

**Zeitschrift:** Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie  
**Herausgeber:** Musée d'art et d'histoire de Genève  
**Band:** 53 (2005)  
  
**Artikel:** Une nouvelle image des enfers  
**Autor:** Birchler Émery, Patrizia  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-728185>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

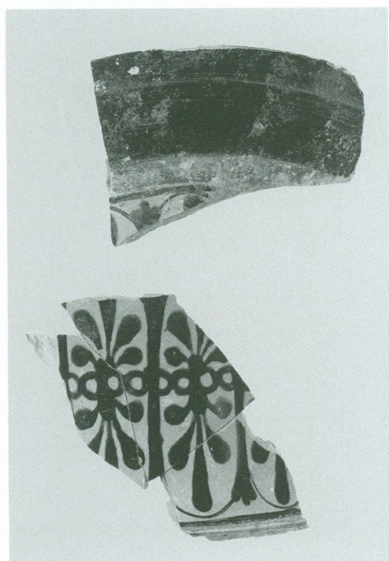
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 19.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



1. Peintre d'Achéloos, attribuée au | Amphore de type B à figures noires, 520-510 av. J.-C. | Terre cuite peinte, haut. 31,8 cm, Ø pied 15,6 cm (MAH, inv. 27878) | Fragments de la lèvre et du col

Le corpus, déjà bien fourni, des représentations de l'au-delà dans l'imagerie grecque s'est enrichi d'une nouvelle pièce : une amphore attique à figures noires fragmentaire, acquise en 1994 par le Musée d'art et d'histoire de Genève<sup>1</sup>.

#### Fiche technique :

Hauteur conservée : 31,8 cm ; diamètre du pied : 15,6 cm

Amphore de type B à figures noires, attribuée au Peintre d'Achéloos par Dietrich von Bothmer, conservateur au Metropolitan Museum of Art de New York

Date : 520-510 av. J.-C.

Composée de trente-sept fragments jointifs (pied et panse ; col) et de vingt-quatre non jointifs (anses, col, lèvre, panse). Surface bien conservée, sauf pour les rehauts de couleur.

MAH, inv. 27878

La décoration secondaire du vase est canonique pour les amphores du Groupe de Léagros : pied verni surmonté d'une frise de rayons, une frise de boutons de fleurs circonscrits dans des cercles et flanqués de points sur le bas de la panse ; au-dessus de la panse ornée d'une scène figurée, une frise de languettes verticales rouges et noires alternées, s'interrompant aux anses. Sur le col, un décor de chaîne de palmettes (fig. 1) ; la lèvre et l'intérieur du col, ainsi que les anses, sont vernis ; sous les anses, décor de palmettes.

Face A (fig. 2 et 3) : la scène de la face principale est bien conservée dans son ensemble, sauf pour son extrémité droite, où se trouve une grande lacune. On voit de gauche à droite (fig. 2) : Hermès, debout vers la droite, faisant face à un Cerbère bicéphale situé au premier plan, et Hadès à l'arrière-plan, debout vers la gauche, puis les restes d'un quatrième personnage s'avancant vers la droite, probablement Sisyphe (fig. 3 a et 3 b). Un arbuste à petites feuilles rondes et gros fruits blancs laisse retomber ses branches à l'arrière-plan.

Face B (fig. 4) : la scène de la face secondaire est très fragmentaire, mais on peut y reconnaître un cortège dionysiaque. La figure la plus complète se situe à l'extrême droite : il s'agit d'une femme s'avancant vivement vers la droite, tout en tournant la tête en arrière. La position évoque une nymphe dansant, comme on en rencontre souvent sur les faces secondaires des amphores de ce type. On peut signaler encore les fragments d'une autre danseuse et d'un personnage masculin portant un himation sur les épaules, ainsi que ceux d'une troisième figure féminine et d'un personnage vêtu d'un long chiton blanc. En arrière-plan sont représentés des pampres, portant de lourdes grappes de raisin.

Des rehauts blancs, conservés de façon très inégale, ont été appliqués pour souligner les éléments suivants : la chair des figures féminines et le chiton long sur la face B ; la barbe et les cheveux d'Hadès, la ligne de poils sous le ventre de Cerbère, ainsi que l'extrémité des mèches de sa « crinière », les rosettes parsemant la chlamyde d'Hermès et le chiton comme l'himation d'Hadès, les fruits de l'arbuste et des parties du rocher sur la face A.

*Je remercie M. Jacques Chamay, conservateur honoraire du Département d'archéologie du Musée d'art et d'histoire de Genève, de m'avoir confié la publication exhaustive de ce vase et lui exprime toute ma reconnaissance pour vingt années de fructueuse collaboration.*

1. Pour la présentation de la pièce, voir CHAMAY 1995





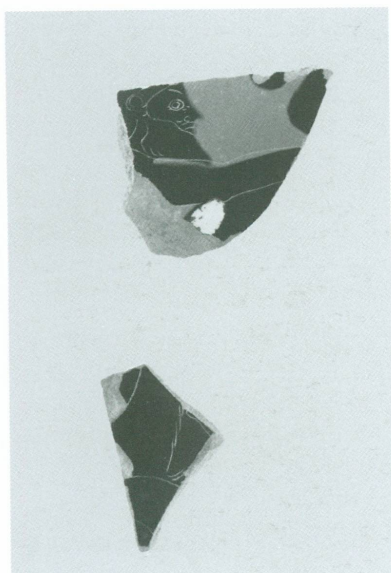
2. Peintre d'Achéloos, attribuée au | *Amphore de type B à figures noires*, 520-510 av. J.-C. | Terre cuite peinte, haut. 31,8 cm, Ø pied 15,6 cm (MAH, inv. 27878) | Face A

Des rehauts rouges, très effacés, sont utilisés sur la face A pour les larges colliers des deux têtes de Cerbère, les points sur la chlamyde d'Hermès et l'himation d'Hades, les barbes d'Hermès et de Sisyphe, l'aile du pétase d'Hermès, les ailes de ses bottes et son front.

La face B du vase présente un décor d'inspiration dionysiaque, situé soit dans le monde des vivants soit dans la sphère divine, très courant sur les amphores de ce type et de cette période. Il ne retiendra donc pas outre mesure notre attention, d'autant plus que son état fragmentaire ne permet pas d'en reconstituer précisément la composition.

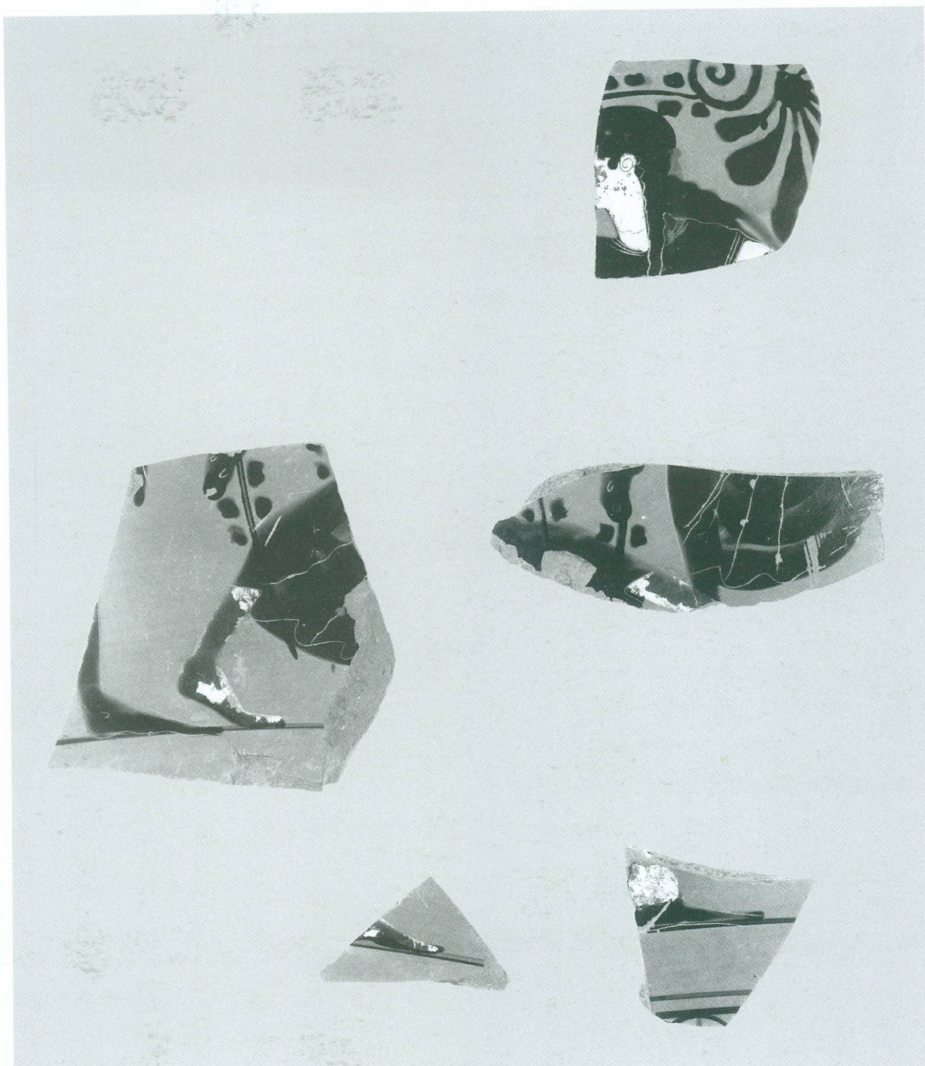
La scène figurée de la face principale représente, elle, des divinités et des figures infernales.





3-4. Peintre d'Achéloos, attribuée au |  
Amphore de type B à figures noires, 520-510  
av. J.-C. | Terre cuite peinte, haut. 31,8 cm,  
Ø pied 15,6 cm (MAH, inv. 27878)

3 (ci-dessus). Face A (détails) : a. buste de  
Sisyphus ; b. torse et cuisse de Sisyphus  
4 (ci-contre). Fragments de la face B



2. Voir, par exemple, les amphores attiques à  
figures noires à Leyde, Rijksmuseum, inv.  
PC 49 (ABV 371.153), et à Munich, Antiken-  
sammlung, inv. 1549 (ABV 383.12). Voir  
OAKLEY 1994, n<sup>os</sup> 9 et 11, p. 783.

Hermès, tout à gauche, reconnaissable à ses bottes ailées, à son pétase et à son caducée, qu'il tient horizontalement et dont l'extrémité disparaît derrière Cerbère, est vêtu d'un chiton court et d'une chlamyde drapée autour de ses épaules. Il lève la main gauche vers Hadès. Cerbère, campé sur ses quatre pattes au beau milieu de la scène, tourne ses deux têtes, canoniques dans l'imagerie attique archaïque, vers son maître, Hadès. Il porte un collier à chaque cou et une laisse tenue par le dieu des Enfers. Sa queue, terminée par une tête de serpent à la gueule ouverte, s'enroule sur elle-même. Hadès, masqué en partie par son chien, porte un long chiton et est drapé dans un ample himation. Il est représenté sous les traits d'un vieillard, au crâne partiellement chauve et à la barbe et aux cheveux blancs à longues mèches. Entre les pattes de derrière de Cerbère on aperçoit une ligne épaisse et oblique, probablement le tronc de l'arbre dont les branches se répandent dans l'espace figuré. Du quatrième personnage, on possède encore le pied droit, le dos, un fragment du torse (ventre et cuisses) et la tête avec une partie du bras droit. Il est nu, mais on aperçoit un pan de son himation jeté par-dessus son épaule gauche. La position très particulière de cette figure, avec le buste placé très en arrière, prenant appui sur la pointe du pied droit, le bras droit levé passant devant son menton et la tache blanche en dessous du bras, trouve un parallèle exact dans l'iconographie de Sisyphus poussant son rocher<sup>2</sup>.



3. Homère, *Odyssée*, 24, 1-14

4. Homère, *Iliade*, 8, 366-369

5. *Hymne homérique à Déméter*, 334-339

6. On connaît à ce jour quinze représentations archaïques montrant Hermès auprès d'Héraklès et Cerbère (voir SIEBERT 1990, n° 511-522, pp. 329-330) et une représentation d'Hermès auprès de Cerbère seulement (voir SIEBERT 1990, n° 524, p. 330 [on peut éventuellement ajouter les six vases subarchaïques n° 525 à 526 a-e, p. 330]).

7. Anabase de Perséphone : amphore attique à figures noires à Londres, British Museum, inv. B 261 (*ABV* 373.176 [OAKLEY 1994, n° 10, p. 783])

8. WILLINGHÖFER 1996, p. 110 : il semble d'ailleurs que, au V<sup>e</sup> siècle, Hermès soit principalement représenté dans cette fonction, et presque plus dans sa fonction de messenger divin.

9. Pour G. Siebert (SIEBERT 1990, n° 524-526, p. 330), les représentations d'Hermès auprès de Cerbère seraient une version abrégée de la capture du chien.

10. Homère, *Iliade*, 8, 366-369 ; Homère, *Odyssée*, 11, 623-626 ; Hésiode, *Théogonie*, 306-312

11. Il s'agit des plus anciennes représentations connues de Cerbère : fragment de *pithos* crétois à Héraklion, env. 590-570 av. J.-C. (voir WOODFORD/SPIER 1992, n° 10, p. 25), *kotylé* corinthienne, 590-580 av. J.-C., sans localisation connue (*CVP* 185.2 [voir WOODFORD/SPIER 1992, n° 1, p. 25]), coupe laconienne, autrefois Londres, coll. Erskine, 560-550 av. J.-C. (voir WOODFORD/SPIER 1992, n° 25, p. 26), coupe attique à figures noires, Zurich, Univ. 3844, 560 av. J.-C. (voir WOODFORD/SPIER 1992, n° 2, p. 25).

12. Voir WOODFORD/SPIER 1992, n° 24, p. 26, par exemple ; mais cette iconographie reste assez rare dans la céramique attique de la fin de l'archaïsme.

13. Cent têtes chez Pindare (*Dithyrambe*, 2, *frg* 249a Snell/Maehler), cinquante chez Hésiode (*Théogonie*, 306-312) et trois chez les tragiques au V<sup>e</sup> siècle (Sophocle, *Trachiniennes*, 1098 ; Euripide, *Héraclides*, 611, 1277)

14. Datant de la fin de l'archaïsme, le thème étant populaire à ce moment-là, nous y revenons plus loin. Pour les images, voir WOODFORD/SPIER 1992, n° 24-32, pp. 26-27.

La présence d'Hermès dans l'Hadès ne saurait surprendre puisque, dans l'*Odyssée* déjà, il est évoqué dans sa fonction de psychopompe<sup>3</sup>. De plus, l'*Iliade* précise qu'il accompagne Héraklès pour l'aider à enlever Cerbère<sup>4</sup>. Sa fonction de messenger divin l'amène aussi à traiter avec les dieux infernaux<sup>5</sup>. Dans l'iconographie archaïque des Enfers, il est représenté fréquemment, surtout en tant qu'accompagnateur d'Héraklès<sup>6</sup>. On le voit beaucoup plus rarement comme interlocuteur des divinités infernales, et une seule fois accompagnant Perséphone lors de son anabase<sup>7</sup>. Jamais, en tout cas, il n'apparaît comme psychopompe avant le V<sup>e</sup> siècle dans les représentations figurées<sup>8</sup>. Hermès lui-même n'est pas un élément caractéristique du monde infernal et, dans notre représentation, il est clairement figuré comme interlocuteur d'Hadès. Or, on connaît au moins deux épisodes mythologiques d'époque archaïque où Hermès doit intervenir auprès du dieu du monde souterrain : le retour de Perséphone sur terre et l'enlèvement de Cerbère, mais les protagonistes de ces deux épisodes, Perséphone et Héraklès, n'étant pas représentés, on se gardera de chercher à tout prix à identifier un thème mythologique précis<sup>9</sup>.

Cerbère, le chien de l'Hadès, connu déjà dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* et nommé avec toute sa généalogie par Hésiode<sup>10</sup>, est représenté dès le premier quart du VI<sup>e</sup> siècle sur un *pithos* à reliefs crétois et une *kotylé* corinthienne, puis sur des vases laconiens et attiques dès le deuxième quart du VI<sup>e</sup> siècle, toujours dans le contexte de l'exploit d'Héraklès<sup>11</sup>. Mais il faut attendre la fin du VI<sup>e</sup> et le début du V<sup>e</sup> siècle pour le trouver sans Héraklès, comme élément caractérisant le monde infernal<sup>12</sup>. L'aspect de Cerbère a beaucoup varié. Si la littérature lui connaît cent, cinquante, ou moins de têtes, leur nombre dans les représentations varie de une à trois<sup>13</sup>. La version attique canonique, illustrée par plus de septante images<sup>14</sup>, ne lui connaît que deux têtes, comme sur notre vase. De même, les plus anciennes représentations de Cerbère le montrent avec un aspect beaucoup plus monstrueux, qui se normalisera au cours du VI<sup>e</sup> siècle.

Hadès, l'un des trois maîtres du monde<sup>15</sup>, le dieu régnant sur les défunts, n'a pas été représenté souvent à l'époque archaïque : les premières images conservées de ce dieu ne remontent pas à plus loin que le dernier tiers du VI<sup>e</sup> siècle et se trouvent surtout sur des vases attiques<sup>16</sup>. L'Hadès du *kylix* de Londres<sup>17</sup> n'est caractérisé par aucun attribut : l'identification est assurée par le contexte et l'attitude du dieu, qui détourne la tête, de façon à ne pas regarder ses frères en face<sup>18</sup>. Hadès est le dieu du monde des morts et, déjà comme tel, on comprend que les artisans grecs aient hésité à le représenter. D'autre part, il ne possède pas une personnalité très marquée et n'est pas très présent dans la mythologie, ni très actif, sauf dans l'épisode de l'enlèvement de Perséphone. De même, les « assistants » d'Hadès, tel Charon, ne prennent forme et identité qu'assez lentement. C'est seulement avec la composition de l'*Hymne homérique à Déméter*, à la fin du VII<sup>e</sup> siècle, ou dans la première moitié du VI<sup>e</sup>, qu'on rencontre des attributs « euphémiques » pour ce dieu dans la littérature : recevant tout, régnant sur beaucoup<sup>19</sup>. Il devient même, à la fin de l'époque archaïque, dans le contexte des Mystères éleusiniens, Plouton, un nom évoquant la richesse et honorant le dieu par la reconnaissance de ses pouvoirs bénéfiques<sup>20</sup>. Si la mention même du nom d'Hadès était évitée à l'époque archaïque, on conçoit facilement la répugnance des peintres à le représenter, d'autant plus qu'une des étymologies de son nom était « l'invisible<sup>21</sup> ». Dans les textes les plus anciens mentionnant Hadès, en effet, celui-ci est décrit comme un dieu terrible et implacable<sup>22</sup>, sauf dans l'épisode rapporté dans l'*Iliade* où, blessé à l'épaule par une flèche d'Héraklès, il se réfugie sur l'Olympe pour se faire soigner et ne doit qu'à son immortalité de ne pas trépasser<sup>23</sup>. L'avènement de l'époque classique voit cependant l'« euphémisation » de son nom, avec les premières attestations épigraphiques du nom Plouton, mais aussi l'utilisation d'autres attributs bénéfiques<sup>24</sup>. Cette situation



15. Le partage du monde entre Zeus, Poséidon et Hadès est déjà mentionné chez Homère (*Iliade*, 15, 188).

16. On trouve chez Pausanias la mention de deux statues, un *xoanon* et un *agalma*, représentant Hadès, mais il est difficile de s'en faire une idée précise (voir LINDNER/DAHLINGER/YALOURIS 1988, n° 1 et 2, p. 371); une représentation du début du VI<sup>e</sup> siècle sur un *skyphos* corinthien d'Argos, à présent disparu (voir LINDNER/DAHLINGER/YALOURIS 1988, n° 136, p. 386). Représentations attiques : *kylix* à figures noires, Londres, British Museum, inv. B 425 (voir LINDNER/DAHLINGER/YALOURIS 1988, n° 14, p. 372), représentant les trois Chronides, Zeus, Poséidon et Hadès, et une autre coupe à figures noires, Malibu, J. Paul Getty Museum, inv. S. 80. AE. 300 (ancienne collection Bareiss [voir LINDNER/DAHLINGER/YALOURIS 1988, n° 33, p. 374]), avec trois bustes, un masculin et deux féminins, mais dont l'interprétation n'est pas assurée.

17. Voir note précédente

18. LINDNER/DAHLINGER/YALOURIS 1988, p. 389; voir VERMEULE 1979, p. 34, pour qui il s'agit d'un geste caractérisant les dieux de la mort dans d'autres cultures et qu'on retrouve dans le mythe d'Orphée : c'est la séparation et l'incompatibilité fondamentale entre la vie et la mort qui sont exprimées à travers cette non-communication visuelle.

19. *Hymne homérique à Déméter* : les différentes dates proposées sont commentées par J. Humbert (HUMBERT 1976, pp. 38-39) : il suggère une date avant 610. R. Garland (GARLAND 1985, p. 52) constate que, dans cet hymne, Hadès n'est nommé qu'une fois par son nom et qu'il n'apparaît pas en tant que Plouton; par contre, les épithètes le qualifient de frère de Zeus, de Chronide aux multiples noms, et d'autres attributs encore, presque toujours avec le préfixe πολύ. Il reste à déterminer si l'on a véritablement affaire à une « euphémisation » par rapport au texte de l'*Iliade*, ou si la différence ne découle pas d'un genre littéraire autre : épique pour les épithètes terribles, prière pour les épithètes valorisantes.

20. Voir LINDNER/DAHLINGER/YALOURIS 1988, p. 390

21. ἀ, ἰδεῖν (voir MAZON 1987, p. 146, note 1)

22. ἀδάμαστος et ἀμείλιχος (Homère, *Iliade*, 9, 158); στυγερός (Homère, *Iliade*, 8, 367); ἰφθίμος (Hésiode, *Théogonie*, 455)

23. Homère, *Iliade*, 5, 395-397, et 20, 61-65, où Hadès prend peur devant la puissance des tremblements de terre de Poséidon.

se retrouve aussi dans l'iconographie du dieu. En effet, la majorité des représentations archaïques d'Hadès sont formées par un groupe de vases attiques appartenant au dernier quart du VI<sup>e</sup> siècle, qui le montrent soit dans sa fonction de dieu des Enfers – en illustrant son royaume au moyen de différents personnages types : Perséphone, Hermès, Sisyphe, Cerbère – soit dans l'épisode plus précis d'Héraklès descendu aux Enfers pour en ramener Cerbère<sup>25</sup> – à noter que cet épisode apparaît dans l'iconographie attique à ce moment-là – ou encore dans son nouveau rôle de Plouton au sein du culte éleusinien<sup>26</sup>. L'apparition en masse de cette iconographie infernale dans l'art attique de la fin de l'époque archaïque est attestée aussi par les nombreuses représentations du couple Hypnos et Thanatos et l'apparition de Charon, ainsi que par celle d'Hermès Psychopompe<sup>27</sup>. Hadès, d'ailleurs, reste assez rare par rapport au nombre total de représentations soit des Enfers, soit de l'enlèvement de Cerbère ou du départ de Triptolème. La coïncidence entre l'apparition de ces différents thèmes dans la céramique attique a déjà été relevée<sup>28</sup>. De plus, l'image d'Hadès vieillard, tel qu'on le voit sur l'amphore de Genève, apparaît aussi à ce moment, même si toutes les représentations ne le caractérisent pas comme tel, et ne se trouvent, à l'époque archaïque du moins, que dans les scènes aux Enfers ou d'enlèvement de Cerbère.

L'iconographie de Sisyphe connaît aussi son développement dans la céramique attique de la fin du VI<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>. Il est toujours représenté nu, avec parfois un himation sur les épaules, poussant son rocher vers le sommet d'un monticule, mais ne fait jamais véritablement l'objet de la représentation : il sert plutôt à situer la scène dans les Enfers, de la même façon que d'autres êtres ou personnages, comme Cerbère ou Hermès. Ce n'est qu'à la toute fin de l'époque archaïque qu'on le trouve représenté seul avec son rocher, dans des médaillons de coupes, le choix iconographique découlant alors en grande partie de la surface à décorer<sup>30</sup>.

La figure de Sisyphe apparaît, en l'état de nos connaissances, quinze fois sur des vases attiques de la fin de l'archaïsme, soit la période comprise entre 530 et 490/480 av. J.-C.<sup>31</sup>. Dans toutes ces représentations, Sisyphe est situé en marge de l'image, en général du côté droit, et pousse sa pierre vers la droite<sup>32</sup>. Dans deux cas, il accompagne la capture de Cerbère par Héraklès; sinon, il apparaît aux côtés d'autres personnages appartenant à l'iconographie infernale de cette période : Hadès, Cerbère, Charon et, presque toujours, Perséphone<sup>33</sup>. Les combinaisons de ces personnages sont assez variées, mais on peut souligner que celle qui figure sur le vase de Genève – Hermès, Cerbère, Hadès, Sisyphe – reste sans parallèle pour l'instant.

L'apparition et le développement de l'iconographie de Sisyphe sont en relation très étroite avec le développement général de la thématique infernale dans la céramique attique de l'archaïsme tardif<sup>34</sup>. Beaucoup d'interprétations ont été avancées pour expliquer ce phénomène, dont celle de K. Schefold, qui fait coïncider l'intérêt soudain des peintres attiques pour l'épisode de l'enlèvement de Cerbère avec la composition d'un poème, le *Kerberos* de Stésichore, à présent perdu<sup>35</sup>. Par ailleurs, il considère que l'iconographie spécifiquement athénienne de cette scène, où l'affrontement entre le héros et le monstre ne montre aucune violence et où, souvent, les souverains infernaux semblent même céder le chien de leur plein gré<sup>36</sup>, peut être expliquée par un autre poème, dû à un auteur attique, qui aurait raconté comment Héraklès, avant de descendre aux Enfers pour chercher Cerbère, aurait suivi l'initiation aux Mystères d'Éleusis afin de garantir son retour dans le monde des vivants<sup>37</sup>; ainsi, l'apparition de cet épisode mythologique dans l'iconographie attique de la fin de l'époque archaïque, au sein du groupe plus large de représentations infernales, prend tout son sens, le choix de ce héros par les imagiers n'est pas dû à sa bravoure et à sa force,



24. Voir ci-dessus, note 19, et GARLAND 1985, pp. 53 et 153

25. Voir LINDNER/DAHLINGER/YALOURIS 1988, n° 136, p. 386, 139, p. 386, 140, p. 386, 142, p. 386, 144 à 147a, pp. 386-387. Il existe également de nombreuses représentations archaïques de l'enlèvement de Cerbère par Héraklès sans la présence d'Hadès (voir SMALLWOOD 1990, n° 2553 à 2627, pp. 87-93), comme des illustrations archaïques des Enfers sans le dieu (voir OAKLEY 1994, n° 8, p. 783, 9, p. 783, 12, p. 783, 14, p. 784, etc.).

26. Hadès-Plouton assistant au départ de Triptolème : amphore à figures noires de Wurzburg, Martin von Wagner-Museum, inv. L 197 (voir LINDNER/DAHLINGER/YALOURIS 1988, n° 34, p. 374)

27. H. Willinghöfer (WILLINGHÖFER 1996, pp. 150-151, avec notes 186-188) voit là l'effet d'une loi somptuaire athénienne limitant les constructions funéraires, citée par Cicéron à la suite chronologique des lois soloniennes limitant le déploiement de douleur lors de la pompe et le nombre d'offrandes funéraires. Elle situe ce deuxième édit à la fin du VI<sup>e</sup> siècle, en se fondant sur la disparition progressive des sculptures funéraires. Elle propose d'interpréter les figures d'Hermès Psychopompe, de Charon, ainsi que du couple Hypnos et Thanatos, comme des substituts représentés pour accompagner les défunts, car la famille n'aurait plus eu les ressources suffisantes pour s'investir elle-même dans cet accompagnement au moyen des rites. Lors de l'affaiblissement des lois somptuaires à la fin du V<sup>e</sup> siècle, dont l'auteur fait l'hypothèse en se basant sur la réapparition progressive de stèles ou de vases funéraires monumentaux, l'intérêt dans la représentation de ces figures psychopompes disparaît, sauf pour Hermès, qui figure encore sur quelques stèles.

28. Voir WILLINGHÖFER 1996; FELTEN 1975; BOARDMAN 1975

29. Trois représentations antérieures : métope de l'Héraïon de la Foce del Sele, vers 550 av. J.-C., et deux coupes laconiennes, vers 565-550 av. J.-C. (voir OAKLEY 1994, n° 26, p. 784, 37a, p. 785, et 37b, p. 785)

30. L'exemple le plus connu est le médaillon d'une coupe à Paris, Louvre G 16 (ARV<sup>2</sup> 71, 13 [voir OAKLEY 1994, n° 20, p. 784]); autres exemples semblables : voir OAKLEY 1994, n° 38-39, p. 785.

31. Voir OAKLEY 1994, n° 5 à 18, pp. 783-784. Ce chiffre comprend l'amphore de Genève, mais pas les coupes où Sisyphe est représenté seul (voir ci-dessus note 30).

mais au fait qu'il ait réussi à remonter de l'Hadès, traduisant par là la dimension eschatologique des Mystères d'Éleusis. Cet intermède attique dans la geste d'Héraklès coïncide avec d'autres événements liés aux mystères éleusiens, comme la construction d'un nouveau Téléstérion à Éleusis par Pisistrate à la fin de son règne, l'érection de l'Éleusinion à Athènes, avec l'instauration, dans la même ville, des petits Mystères et la mainmise progressive d'Athènes sur la conduite des grands Mystères<sup>38</sup>. L'élargissement de l'intérêt pour les Mystères d'Éleusis et la nouvelle vision de l'au-delà qu'ils apportaient seraient donc à l'origine de l'apparition de scènes infernales dans la céramique attique de cette période.

L'iconographie du dieu des Enfers, pas vraiment établie avant cette période, se développe donc dans un environnement très précis, celui des Mystères éleusiens, où Hadès est montré comme un dieu bienveillant et dispensateur de richesses, à condition d'avoir suivi les rites d'initiation<sup>39</sup>. C'est dans ce contexte qu'apparaît la figure d'Hadès vieillard et qu'elle survivra d'ailleurs jusqu'à la fin de l'époque classique, mais sans s'imposer vraiment<sup>40</sup>. La question reste de savoir pourquoi un groupe de peintres attiques de la fin de l'archaïsme représente le dieu âgé alors que, dieu immortel, il n'est pas soumis au vieillissement<sup>41</sup>?

On pourrait voir dans l'aspect âgé d'Hadès un reflet de la vie dans l'au-delà, où l'on continuerait à vieillir; mais, pour les Grecs, les corps ne survivaient pas dans les Enfers, seules les âmes s'y rendaient<sup>42</sup>. De plus, Hadès n'est pas un homme. Son aspect de vieillard pourrait aussi refléter la formule homérique γήρας οὐδός, souvent traduite simplement le «seuil de la vieillesse», mais comprise plus justement par T. Falkner comme le «seuil que constitue la vieillesse», entre la vie et la mort<sup>43</sup>. Ainsi Hadès, dans sa fonction de «porte» des Enfers, incarne aussi en quelque sorte ce seuil entre la vie et la mort. Mais cette dernière interprétation est probablement trop symbolique pour la période archaïque. La blancheur des cheveux et de la barbe pourrait être le reflet, conscient ou non, des théories antiques sur le vieillissement : le blanchissement de la chevelure était expliqué par la perte de chaleur progressive des corps au cours du temps, une théorie fondée probablement sur l'assimilation de la blancheur des cheveux avec la couleur de la neige et sur la constatation que les cadavres étaient froids. D'où, peut-être, la blancheur de la chevelure d'Hadès : la mort est glaciale et c'est à cette idée de froid qu'Hadès devrait son aspect de vieillard<sup>44</sup>. Par ailleurs, il est fort possible que son aspect résulte de sa passivité, dans le mythe d'Héraklès et Cerbère ou dans l'occurrence même de la mort (il ne tue pas les mortels, ni ne les amène dans son palais; il ne fait que surveiller les âmes pour les empêcher de ressortir). Sa représentation comme vieillard, dans ce cas, illustrerait son manque de puissance et de pouvoir et, par là, l'assimilerait à celles sur qui il règne, les ombres impuissantes.

Une des explications pour avoir représenté Hadès comme un vieillard réside peut-être dans le désir de lui ôter son pouvoir négatif en l'humanisant et de rendre, par là même, sa représentation possible; le grand âge d'Hadès apparaît au moment où il devient Plouton. Ce trait devait peut-être souligner sa dimension bienveillante nouvelle. Toutes les figures d'Hadès, particulièrement celles âgées, de la céramique attique de la fin du VI<sup>e</sup> siècle représentent probablement Hadès-Plouton<sup>45</sup>.

L'interprétation éleusinienne des représentations attiques infernales de l'archaïsme tardif est renforcée par le constat que, progressivement, l'Hadès et surtout Héraklès, le héros pisistratide par excellence, disparaissent au profit d'une iconographie nouvelle, celle de Déméter et Koré envoyant Triptolème diffuser la culture du blé sur terre, un changement qu'on a mis en parallèle avec les importants bouleversements politiques qu'a connus Athènes à la fin du VI<sup>e</sup> siècle<sup>46</sup>.

Dans ce contexte des Mystères d'Éleusis, qu'on peut qualifier d'eschatologiques, la figure de Sisyphe apparaît comme une image de l'au-delà vain et sans fin qui attendrait tous ceux qui n'auraient pu bénéficier de l'initiation<sup>47</sup>.

L'amphore de Genève contribue à l'enrichissement de cette iconographie attique des Enfers, qui constitue bien plus qu'une simple vision de l'au-delà, avec une représentation nouvelle et originale.

32. Exceptions : A. pour la position marginale : amphore à figures noires à Munich, Antikensammlung, inv. 1549 (ABV 383.12 [voir OAKLEY 1994, n° 11, p. 783]), où Sisyphe est situé entre Perséphone et Hadès, roulant sa pierre vers la droite, ou un fragment de *phormiskos* à Tübingen, Université, inv. S./10 1507a-b (voir OAKLEY 1994, n° 15, p. 784), où Sisyphe, roulant son rocher vers la droite, est situé entre Perséphone et Charon ; B. pour le sens de roulement de la pierre : lécythe à figures noires à Münster, coll. privée (voir OAKLEY 1994, n° 17, p. 784), montrant Sisyphe à l'extrême gauche de la scène, roulant sa pierre vers la gauche ; derrière lui se tiennent Cerbère et Perséphone ; toute l'image se trouve inversée par rapport au schéma habituel.

33. Sisyphe n'apparaît que cinq fois aux côtés de Cerbère : dans deux cas, le chien est associé à Héraklès (voir OAKLEY 1994, n° 5, p. 783, 17, p. 784), dans deux autres à Hermès (voir ci-dessus note 9 [voir OAKLEY 1994, n° 16, p. 784] et vase de Genève), et dans un cas Cerbère est associé à Perséphone et son palais (voir OAKLEY 1994, n° 7, p. 783) ; quatre vases le montrent aux côtés d'Hadès (OAKLEY 1994, n° 10-11, p. 784, 19, p. 784, et vase de Genève). Quant à Perséphone, elle est presque toujours associée à la figure de Sisyphe, à deux exceptions près : voir OAKLEY 1994, n° 16, p. 784, et vase de Genève.

34. Paradoxalement, les représentations de l'Hadès se font rares au moment où Polygnote de Thasos crée, avec les tableaux figurant la Nekyia dans la Lesché des Cnidiens à Delphes,

une image de référence pour l'iconographie infernale (Pausanias, X, 28-31 ; FELTEN 1975, pp. 65-85). On ne compte plus par la suite que très peu d'images des Enfers dans l'iconographie attique classique. Le thème sera par contre à nouveau très en vogue en Apulie au IV<sup>e</sup> siècle (voir MORET 1993).

35. SCHEFOLD 1978, p. 120

36. Il y a quelques exceptions, bien sûr, dont une hydrie à figures noires à Amiens, Musée de Picardie, inv. 3057.225.47a (ABV 384.25 [voir LINDNER/DAHLINGER/YALOURIS 1988, n° 143, p. 386]), où Hadès gesticule et Cerbère semble ne pas vouloir avancer.

37. Les traces d'un tel poème se trouveraient dans un dithyrambe de Pindare (SNELL 1969, p. 73 ; SCHEFOLD 1978, pp. 122 et 295, ainsi que notes 296 et 297 ; BOARDMAN 1975, note 63).

38. BOARDMAN 1975, p. 5 : le Téléstérion a peut-être même été terminé par les fils du tyran. Pour une impulsion alcméonide du monument et son achèvement à l'époque clisthénienne, voir HAYASHI 1992, p. 21.

39. Bibliographie et polémique sur la signification eschatologique de ces images attiques dans FELTEN 1975, pp. 26-27

40. LINDNER/DAHLINGER/YALOURIS 1988, n° 24, p. 373, 29, p. 373, 38-39, p. 374 ; et LINDNER/DAHLINGER/YALOURIS 1988, p. 390 : «eine einheitliche Bildgestalt gewinnt Hades-Pluton auch in der Folge nicht. Er kann als reifer Mann, aber auch als weisshaariger Greis dargestellt sein».

41. La plupart de ces représentations sont attribuées au Groupe de Léagros ou au Peintre d'Achéloos : on pourrait même penser qu'elles constituent la vision d'Hadès développée dans un même atelier ou par un groupe de peintres proches. Sur Hadès vieillard et les représentations de la vieillesse en général, voir BIRCHLER ÉMERY, à paraître.

42. Voir une *eschara* à figures noires à Francfort, Liebighaus, inv. 560 (voir SOURVINOU-INWOOD 1986, n° 1, p. 212), et le *phormiskos* cité ci-dessus, note 32, où les âmes volettent devant Charon qui les mène dans l'Hadès.

43. FALKNER 1995, p. 28

44. Hésiode, *Opera*, 153

45. Plouton est parfois représenté comme un vieillard sur la céramique attique classique : voir LINDNER/DAHLINGER/YALOURIS 1988, n° 23, p. 373, 29, p. 373, 37, p. 374, 39, p. 374, et 42, p. 375.

46. Héraklès, héros du tyran Pisistrate, remplacé par Triptolème, un enfant d'Éleusis, représentant de la jeune démocratie athénienne (voir BOARDMAN 1975, p. 6, HAYASHI 1992, pp. 11-12 [résumé des hypothèses antérieures])

47. L'amphore à figures noires de Munich, Antikensammlung, inv. 1493 (ABV 316.7 [voir OAKLEY 1994, n° 5, p. 783]), illustre cette thématique de l'initiation de manière idéale : sur une face, Héraklès emmène Cerbère, sur l'autre se trouvent Sisyphe et des âmes remplissant d'eau un *pitthos* (voir FELTEN 1975, pp. 23-45, surtout la conclusion pp. 44-45).



## Bibliographie et abréviations

- |  |  |
|--|--|
| <p>ABV<sup>1</sup><br/>ARV<sup>2</sup><br/>BIRCHLER ÉMERY à paraître</p> <p>BOARDMAN 1975<br/>BOARDMAN <i>et alii</i> 1988/1990</p> <p>CHAMAY 1995<br/>CVP<br/>FALKNER 1995<br/>FELTEN 1975<br/>GARLAND 1985<br/>HAYASHI 1992</p> <p>HUMBERT 1976<br/>LINDNER/DAHLINGER/YALOURIS 1988</p> <p>MAZON 1987<br/>MORET 1993<br/>OAKLEY 1994</p> <p>SCHFOLD 1978<br/>SIEBERT 1990</p> <p>SMALLWOOD 1990<br/>SNELL 1969<br/>SOURVINOU-INWOOD 1986</p> <p>VERMEULE 1979<br/>WILLINGHÖFER 1996</p> <p>WOODFORD/SPIER 1992</p> | <p>John D. Beazley, <i>Attic Black-Figure Vase-Painters</i>, Oxford 1956</p> <p>John D. Beazley, <i>Attic Red-Figure Vase-Painters</i>, 3 volumes, Oxford 1963</p> <p>Patrizia Birchler Émery, <i>Iconographie de la vieillesse en Grèce archaïque</i>, thèse de doctorat de l'Université de Genève, à paraître</p> <p>John Boardman, «Herakles, Peisistratos and Eleusis», <i>Journal of Hellenic Studies</i>, 95, 1975, pp. 1-12</p> <p>John Boardman, Philip Brize, Wassiliki Felten, Georgia Kokkorou-Alewaras, Annie-France Laurens, Olga Palagia, Valérie Smallwood, Luigi Todisco, Susan Woodford, «Herakles», <i>Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae</i>, volumes IV.1 et V.1, Zurich – Munich 1988 et 1990, pp. 728-838 et 1-192</p> <p>Jacques Chamay, «Acquisition du Département d'archéologie en 1994», <i>Genava</i>, n.s., XLIII, 1995, p. 183</p> <p>Darell A. Amyx, <i>Corinthian Vase Painting of the Archaic Period</i>, 3 volumes, Los Angeles 1988</p> <p>Thomas M. Falkner, <i>The Poetics of Old Age in Greek Epic, Lyric and Tragedy</i>, Oklahoma City 1995</p> <p>Wassiliki Felten, <i>Attische Unterweltdarstellungen des VI. und V. Jh. v. Chr.</i>, Munich 1975</p> <p>Robert Garland, <i>The Greek Way of Death</i>, Ithaque (NY) 1985</p> <p>Tetsuhiro Hayashi, <i>Bedeutung und Wandel des Triptolemosbildes vom 6.-4. Jh. v. Chr. · Religionshistorische und typologische Untersuchungen, Beiträge zur Archäologie</i>, 20, Würzburg 1992</p> <p>Jean Humbert, <i>Homère · Hymnes</i>, Paris 1976</p> <p>Ruth Lindner, Stefan-Christian Dahlinger, Nikolaos Yalouris, s.v. «Hades», <i>Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae</i>, volume IV.1, Zurich – Munich 1988, pp. 367-394</p> <p>Paul Mazon, <i>Homère · Iliade</i>, Paris 1987<sup>8</sup></p> <p>Jean-Marc Moret, «Les départs des Enfers dans l'imagerie apulienne», <i>Revue archéologique</i>, 1993.2, pp. 293-351</p> <p>John N. Oakley, s.v. «Sisyphos I», <i>Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae</i>, volume VII.1, Zurich – Munich 1994, pp. 781-787</p> <p>Karl Schefold, <i>Götter- und Heldensagen der spätarchaischen Kunst</i>, Munich 1978</p> <p>Gérard Siebert, s.v. «Hermès», <i>Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae</i>, volume V.1, Zurich – Munich 1990, pp. 285-386</p> <p>Valérie Smallwood, s.v. «M. Herakles and Kerberos», dans BOARDMAN <i>et alii</i> 1988/1990, pp. 85-100</p> <p>Bruno Snell, <i>Pindarus</i>, Leipzig 1969</p> <p>Christiane Sourvinou-Inwood, s.v. «Charon I», <i>Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae</i>, volume III.1, Zurich – Munich 1986, pp. 210-225</p> <p>Emily Vermeule, <i>Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry</i>, Los Angeles 1979</p> <p>Helga Willinghöfer, <i>Thanatos · Die Darstellung des Todes in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit</i>, Marbourg 1996</p> <p>Susan Woodford, Jeffrey Spier, s.v. «Kerberos», <i>Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae</i>, volume VI.1, Zurich – Munich 1992, pp. 24-32</p> |
|--|--|

### Crédit des illustrations

UniGe, Faculté des lettres, Viviane Siffert, fig. 1-4

### Adresse de l'auteur

Patrizia Birchler Émery, chargée d'enseignement,  
Département des sciences de l'Antiquité,  
Unité d'archéologie classique, Université  
de Genève, rue de Candolle 2,  
CH-1211 Genève 4