,
Inv. F 44 ;
épaule du vase.
Dessin de
l'auteur.

Moins évident, cet usage du vase est pourtant attesté sur une hydrie du Peintre de Léningrad et sur une *pyxis* du Metropolitan Museum of Art [11]. Rien n'interdit donc de penser que le destinataire de l'hydrie du Louvre ait pu être un homme ou un jeune homme en âge de se marier. La gêranomachie construit d'ailleurs une image complète de cet idéal masculin accompli : elle ne se contente pas de reprendre tous les canons physiques d'une beauté masculine mature – les pygmées ont les épaules larges, une taille fine, des fesses saillantes, de solides cuisses et mollets ; la présente gêranomachie complète également cet idéal athlétique par un idéal moral qui nous ouvre grand les portes de l'héroïsme. Certes, il pourrait y avoir un paradoxe à envisager un héroïsme en rapport avec un peuple des confins : l'altérité géographique semble être prise en compte par l'image. Par ailleurs, le Vase François ne représente-t-il pas les pygmées à une extrémité du vase, sur le pied ? Et pourtant, ces pygmées, articulés à une idée d'altérité – mais laquelle ? – s'associent en même temps à une conception de la virilité et de la beauté lesquelles surgissent des combats particulièrement difficiles. Le *ponos* héroïque est là et celui des pygmées contre les grues est légendaire, dès Homère.

Or, cette approche héroïque, ne semble pas exclusivement nourrie par le récit homérique. Sur la panse se déploie un registre propre : la représentation des époux non pas sur un char à banc mais sur un char de guerre (fig. 2) – on pense à celui du mariage de Pélée et Thétis sur le vase François et à bien d'autres – imprègne la scène d'une atmosphère épique où, *in fine*, les idéaux physiques et moraux viennent se

fondre ensemble. Or, ce double idéal relève bien d'un idéal d'éducation [12] susceptible de concerner l'homme dans la cité. Le parcours éducatif éventuellement suggéré ici – celui du jeune homme idéal censé s'accomplir pleinement, depuis ses prouesses physiques jusqu'au mariage – n'est pas sans rappeler l'éducation des jeunes Grecs décrite dans les textes postérieurs, comme dans la *Cyropédie* où Xénophon (I, 4, 9, 11 et 16) rappelle comment Cyrus, à la veille de son mariage, entreprend de démontrer sa capacité à la chasse. A. Schnapp a montré combien ce texte reprenait, point par point, les étapes d'une *paideia* attique d'époque archaïque [13] via laquelle la chasse servait à parfaire l'éducation des jeunes hommes. Et cette éducation aboutit à l'acquisition d'un statut social qui se concrétise par le mariage. De son côté, P. Vidal-Naquet n'a pas manqué de souligner le caractère initiatique du parcours éducatif des jeunes hommes de la période archaïque, une progression éducative qui a pu lier le mariage à l'éphébie archaïque [14].

Sans aller jusqu'à confirmer cette thèse, l'hydrie du Louvre s'oriente toutefois dans une direction analogue : la lutte des pygmées contre des oiseaux – censés être du petit gibier – évoque la chasse [15] et le char nuptial pourrait renvoyer à l'éloge, sur le mode épique, d'un individu dont on célèbre les vertus – au sens d'une éducation achevée, virile, telle qu'on l'entendait dans l'éducation archaïque des jeunes hommes. L'hydrie du Louvre pourrait donc être un témoin, sur le mode métaphorique, de ces conceptions éducatives. La gêranomachie servirait en ce cas une construction iconographique précise où elle tiendrait

[11] Respectivement Inv. 142290 (Musée national de Varsovie) et Inv. 1972.118.148 : voir OAKLEY & SINOS 1993, p. 16 et fig. 20-21, ou VÉRILHAC & VIAL 1998, p. 295.
[12] Sur cet idéal d'éducation fondé sur cette double excellence ainsi que sur l'admiration et la virilité, voir

JAEGER 1964², p. 32-42 et p. 55.

[13] SCHNAPP 1997, p. 134, p. 143-149, p. 158 ou SEYER 2007, p. 51-57.

[14] VIDAL-NAQUET 1981, p. 152-154.

[15] Cité des images 1984, chapitre 3.

le rôle d'une épreuve probatoire destinée à donner à l'individu, au terme de son parcours éducatif, sa place dans la communauté sociale. Une coupe de Tarente (fig. 4), également datée du VI^e s. av. J.-C. [16], paraît construire un discours du même ordre mais en creux : la géranomachie (face B) est ici associée à une scène de chasse de Calydon (face A). Il est a priori étonnant de voir le dernier sujet, incontestablement héroïque, associé au premier susceptible de relever

d'un autre 'pedigree'. Et pourtant cette association est là : y a-t-il contrepoint entre les deux scènes ? Une dimension épique de la géranomachie que nous aurions perdu de vue en raison du faible nombre d'images archaïques qui nous sont parvenues ? Que ce soit sur un mode discursif direct – association explicite des pygmées à un exploit puis à sa récompense, sur l'hydrie du Louvre – ou que ce soit 'en creux' – la coupe de Tarente propose davantage



Fig. 4. Coupe de Tarente, Musée archéologique, Inv. IG 4435. Extrait de J. C. HOPPIN, 1924, p. 53.

[16] Coupe signée par Antidoros Inv. IG 4435 : CVA Tarente, Museo archeologico nazionale di Taranto, 3, pl. 30, 2 = LIMC VII, s.v. pygmaioi, n° 3a, = DASEN 1993, pl. 59, 2 = HOPPIN 1924, p. 53.



Fig. 5.
Géranomachie,
hydrie de la
Villa Giulia,
Inv. 50425.
Dessin de
l'auteur
d'après
V. DASEN,
1993, pl. 61, 1.

(ou autrement ?) un commentaire (déjà parodique ?) de la géranomachie – les pygmées combattant les grues pourraient se comprendre comme des figures paradigmatiques d'une éducation : celle relative aux jeunes gens sollicités pour donner les preuves cynégétiques de leur virilité, un type d'épreuve que la communauté civique grecque archaïque attend de ses futurs membres. D'autant que l'association de la géranomachie à la chasse de Calydon pourrait, en fait, faire sens avec le thème nuptial [17]. Ainsi, à travers nos pygmées, ce sont vraisemblablement les jeunes gens qui pourraient être mis en valeur ce que relève par ailleurs l'exploit physique suggéré par la scène et la représentation idéalisée des corps.

Or, si l'historiographie a abordé cette question du corps des pygmées, elle l'a surtout fait dans la continuité des textes, en contextualisant ces créatures dans l'imaginaire cosmographique ou exotique [18]. Mais un arrière-plan social et culturel dynamise aussi les images d'autant que ces petites créatures offrent un autre potentiel corporel : celui de ne pas être tout à fait « homme » dans le regard de la cité. De par leur difficulté à venir à bout d'oiseaux, un petit gibier si facile à abattre dans les chasses, les pygmées, à l'inverse des chasseurs ordinaires, luttent de tout leur corps : leur virilité est donc d'autant plus mise à l'épreuve et soulignée, ainsi que leur statut d'homme. Leur petite taille ouvre ainsi leur mythe sur des richesses discursives propres.

Insistons en effet sur la manière dont le peintre exploite un écart par rapport à une norme – et nous voilà aux prises d'un type d'altérité : celle de « l'homme fait » par rapport auquel le pygmée, en proie à des oiseaux, se comprend en principe comme l'homme non-fait, ou incomplet, à moins qu'il ne

soit l'homme en devenir. Cette lecture ne saurait toutefois concerner la totalité des pygmées représentés sur l'épaule de l'hydrie du Louvre : elle ciblerait davantage les pygmées les plus jeunes, imberbes, et peut-être spécifiquement montrés sous ce jour. Or, cette hypothèse relative au devenir, conception abstraite qui interpelle une temporalité ouverte, un état indéterminé, investit toute éducation. L'hydrie du Louvre n'aurait-elle pas choisi de figurer les jeunes pygmées en train d'accomplir une action dans son essence même – cette action qui est « en cours » ?



Fig. 6. Cômos de l'hydrie de la Villa Giulia,
Inv. 50425. Dessin de l'auteur d'après
P. MINGAZZINI, 1930, n° 438.

[17] Sur la relation entre la chasse de Calydon et le mariage dans la peinture archaïque, voir BARRINGER, 2001, p. 159-161.

[18] BALLABRIGA 1981, p. 57-74 ou DASEN 1993, p. 185-186 contre JANNI 1978, chapitre 1.

Mais alors, les jeunes pygmées ne rendraient-ils pas visible cette temporalité abstraite et avec elle l'acte même de s'accomplir ? Cette conception de l'action est bien sûr déclinée du point de vue subjectif de l'individu : derrière la référence conventionnelle du mythe homérique et du groupe en combat, les pygmées confèrent une primauté à l'individu en plein acte d'accomplissement de la *paideia*. Or, cette approche est conforme aux idéaux éducatifs archaïques décrits dans les plus anciennes gestes relatives aux grands héros. Notre vase semble donc bien mettre en œuvre un discours inhérent à une éducation temporellement séquencée, qui obéit au schéma des rites de passage ou des étapes successives requises pour agréger l'individu dans le groupe adulte [19].

DE LA PAIDEIA À L'HOMOSEXUALITÉ ?

Cette agrégation de l'individu au groupe adulte passe-t-elle par l'homosexualité ? L'homosexualité masculine grecque fait partie intégrante de la *paideia* archaïque comme nous le montre le cas de la Crète décrite par Strabon, *Géographie*, X, 4, 21-22. Or, il se trouve qu'une hydrie de la Villa Giulia du VI^e s. associe la géranomachie à un *cômos* homosexuel [20] (figs. 5 et 6). L'hydrie du Louvre elle-même avait déjà été interprétée dans cette perspective par G. Koch-Harnack qui remarqua l'attention apportée par le peintre à la pilosité des pygmées [21] : ceux pourvus d'une barbe renverraient aux hommes d'âge mûr, aux érastés à qui serait confiée l'éducation des plus jeunes, imberbes et hypothétiques éromènes, dans le cadre d'un schéma d'initiation à la chasse – motif fréquent dans les scènes homoérotiques masculines [22]. À suivre cette thèse, la géranomachie de l'hydrie du Louvre qui représente, elle aussi, des pygmées imberbes et d'autres barbus, renverrait à la hiérarchie sexuelle observable dans ce type d'iconographie.

Il est vrai que l'hydrie du Louvre représente avec grand soin des pygmées barbus et d'autres imberbes, indice de deux classes d'âge différentes dont O. Verdon a montré l'importance qu'elles tenaient dans la peinture de vases archaïque [23]. Cette distinction apparaît

également sur la géranomachie du vase François [24]. En outre, l'hydrie du Louvre est le seul vase à vraiment insister sur ce détail en disposant de manière fort rigoureuse – et en nombre quasiment identique – les figures d'âge mûr dans la moitié droite de la scène et celles plus jeunes dans la moitié gauche. Cette symétrie reprend un mode de composition typique des scènes de chasse et cette distinction physique est d'autant plus notable que les textes ne la mentionnent jamais – depuis Homère, les *pygmaioi* apparaissent dans leur dimension anonyme de groupe. Le peintre de l'hydrie a donc élaboré un message propre en l'agencant suivant un ordre bien précis. Mais peut-on corroborer un discours éducatif d'ordre homosexuel ?

Cette hypothèse amène notre attention sur un motif singulier de la géranomachie qui serait a priori susceptible de justifier cette lecture : celui de la capture de la grue. Voyons le pygmée n° 1 de la fig. 3 : il porte sur son dos une grue morte. Or, l'oiseau, comme l'avait noté B. Freyer-Schauenburg [25], peut occasionnellement ressembler au cygne dont la connotation érotique est connue. En outre, l'animal est transporté très ostensiblement ce qui pourrait, là aussi, évoquer le cadeau-type de l'éraсте à l'éromène.

Cette lecture me paraît cependant davantage s'appliquer à d'autres vases qu'à l'hydrie du Louvre pour laquelle ce point de vue semble surévalué. Car plusieurs éléments paraissent décalés par rapport au schéma homoérotique traditionnel. En premier lieu, le pygmée n° 1 – appelons-le le géranophore – semble inverser les rôles de l'éraсте et de l'éromène dans la mesure où c'est d'ordinaire au plus âgé que la gestuelle du don d'un trophée de chasse est attribuée, et non au plus jeune comme c'est le cas ici [26]. En second lieu, le géranophore est représenté seul ; l'amant présumé auquel la grue serait destinée n'est pas montré. Enfin, le peintre semble expressément diriger la figure vers l'extérieur de la scène ; et il convient d'ajouter qu'à titre de cadeau homoérotique, la grue relèverait d'un cas inhabituel dans un domaine conventionnel où les oiseaux peuvent intervenir mais pas ceux de la catégorie sauvage [27].

Reste que le pygmée géranophore mérite une analyse plus approfondie et amène une autre interrogation :

[19] Suivant le modèle anthropologique appliqué à l'éducation par JEANMAIRE 1939. Pour les textes, voir BRILLANTE 1991, p. 7-28 ou, pour les images, BARRINGER 2001, p. 127-128.

[20] Rome, Inv. 50425, vers -550c. : MINGAZZINI 1930, n° 438, pl. 48, 1 et 49, 4 (p. 202) = LIMC VII, n° 3c.

[21] KOCH-HARNACK 1983, p. 128.

[22] DOVER 1989², p. 81-100.

[23] VERDON 2012, p. 266-270.

[24] Florence, Musée archéologique, Inv. 4209 (-570c.) = LIMC VII, s.v. *pygmaioi*, n° 1.

[25] FREYER-SCHAUENBURG 1975, p. 76.

[26] Voir par exemple l'amphore de Munich Inv. 1468 avec la gestuelle similaire du port d'un cervidé.

[27] Oiseaux de basse-cour auxquels il faut ajouter lièvres, renards ou chiens : BARRINGER 2001, p. 73 ; DOVER 1989², p. 92 ; SCHAUENBURG 1960, pl. 32, 2.



Fig. 7. Géranomachie, aryballe de Néarchos (New York, MMA, Inv. 2649).
Dessin de l'auteur d'après G.M.A. RICHTER, 1932, pl. 11a.

les pygmées imberbes, qui prennent forcément sens par rapport aux plus âgés, ne participent-ils pas d'une stratégie iconographique destinée à insister sur la jeunesse d'une partie des personnages, et, partant, sur la jeunesse tout court ?

P. Roussel avait déjà souligné, à propos des structures d'âge de la cité, l'importance des principes antinomiques mais indissociables de jeunesse et de vieillesse et leur ancrage profond dans la société grecque [28]. Comme une juxtaposition qui fonctionne l'une par rapport à l'autre, la répartition des pygmées barbus à droite de la scène et des jeunes imberbes à gauche ne reprend-elle pas d'abord cette réalité sociale-là ?

Ceci nous permet alors d'insister sur la composition linéaire de la géranomachie : le pygmée très athlétique qui occupe le centre du champ visuel (personnage n° 4, fig. 3) n'est pas uniquement un point focal de l'image mais également un point de délimitation de la scène dont il souligne la composition en diptyque : le contraste des âges entre les figures prend sens

autour de cet axe central. Il vient en même temps structurer le sens de l'action : au regard qui balaye la scène, il n'échappera pas un déploiement de l'action de la droite vers la gauche, une progression qui nous fait à la fois évoluer des pygmées âgés vers ceux plus jeunes et du combat incertain vers la victoire. Si ce sens de lecture est juste, l'artiste exploite alors les degrés de différence entre âges pour valoriser la jeunesse à laquelle est attribuée la victoire finale : cela expliquerait pourquoi le géranomophore se trouve tout à gauche de la composition, comme pour sortir de la scène, avec la grue sur son dos dans le but d'indiquer le terme de l'action accomplie.

L'image offre alors à notre regard une grande liberté par rapport aux récits narratifs : ainsi, chez Homère, l'issue du combat débouche sur la défaite des pygmées ; il n'y est jamais question de victoire. L'hydrie du Louvre quant à elle, en introduisant un contraste entre deux classes d'âge, semble d'abord souligner la bravoure et, à terme, la victoire des plus jeunes [29]. L'expérience des plus âgés ne suffit apparemment pas



Fig. 8.
Géranomachie,
vase François
(Florence,
Musée
archéologique,
Inv. 4209).
Détail du pied
du vase.
Dessin de
l'auteur
d'après LIMC,
VII, 2, n° 1a,
p. 466.

[28] ROUSSEL 1951, p. 171-175. Sur l'importance de ce clivage de la société en classes d'âge dès *l'Iliade* (par exemple VII, 276), voir LEGRAS 2002, p. 6-7.

[29] Sur l'association entre absence de pilosité et victoire, voir VERDON 2012, p. 270-273.

à remporter le combat (fig. 3) : les personnages n° 7 et n° 5, placés de part et d'autre du personnage n° 6 en mauvaise posture, annoncent la réussite imminente du personnage n° 4 (au centre) qui est sur le point de maîtriser héroïquement la grue. La victoire se dessine davantage encore avec les personnages n° 3 et 2 et apparaît définitive et consommée au niveau du pygmée géranophore. Dans cette progression, deux groupes en duel confirment l'éclosion graduelle de la victoire : quand les personnages n° 6 et 5 peinent à maîtriser les grues, les pygmées n° 3 et 2 inversent les rapports de force avec leur adversaire. Le pygmée géranophore, lui, a vaincu : il clôt un parcours ; il a surmonté l'épreuve.

Le géranophore paraît donc bien être le point d'aboutissement de la composition picturale qui, depuis la droite vers la gauche de la scène, déploie non seulement de manière séquencée et progressive le déroulement de l'action victorieuse mais construit *in fine* une édification de type héroïque. Le motif de l'oiseau mort transporté sur le dos du jeune pygmée semble se comprendre dans ce cadre-là et évoque les scènes de retour de chasse. La petite taille du jeune pygmée, dont la flexion des jambes suggère le poids de la grue, est un obstacle au port d'un oiseau qui devrait être suspendu à un bâton ou tenu d'une seule main comme le montrent souvent les scènes de retour de chasse. Mais l'image pourrait bien avoir été resémantisée par des valeurs héroïques suivant un sens de l'épopée que la cité s'est approprié. La cité fabrique elle-même ses héros à partir de leurs expériences cynégétiques. L'éloge de l'exploit du jeune homme qui s'est emparé d'une grue semble bien s'inscrire dans une performance éducative où compte la capture d'un animal de ses propres mains [30].

Avec le géranophore, le peintre pourrait bien mettre l'accent sur la réussite avec tout ce qu'elle a de paradigmatique. « Aux jeunes la réussite » : c'est ce qui fait d'eux un groupe distinct des anciens ; les jeunes se révèlent compagnons, *hétairoi*, à l'image des *couroï* déjà présents dans Homère [31]. Entre eux se nouent les liens indéfectibles et solidaires d'une classe d'âge qui pourraient aussi être ceux d'un parcours éducatif réussi dans le combat du corps à corps. Ainsi, les pygmées pourraient sortir du mythe pour se confondre aux jeunes hommes auxquels la cité impose des épreuves probatoires, de type initiatique. Dans ce parcours éducatif, rien de plus banal que de voir la chasse se muer en initiation, en voie de passage obligé pour l'obtention d'un statut social nouveau dans la cité.

Le sens de lecture du vase et le programme mis en œuvre se trouveraient alors éclairés : après avoir observé l'épaule du vase, de droite à gauche, le spectateur en vient à la panse et à la scène nuptiale qui se déploie en sens inverse, de la gauche vers la droite. Le regard ne suit-il décidément pas un parcours éducatif qui part de la géranomachie pour aboutir à la scène du char nuptial ? Cette dernière scène ramène d'ailleurs aussi au point de départ de la lecture. Ainsi peut-on entrevoir le sens de manipulation du vase et une évolution quasi circulaire du regard, comme un cycle clos sur lui-même dont on peut se demander s'il ne renvoie pas symboliquement à la satisfaction d'un parcours bien abouti, bien accompli ? Serait-ce un renvoi au parcours éducatif du destinataire du vase ? Dans tous les cas, l'ouvrage est belle, à l'image du parcours harmonieux qui passe de la jeunesse victorieuse à l'entrée dans l'âge adulte : le jeune, sorti vainqueur de ses épreuves, a réussi à franchir le seuil susceptible de le mener à l'âge adulte et au corps citoyen : il est devenu époux, socialement accompli ; sa récompense est l'épousée qui tient la *stéphanè* nécessaire au rite nuptial.

Ainsi, le regard suit les étapes d'un parcours éducatif qui évolue d'une forme de marginalisation vers l'intégration sociale dans la catégorie adulte. Mais explorons un dernier aspect de ce discours symptomatique de l'adaptation des pygmées à l'univers de la cité.

DES MARGES ETHNOLOGIQUES AUX MARGES CIVIQUES

Si une certaine dimension idéologique de l'image est paramétrée par un discours relatif à l'éducation des jeunes gens, une seconde dimension est susceptible de se placer dans la continuité de la première : la construction de ces images n'est-elle pas également sous-tendue, en partie, par le paradigme guerrier ? Or, la chasse et la guerre sont étroitement liées l'une à l'autre.

La question a un sens lorsqu'on sait combien le guerrier, qui correspond également à la classe d'âge des hommes adultes, constitue le modèle éthique de référence pour la cité et pour les hommes là où le mariage tient un rôle équivalent pour les femmes. Ce constat, argumenté par N. Loraux [32], pose de manière complémentaire la question de l'association de nos deux scènes.

[30] Voir LONIS 1979, p. 32-33 ou BARRINGER 2001, p. 53 sur la chasse et la guerre comme preuves des capacités physiques attendues des jeunes gens dans l'Athènes archaïque.

[31] Voir A. SCHNAPP 1997, p. 125. Pour une lecture en terme de rites de passage, voir BRELICH 1969, p. 25-44.

[32] LORAUX 1981, p. 40 et 46.



Fig. 9. Le « géranophore » :
détail de l'hydrie du Louvre.
(pygmée n° 1 de la fig. 3, dessin de l'auteure).

Or, il y a une cohérence à développer les hypothèses défendues jusqu'ici si elles sont rapprochées d'un autre constat : la présence continuelle dans les géranomachies archaïques d'un écart par rapport à une norme.

Cet écart est aisé à identifier sur les peintures d'époque classique, lorsque les pygmées se dotent de corps difformes. L'altérité est alors ethnologique. Les images archaïques procèdent différemment, par l'exploitation de la petite taille des figures et par leur articulation à l'idéal du corps masculin. Aussi l'écart par rapport à la norme se déplace-t-il de la forme vers l'intention : les vases à figures noires élaborent une mise en scène sur la manière dont le pygmée, d'abord dominé par un oiseau, réinvestit peu à peu la norme en devenant le vainqueur de l'animal. Dans ce jeu d'écart et de retour à la norme intervient donc un brouillage entre l'homme dominant et l'animal dominé : les géranomachies inversent ce rapport de force par un jeu de réduction de la taille physique des pygmées laquelle permet *de facto* aux grues de devenir aussi grandes qu'eux, et donc plus redoutables qu'elles ne devraient l'être. Une égalité se crée là où elle ne devrait pas exister. Non seulement le rapport de force normal entre homme et animal est remis en cause mais de l'épopée se trouve également introduite dans l'image.

Comment ? En partant de ce qu'en dit Homère : sur ce point, les textes sont indispensables pour comprendre l'image. Lorsque dans l'*Iliade* les pygmées sont comparés aux Troyens, les grues sont, quant à elles, comparées aux Achéens, prêtes à apporter le *phonos*, le meurtre (III, 6). La dimension épique du récit se fonde sur l'égalité dans la confrontation entre les deux camps. Dans l'épopée, les grues ne sont donc pas seulement redoutables, elles deviennent, même par métonymie, des guerrières de fait. Or, l'hydrie du Louvre ne retranspose-t-elle pas cette confrontation à forces égales dans un registre mobilisant un type spécifique de discours d'altérité : derrière le combat ne se profile-t-il pas un affrontement entre l'ordre/ la civilisation d'un côté (les pygmées), et le désordre/ le chaos de l'autre (les grues) ?

Plusieurs arguments permettent de positionner les grues en dehors de la civilisation. Grandies face à des corps minuscules, elles deviennent monstrueuses et s'approprient les caractéristiques de tout un bestiaire. Celui du lion d'abord : est-ce un hasard si l'une des grues agrippe sa proie en posant ostensiblement sa patte sur la poitrine de sa victime (personnage n° 6, fig. 10) ? Cette grue évoque ainsi le comportement du bestiaire cynégétique par excellence, le lion, dont l'agressivité est d'ordinaire exprimée de cette manière. Mais un autre bestiaire transparaît encore dans la scène : celui de l'oiseau charognard. Les peintures d'époque



Fig. 10. La grue agrippe son adversaire :
détail de l'hydrie du Louvre.
(pygmée n° 6 de la fig. 3, dessin de l'auteure).

archaïque se plaisent en effet à figurer des grues qui mordent ou qui piquent avec leur bec les pygmées défaits, achevant les mourants dans la mêlée – atmosphère épique – tout en les mutilant. Cette morsure des grues qui blesse n’est pas inconnue de la poésie archaïque qui en parle sur un mode métaphorique [33]. Sur les images, le vase François restitue de manière autrement plus concrète cette fureur mutilante (fig. 8) : une grue s’en prend ostensiblement aux yeux d’un pygmée mort. Un fragment attique de Berlin souligne d’une autre façon encore ce détail (fig. 11), par la figuration d’un pygmée serrant le cou d’une grue [34] : la posture héraldique de cette vignette, toute statique, met en valeur la neutralisation de ce bec menaçant que le pygmée éloigne ainsi de sa tête. Ensuite, l’hypothèse d’un comportement de charognard est d’autant plus intéressante que, s’écartant de ce qu’en dit Homère [35], cette reconstruction iconographique de la grue s’éloigne ostensiblement du comportement réel de ces oiseaux : les grues sont des échassiers craintifs, au régime piscivore. La métamorphose de ces vola-

tiles en un bestiaire carnassier voire carnivore devient d’autant plus significative. Et pour ce faire, le peintre semble avoir pris en compte un élément important de la tradition picturale attique où les oiseaux figurent en bonne place parmi les charognards [36].

La question se pose alors de savoir si derrière ces reconstructions imaginaires ne se profile pas également un message éducatif relatif au comportement guerrier. Car le chaos se trouve bien être là, auprès de ces grues mutilantes et irrespectueuses du cadavre de leurs adversaires : l’image prendrait-elle aussi sens dans le regard citoyen du spectateur sensibilisé au respect éthique dû au cadavre sur le champ de bataille ? Si tel était le cas, les grues n’incarneraient que davantage un écart par rapport à une forme de civilisation, définie en termes de morale guerrière. Si ce sens de lecture s’avérait valide, le type d’altérité mobilisé ici ne serait plus tant d’ordre ethnologique ou exotique que d’ordre politique. Les grues qui mutilent s’attaquent d’ailleurs souvent à la tête de leurs adversaires [37], une partie du corps ennemi qui, dans la culture



Fig. 11. Coupe fragmentaire de Berlin (Staatliches Museum, Inv. F 1785). Dessin de l’auteure d’après V. DASEN, 1993, pl. 60,1.

[33] Hésiode, *Travaux et les Jours*, 448-451 utilise le verbe δάκνω à l’instar de la *Théogonie*, 567 à propos du cœur de Zeus « mordu » par la perfidie de Prométhée.

[34] Peinture datée de -550c. (Staatliches Museum, collection Brommer n° 249) qui reproduit le même geste que celui d’une géranomachie sur un autel portatif corinthien (-550/-500c, Corinthe, Musée archéologique, Inv. MF 8953 = LIMC VII, s.v. pygmaioi, n° 18).

[35] Parmi les charognards les oiseaux sont très secondaires dans Homère (*Iliade*, I, 4-5 ; XXII, 354) où les chiens tiennent la première place (*Iliade*, XXII, 88-89, 339, 348, 509 ; XXIII, 182-183).

[36] Voir HALM-TISSERANT 1993, p. 218.

[37] La coupe de Tarente est la seule image à montrer une grue qui s’en prend au ventre d’un pygmée (fig. 4, à gauche).

archaïque, relève de la manière la plus odieuse de se procurer un trophée [38]. Ce genre de pratique, à l'instar de la décollation, est rare quoique bien attesté sur les champs de bataille de la Grèce archaïque : le geste n'en apparaît que d'autant plus sauvage.

De ce point de vue, faut-il alors interpréter le pygmée géranophore comme la figure qui, en plus d'être un marqueur de victoire, incarne aussi une forme de civilisation policée (dans tous les sens du terme) à l'opposé des grues (fig. 9) ? Le géranophore apparaît également sur un aryballe signé par Néarchos, à gauche de l'axe central de la scène (fig. 7) [39], là où, précisément, un autre pygmée menace de se faire crever les yeux par une grue. L'association antinomique est éloquent : la grue bondissante de l'aryballe de Néarchos, qui menace son adversaire avec énergie et voracité, trouve tout son contraire sur l'hydrie du Louvre, dans le corps de cette grue morte portée par le jeune pygmée vainqueur, la tête tournée vers le sol. Quand les grues font un festin d'yeux crevés et de visages déchiquetés, incarnant une guerre indigne dénoncée par Homère – donc une fureur d'Arès où le *phonos* est absence totale de maîtrise de soi [40] – le pygmée géranophore, placé tout à gauche de la scène, clôt, par son cheminement mesuré, cet espace chaotique de mouvements désordonnés. Cette opposition entre deux comportements antinomiques participe à la tension qui peut exister entre l'univers de la chasse et celui de la guerre [41]. Le chasseur d'oiseau devient partie intégrante d'une mêlée épique qui rappelle, sur ce point, l'*Illiade* III, 1-9 où les grues évoquent par ailleurs l'*arès* et l'ordre de bataille rangé tout à la fois. Clitias est resté fidèle à cette représentation homérique des grues en montrant trois volatiles bien rangés en ordre de bataille [42].

Une culture hoplitique transparaîtrait-elle dans ces détails ? Comme elle transparaîtrait via l'idée de conflits saisonniers qui, d'Homère à Hésiode, caractérisent les

géranomachies, à l'instar des batailles hoplitiques de l'époque archaïque [43] ? Certes, ranger les grues du côté de la phalange hoplitique a ceci de contradictoire que le chaos qu'elles sont censées incarner est incohérent avec la figure de l'hoplite placée du côté de la civilisation, la cité. Mais en lieu et place d'incarner l'hoplite lui-même, peut-être que ces volatiles sont-ils plus largement mis en perspective avec une culture guerrière qui embrasse indistinctement différentes facettes de cet univers lequel admet des paradoxes – Arès n'est-il pas lui-même représenté en hoplite sur certains vases pour renvoyer davantage à l'esprit de la guerre (furieuse en l'occurrence) qu'à la dimension strictement politique de l'hoplite [44] ?

Mais revenons au géranophore : cette figure paraît surtout constituer une innovation iconographique majeure dans le traitement archaïque des géranomachies [45]. Le géranophore semble incarner une forme de champion, celui qui a ostensiblement vaincu son adversaire amalgamé à une forme de chaos : il transporte la grue après lui avoir tordu le cou, littéralement (fig. 9). Nous sommes loin de l'altérité ethnographique ou de la dimension comique qui caractérise les géranomachies d'époque classique. Ce traitement culturel archaïque du sujet nous permet d'autant plus de soutenir qu'il ne se réduit décidément pas à une caricature ou une parodie d'héroïsme [46] ni à une culture paysanne mobilisant une idée de primitif [47] : le peintre de l'hydrie du Louvre compose avec des valeurs épiques et politiques déclinées au moyen de répétitions formulaires – combats singuliers – et au moyen de polarités où se jouent un enjeu de la victoire et son contraire tout comme une puissance du sens de l'action et de l'émotion : c'est ainsi que le peintre a pensé l'héroïsme juvénile. Et ce, dans le cadre d'un type d'altérité aux contours sociopolitiques et éducatifs.

Des marges ethnologiques généralement admises

[38] Contrairement aux décollations de monstres par Persée ou Héraclès, celles perpétrées sur les champs de bataille sont bien moins valorisées, dès Homère. Sur la réalité de cette pratique attestée sur un lécythe de -490 du peintre de la Mégère (Musée britannique B 658), voir HALM-TISSERANT 1989, p. 100-113.

[39] Daté de -550c, Metropolitan Museum of Art, Inv. 26.49 = LIMC VII, s.v. pygmaioi, n° 2.

[40] Sur les mutilations comme forme d'excès qui rappelle le dieu Arès, voir SEGAL 1971, chapitre 2 ou Eck 2012, p. 131.

[41] SCHNAPP 1997, p. 152.

[42] LIMC VII, s.v. pygmaioi, n° 1 (p. 466, pl. c).

[43] Voir LONIS 1979, p. 28.

[44] Voir par exemple le cratère à figures rouges de New York (MMA, Inv. 1907.286.66).

[45] Une innovation gestuelle du type de celle observée

sur certains vases pontiques comme le cratère en calice de Kiel (-530/-500c, Antikesammlung, Inv. B503) = LIMC VII, s.v. pygmaioi, n° 20 = B. FREYER-SCHAUENBURG 1975, fig. 16, = MACKOWIAK 2008, fig. 23. Noter la figuration isolée du géranophore sur deux vases plastiques d'époque classique : l'un attique (Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 03.799) dans la manière de Sotadès (-450c) ; l'autre italote (Bruxelles, Musée Royal, Inv. A745) = LIMC VII, s.v. pygmaioi, n° 35 et 36.

[46] Contra DASEN 1993, p. 179-180 et p. 185-186 ou DASEN 2006, p. 104.

[47] Ces dimensions semblent davantage propres aux textes : Hésiode, *Frg.* 150 (Merkelbach-West) ; Hécateé de Milet, *FGrH.* I, F_{328b} ; Ctésias, *FGrH* 688 F₄₅ ; et plus tard Élien, *Histoire des animaux*, XV, 29 ou Ovide, *Métamorphoses*, VI, 90-92.

par l'historiographie, les pygmées sont donc susceptibles d'évoluer vers un sens civique et éducatif des marges telles que la cité grecque archaïque les conçoit. L'association de la géranomachie à une scène de mariage n'en ressort qu'avec plus de logique : si les pygmées renvoient en effet à un processus éducatif qui consisterait à intégrer graduellement le jeune homme dans l'âge adulte, il n'est pas non plus surprenant de déceler un lien entre les pygmées et l'activité sexuelle. Or, les pygmées sont associés au monde dionysiaque que ce soit sur l'hydrie de la Villa Giulia ou sur le fragment de Berlin (fig. 5, 6 et 11) sur laquelle est représenté un pygmée avec une tête de satyre. L'activité sexuelle débordante des satyres est bien connue [48]. L'aryballe de Néarchos fait la même association en représentant les pygmées à la fois avec des héros adolescents par excellence – Persée et Hermès – et avec des satyres on ne peut plus ithyphalliques dont l'un est en train de se masturber.

Ces images nous proposent une célébration de la virilité [49] à l'instar du thème du mariage lui-même que des peintres comme Clitias ont associé à l'héroïsme, composant sans doute un programme de type idéologique qui semble se répéter du vase François à notre hydrie [50].

L'hydrie du Louvre privilégierait donc une célébration, vraisemblablement celle de l'homme grec (de l'élite sociale ?) épris d'épopée dans la cité archaïque. À défaut de plus amples informations relatives à l'objet, c'est *in fine* la dimension éducative et socio-culturelle qui aura retenu, ici, notre attention : les pygmées opposés aux grues apparaissent comme un gage de réussite pour le jeune homme, un passage d'un statut à un autre qui conforte l'ordre de la cité. Contrairement aux textes, l'image déplace l'attention du spectateur sur la victoire qui devient aussi le gage d'un devenir. Au terme de la lutte, la victoire, enfin, est éclos, et donne à la jeunesse tout son éclat. ■

[48] PADGETT 2000, p. 49-51.

[49] SKINNER 2014², p. 65-66 ; pour les satyres de l'aryballe de Néarchos, voir BAPD 300770 ; sur l'Hermès-kouros typique de la figure noire archaïque, voir VERDON 2012, p. 309-310.

[50] *Contra* POTTIER 1906, p. 733. Pour le vase François, voir TORELLI 2003, p. 95 et NEILS 2003, p. 119 sq : l'association du mariage de Pélée et Thétis aux scènes héroïques célèbre des idéaux de l'élite grecque de la cité archaïque.

BALLABRIGA, Alain, 1981, « Le malheur des nains. Quelques aspects du combat des grues contre les pygmées dans la littérature grecque », *Revue des Études Anciennes*, 83, p. 57-74.

DOI : <https://doi.org/10.3406/rea.1981.4103>

BARRINGER, Judith M., 2001, *The Hunt in Ancient Greece*, Baltimore.

BRELICH, Angelo, 1969, *Paides e Parthenoi*, Roma.

BRILLANTE, Carlo, 1991, « Crescita e apprendimento : l'educazione del giovane eroe », *Quaderni Urbinati di cultura classica*, N.S. 37(1), p. 7-28.

DOI : <https://doi-org.inshs.bib.cnrs.fr/10.2307/20547074>

La cité des images : religion et société en Grèce antique, Institut d'archéologie et d'histoire ancienne/ Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes, Lausanne, Paris, 1984.

DASEN, Véronique, 1993, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford.

DASEN, Véronique, 1994, s.v. pygmaioi, *LIMC* VII, p. 594-601.

DASEN, Véronique, 2006, « Nains et pygmées. Figures de l'altérité en Égypte et Grèce anciennes », dans Francis Prost & Jérôme Wilgaux (dir.), *Penser et représenter le corps dans l'antiquité*, p. 95-113.

DOVER, Kenneth J., 1989, *Greek Homosexuality*, 2^e éd. (1^{re} éd. 1978), Cambridge Massachusetts.

ECK, Bernard, 2012, *La mort rouge. Homicide, guerre et souillure en Grèce ancienne*, Paris.

FREYER-SCHAUENBURG, Brigitte, 1975, « Die Geranomachie in der archaischen Vasenmalerei. Zu einem pontischen Kelch in Kiel », dans *Wandlungen. Studien zur antiken Neuerenkunst, Ernst Homann-Wedeking gewidmet*, Waldsassen.

JAEGER, Werner, 1964, *Paideia : la formation de l'homme grec*, 1, 2^e éd. (1^{re} éd. 1936), Paris.

JANNI, Pietro, 1978, *Etnografia e mito. La storia dei Pigmei*, Roma.

JEANMAIRE, Henri, 1939, *Couroi et Courètes : essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'Antiquité hellénique*, Lille.

JOYAL, Mark, McDougall, Iain & Yardley, John, 2009, *Greek and roman education : A sourcebook*, London.

HALM-TISSERANT, Monique, 1989, « Céphalophorie », *Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving te's Gravenhage*, 64, p. 100-113.

HALM-TISSERANT, Monique, 1993, « Iconographie et statut du cadavre », *Ktèma*, 18, p. 215-226.

DOI : <https://doi.org/10.3406/ktéma.1993.2093>

HOPPIN, Joseph Clark, 1924, *A Handbook of Greek Black-Figured Vases*, Paris.

KOCH-HARNACK Güntel, 1983, *Knabenliebe und Tiergeschenke. Ihre Bedeutung im pädagogischen Erziehungssystem Athens*, Berlin, 1983.

LA GENIÈRE, Juliette de, 2003, « Barbares et Grecs, des vases attiques pour les morts », dans Philippe Giudice & Rosalba Panvini (dir.), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica*, Roma.

LEGRAS, Bernard, 2002, *Éducation et culture dans le monde grec : VIII^e-I^{er} s. av. J.-C.*, Paris.

LISSARRAGUE, François, 1990, *L'Autre guerrier : archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris – Rome.

LISSARRAGUE, François, 1999, *Vases grecs. Les Athéniens et leurs images*, Paris.

LONIS, Raoul, 1979, *Guerre et religion en Grèce à l'époque classique*, Besançon – Paris.

LORAUX, Nicole, 1981, « Le lit, la guerre », *L'Homme*, 21(1), p. 37-67.

DOI : <https://doi.org/10.3406/hom.1981.368161>

MACKOWIAK, Karin, 2007, « Combats de pygmées et de grues, d'Homère à la figure noire attique (à propos d'une hydrie du Louvre – 1) », dans Sylvie David-Guignard (dir.), *Troïka, 1. Mélanges en l'honneur de M. Woronoff*, Besançon, p. 85-100.

MACKOWIAK, Karin, 2008, « L'iconographie des pygmées d'une rive à l'autre de la Méditerranée : influences et évolutions d'un thème », dans Thierry Petit (dir.), *Transferts divins, actes de la Table ronde, 15 décembre 2006*, *Ktèma*, 33, p. 281-298.

DOI : <https://doi.org/10.3406/ktéma.2008.1107>

MINGAZZINI, Paolino, 1930, *Vasi della Collezione Castellani. Catalogo*, Roma.

NEILS, Jenifer, 2003, « Contextualizing the François Vase », dans Alan H. Shapiro, Mario Iozzo & Adrienne Lezzi-Hafter (dir.), *The François Vase : New Perspectives*, Florence, p. 119-132.

OAKLEY, John H. & Sinos, Rebecca H., 1993, *The Wedding in Ancient Athens*, Madison.

- PADGETT, J. Michael, 2000**, « The Stable Hands of Dionysos : Satyrs and Donkeys as Symbols of Social Marginalization in Attic Vase Painting », dans Beth Cohen (dir.), *Not the Classical ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden – Boston, p. 49-51.
- POTTIER, Edmond, 1906**, *Catalogue des Vases Antiques de terre cuite*, 3, Paris.
- PROST, Francis & WILGAUX, Jérôme (dir.), 2006**, *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes.
- RICHTER, Gisela M.A., 1932**, « An aryballos by Nearchos », *American Journal of Archaeology*, 36, p. 272-275.
DOI : <https://doi-org.inshs.bib.cnrs.fr/10.2307/498385>
- ROUSSEL, Pierre, 1951**, « Études sur le principe d'ancienneté dans le monde hellénique du V^e s. av. J.-C. à l'époque romaine », *Mémoires de l'Institut de France*, 43(2), p. 171-175.
- SCHAUENBURG, Konrad, 1960**, *Perseus in der Kunst des Altertums*, Bonn.
- SCHNAPP, Alain, 1997**, *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne*, Paris.
- SEGAL, Charles, 1971**, *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*, Leiden.
- SEYER, Martin, 2007**, *Der Herrscher als Jäger. Untersuchungen zur königlichen Jagd im persischen und makedonischen Reich vom 6. – 4. Jahrhundert v. Chr.*, Wien.
- SKINNER, Marilyn B., 2014**, *Sexuality in Greek and Roman Culture*, 2^e éd. (1^{re} éd. 2005), Malden Massachusetts.
- STEINGRÄBER, Stephan, 1999**, « Zum ikonografischen und hermeneutischen Wandel von Pygmäen – und speziell Geranomachiedarstellungen in vorhellenistischer Zeit (6.-4./3. Jh. v. Chr.) », *Mediterranean Archaeology*, 12, p. 29-41.
<https://www.jstor.org/stable/24667846>
- TORELLI, Mario, 2003**, « The Destiny of the Hero —Toward a Structural Reading of the François Krater », dans Alan H. SHAPIRO, Mario Iozzo & Adrienne Lezzi-Hafter (dir.), *The François Vase : New Perspectives*, Florence, p. 83-103.
- Vérilhac, Anne-Marie & VIAL, Claude, 1998**, *Le mariage grec : du VI^e s. av. J.-C. à l'époque d'Auguste*, Athènes.
- VERDON, Olivier, 2012**, « La barbe des dieux », *Ktèma*, 37, p. 266-270.
DOI : <https://doi.org/10.3406/ktema.2012.1665>
- VERNANT, Jean-Pierre, 1982**, « La belle mort et le cadavre outragé », dans Gherardo Gnoli & Jean-Pierre Vernant (dir.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris – Cambridge.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, 1981**, *Le Chasseur noir : formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris.
- WALSH, David, 2009**, *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting : the World of Mythological Burlesque*, New York.