



Citation: C. Granger (2018) La représentation de la Nuit dans l'Antiquité grecque : fondements, spécificités, significations. *Bollettino della Società Geografica Italiana* serie 14, 1(2): 43-51. doi: 10.13128/bsgi.v1i2.518

Copyright: © 2018 C. Granger. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/bsgi>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

La représentation de la Nuit dans l'Antiquité grecque : fondements, spécificités, significations

Night Representations in Greek Antiquity: Fundamentals, Specificities, Meanings

CLARA GRANGER

Laboratoire HISOMA, Université Lumière Lyon II, Lyon, France
E-mail : claragranger@free.fr

Résumé. Les représentations et évocations de la nuit, en tant qu'astre et divinité, semblent être sinon codifiées au moins systématisées dans l'art grec. La Nuit (Nyx) est une divinité qui est, la plupart du temps, figurée en opposition à d'autres personnifications telles que celles du Soleil (Hélios), ou de la Lune (Sélène). Les raisons sont à chercher à la fois dans l'iconographie et la mythologie. De plus, les représentations de la Nuit et des figures qui lui sont opposées (mais qui lui sont en même temps complémentaires) sont symboliques d'un cadre temporel évident, et aussi géographique.

Mots-clés : Nuit, Nyx, Lune, Sélène, iconographie, art grec, cadre spatio-temporel.

Abstract. The representations and evocations of the night, as a luminary and a divinity, seem to be codified, at least systematized in Greek art. The Night, Nyx, is a goddess which is mostly depicted in opposition to other personifications, such as the Sun or the Moon. The reasons must be search both in iconography and mythology. Moreover, the representations of the Night and the figures opposed to her (but at the same time complementary) are symbolic of a temporal and also geographical frame.

Keywords: Night, Nyx, Moon, Selene, iconography, greek art, spatio-temporal framework.

1. Introduction

Dans l'Égypte ancienne, Rê renouvelle la création en la plongeant dans l'obscurité pour traverser le royaume des morts. La nuit a donc une importance structurelle et se voit attribuer une géographie qui lui est propre. Dans l'Antiquité classique, grecque en particulier, le soleil n'a pas une place aussi centrale que dans la civilisation égyptienne, et les divinités astrales ne sont pas des figures majeures.

En Grèce, « Nuit et Jour ne sont pas dissociables ; ils se conjuguent dans leur opposition, chacun d'eux impliquant l'existence de l'autre, qui lui succède suivant une alternance régulière »¹. De ce fait, la personnification de la Nuit semble apparaître seulement en confrontation avec une figure opposée, celle du Jour (symbolisée par le Soleil). Le plus souvent, cette opposition est mise en scène par les figures d'Hélios, de Séléné et/ou d'Éos, respectivement le Soleil, la Lune et l'Aurore. Ainsi, notre principale interrogation sera liée à cette spécificité : l'agencement des personnifications temporelles, dont celle de la Nuit, induit-il ou construit-il un espace ou une composante géographique ? En d'autres termes, les imagiers grecs ont-ils imaginé et figuré un espace géographique relatif à la nuit ?

Pour essayer de répondre à cette question, et plus largement comprendre les représentations de la Nuit, ainsi que ses spécificités et significations, nous traiterons le sujet de manière générale. En nous basant sur les images en premier lieu, la méthode se veut avant tout iconographique, mais le recours aux textes épiques et mythologiques permet d'en comprendre la nature, plus complexe que la seule évocation d'un astre.

Dans une recherche des composantes temporelles et géographiques des figures astrales, en particulier celle de la Nuit, l'Antiquité grecque sera explorée sans restriction de chronologie ni de localité. Un coup d'œil sur les multiples manières de figurer la Nuit (2) nous permettra de mieux comprendre les aspects géographiques et spatiaux qui lui sont associés (3) et qui *in fine*, mèneront à s'interroger sur l'expression d'une temporalité comme un événementiel indicateur de lieu (4).

2. Les représentations de la Nuit dans l'Antiquité grecque

En Grèce ancienne, il existe plusieurs manières d'évoquer et de représenter la Nuit. La plus sommaire consiste à peindre un croissant de lune. Elle est également figurée sous les traits de Nyx et peut être considérée à la fois comme une divinité² et comme une personnification³; elle apparaît ainsi sous un aspect anthropomorphe. Cette figure de la Nuit est proche de Séléné, la Lune. Toutes deux sont représentées comme des jeunes femmes, souvent en train de mener un attelage⁴

ou de monter à cheval⁵. Cette iconographie correspond à la tâche qui leur est dévolue dans la mythologie grecque : parcourir le ciel pour faire luire leur astre, selon la partie de la journée qu'elles symbolisent⁶.

2.1 Le motif de la lune et les figures de la Nuit

Lorsque la Nuit est évoquée, elle peut donc être symbolisée par un simple croissant de lune, qu'Eva Parisinou considère comme signe aniconique et abstrait, basé sur une observation empirique de l'univers céleste⁷ (en opposition avec les formes anthropomorphiques des personnifications). Ce motif de la lune apparaît surtout dans la céramique, où il décore le champ pictural ou est utilisé comme épisode de bouclier. Ces deux possibilités offrent des interprétations bien différentes : la lune évoque l'astre lorsqu'elle occupe une partie vide de la scène, le plus souvent en haut, tandis qu'elle a un usage prophylactique lorsqu'elle orne l'arme d'un guerrier. De plus, porté en amulette, surtout par les enfants⁸, le croissant de lune prémunit contre le mal la personne qui le porte. Le croissant de lune représenté sur des épisodes de boucliers peut également avoir une connotation temporelle très précise, signifiant la fin d'une action⁹, comme la nuit achève le jour.

Ces motifs astraux ne servent pas seulement à évoquer un moment précis de la journée, ou de la nuit. Lorsqu'ils sont regroupés, ils symbolisent la voûte céleste. Dans les épisodes mythologiques faisant intervenir cet élément, on retrouve donc différents astres associés, comme dans les scènes où Héraclès remplace Atlas, parti s'emparer des pommes sacrées du jardin des Hespérides à sa demande. Sur un lécythe attique à figures noires et à fond blanc¹⁰, le Peintre d'Athéna a représenté Héraclès vêtu de la *léontè*, en train de soutenir la voûte céleste. Le poids de celle-ci, habituellement soutenue par le Titan, lui fait légèrement courber le dos. Cette évocation, qui situe à la fois le lieu et la narration, est composée d'un bandeau sombre, décoré de cinq étoiles et d'un croissant de lune. La représentation de la voûte céleste est d'autant plus importante qu'elle sert réellement à la compréhension de la scène, largement réduite

¹ Vernant 1993, 12.

² Pirenne-Delforge 2018, 131-162.

³ Pirenne-Delforge 2018, 134.

⁴ C'est d'ailleurs ainsi qu'est décrite Séléné dans l'*Hymne homérique* qui lui est dédié.

⁵ D'après la description de Pausanias, elle est en train de monter à cheval sur le socle de la statue de Zeus à Olympie (Pausanias, *Périégèse*, V, 11, 8).

⁶ Ferrari 2008, 37-38.

⁷ Parisinou 2005, 30.

⁸ La plus ancienne amulette en demi-lune (une lunule) date de l'époque mycénienne, au XIII^e siècle avant notre ère (Dasen 2003, 280).

⁹ Mylonopoulos 2018, 181.

¹⁰ Vers 490 avant notre ère, Éréttrie, Athènes, Musée archéologique national, inventaire 1132 (ABV, 522).

sur une coupe attribuée à Macron¹¹, peinte environ deux décennies plus tard. Sur le même principe, l'espace céleste, toujours décoré d'étoiles et d'un croissant de lune, repose sur le dos recourbé d'Héraclès, cette fois-ci seul personnage représenté sur le tondo. Les motifs des étoiles et de la lune sont pleinement constitutifs de la narration, en même temps qu'ils servent à la situer géographiquement, aux confins du monde.

2.2 Les valeurs des représentations de la Nuit

Le motif de la lune peut également remplacer la tête de la Gorgone qui orne habituellement l'égide de la déesse Athéna¹². Les enjeux sont les mêmes pour ces deux éléments. L'emblème protecteur, la lune, remplit le même rôle prophylactique que la tête coupée de la Gorgone ; il protège et surtout exalte la puissance de la déesse. De plus, l'image de la chouette, animal diurne par excellence, peut, de la même manière que le *Gorgonéion*, être vue comme une annonce de la mort¹³.

Sur d'autres types de support, le motif du croissant de lune se retrouve directement lié à la chouette d'Athéna. Les sources numismatiques nous en offrent des exemples, notamment les monnaies glaucophores, qui portent la tête d'Athéna sur l'avvers et sur le revers une chouette, un brin d'olivier et les premières lettres de la cité émettrice, Athènes (AΘE). A partir de 490-480 avant notre ère environ¹⁴, les tétradrachmes vont évoluer, et le motif de la chouette va être associé à un petit croissant de lune (Fig. 1). Cette nouvelle iconographie s'est vue rattachée à des événements précis, tels que la bataille de Marathon¹⁵ ou la cérémonie des Panathénées¹⁶. L'hypothèse, plus simple et sûrement plus vraisemblable d'Ernest Babelon¹⁷, est que la lune rejoint la noctambule chouette. Ainsi, l'association insiste sur les aspects de la nuit et les gros yeux de l'animal, comme le croissant de lune, ont une valeur apotropaïque¹⁸. Ainsi, affichés ensemble, ils ne font que renforcer leur puissance – qui est, sur ces derniers exemples de céramiques et de monnaies – liée à Athéna.



Figure 1. a) Avers : Athéna. b) Revers : chouette. Tétradrachme en argent, 525-430 avant notre ère, Malibu, The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, inventaire 78.NB.302.1.

¹¹ Vers 470 avant notre ère, Bochum, collections de l'Université, inventaire S1168 (LIMC, V, Herakles, n. 2692a, pl. 102).

¹² Par exemple sur une amphore attique à figures rouges Peintre de Nausiclaa, vers 450 avant notre ère, Munich, Antikensammlungen, inventaire 2322 (ARV², 1107.2 ; Para, 452 ; Add², 329 ; CVA, Munich, Museum antiker Kleinkunst, 5, p. 9-10, pl. 213.1-2, 214.1-8).

¹³ Laffineur 1981, 432-433.

¹⁴ Sorge 1950-1951, 7-12.

¹⁵ Seltman 1924, 102-105.

¹⁶ Head 1991, 370.

¹⁷ Babelon 1914, 69.

¹⁸ Lacroix 1965, 138-141.

Outre des aspects prophylactiques, le motif de la lune sert donc à évoquer un moment de la journée, la nuit, mais aussi un élément de lieu, aux limites du monde. Cependant, les personnifications astrales peuvent également être porteuses d'une valeur de temporalité.

3. Les utilisations des figures de la Nuit

Les personnifications astrales, symboles du temps, influent sur le cours de celui-ci, même si elles ne sont pas des divinités très puissantes dans la mythologie grecque. D'après Apollodore, Zeus leur ordonne d'ailleurs, pendant un temps, de ne plus paraître afin d'empêcher la Terre (Gè) de rechercher la plante qui rendrait les Géants immortels¹⁹.

3.1 Des évocations temporelles...

Pour expliquer les phénomènes naturels, les Grecs ont eu recours à un imaginaire extrêmement développé, qui a inclus l'écoulement du temps. Les astres, envisagés comme des parties du jour, sont personnifiés pour devenir des dieux : comme nous l'avons déjà évoqué, la Nuit est Nyx. Cette déesse apparaît sur très peu d'œuvres d'art en Grèce, lesquelles sont d'ailleurs relativement tardives. La plupart de celles-ci sont des céramiques, qui présentent souvent la même particularité, qui est celle d'associer Nyx avec d'autres personnifications ; principalement Hélios et Séléné²⁰. Le Soleil est une divinité masculine, tandis que les nocturnes sont féminines. Ces figures conductrices de char²¹ se succèdent pour évoquer le temps qui s'écoule. Les divinités astrales sont souvent représentées sur des pyxides, des boîtes circulaires qui s'adressaient à un public féminin. Figurées ensemble, ces personnifications expriment d'autant plus le rôle qui leur est dévolu dans la mythologie : elles doivent se succéder continuellement pour faire naître le jour, la nuit et l'aurore.

Cette impression de succession continue est d'autant plus renforcée que Nyx est une figure féminine sans attribut ou apparence physique précise – ce qui empêche de la distinguer par elle-même des autres figures – et elle se perd ainsi parmi d'autres personnifications ou d'autres personnages. Les figurations d'Éos, de Nyx, d'Hélios et de Séléné sont donc importantes dans leur globalité, et non pour leur identité particulière. Les imagiers les représentent pour créer un effet de déroulement temporel. De plus, sur ces céramiques, la forme ronde des pyxides ou la circularité de leur couvercle donne l'impression d'un défilement continu et indéfini dans l'espace d'abord et implicitement dans le temps ensuite.

¹⁹ Apollodore, *Bibliothèque*, I, 6, 3.

²⁰ Eva Parisinou évoque « a fairly coherent group » (Parisinou 2005, 29) puisque Hélios, Séléné et Éos sont les enfants de Théia (Hésiode, *Théogonie*, 371-374).

²¹ S'il arrive qu'elles ne soient pas représentées en auriges mais simplement en figures cavalières, leur rôle n'est pas fondamentalement modifié. Dans l'iconographie grecque, il importe que les astres soient en mouvement et se succèdent, pas nécessairement qu'ils conduisent un char.



Figure 2. Éos et Hélios, Grand Autel de Pergame. Berlin, Antikensammlung.

Nyx et Séléné peuvent être rapprochées, symbolisant toutes deux la partie de la journée qui s'oppose au jour. Elles sont proches l'une de l'autre et leur apparence est donc logiquement similaire, excepté lorsque la seconde porte un croissant de lune sur la tête. Par exemple, sur une coupe attique à figures rouges attribuée au peintre de Curtius²², une figure féminine qui occupe le tondo est vêtue d'un *péplos* et semble guider un équidé, dont seule la croupe dépasse du bord, lui-même décoré de motifs grecques. Le fait que le motif de la lune soit représenté entre la femme et la monture, et non sur la tête de la figure féminine, crée un doute sur son identification ; il peut donc s'agir de Nyx ou de Séléné²³.

Concernant l'art monumental, l'Autel de Pergame (ou Grand Autel), daté du début du II^e siècle avant notre ère, se trouvait sur une esplanade de l'angle sud-ouest de l'Acropole de cette cité d'Asie Mineure²⁴. Une grande frise en fait le tour (interrompue seulement au niveau des marches du côté ouest) et représente le combat entre les Géants et les Olympiens (Fig. 2). Pas moins de 120 plaques créant ainsi une scène de 113 mètres de long sur 2,3 mètres de haut la composent. La gigantomachie représentée sur la frise principale mettait aux prises 111 figures (au moins), dont chacune est identifiée par des inscriptions gravées sur la moulure supérieure pour les Olympiens et sur le socle pour les Géants.

Séléné est figurée sur le côté sud de l'Autel (Fig. 3), et est ainsi décrite par François Queyrel : « Séléné assise en

²² Vers 460 avant notre ère, Berlin, Antikensammlung, inventaire F2524 (ARV², 931.6 ; Add², 306 ; CVA, Berlin, Antiquarium, 3, p. 12-13, pl. 110.3-4, 111.4.6, 132.2.6).

²³ LIMC, II, Astres, p. 906, n. 5, pl. 671.

²⁴ Il est maintenant conservé à Berlin.



Figure 3. Sélène, Grand Autel de Pergame. Berlin, Antikensammlung.

dame sur la croupe d'un grand cheval entier qui enjambe le corps d'un géant. Son épaule dénudée est mise en valeur par les plis délicats de son chiton à ceinture haute ; la fille d'Hypérion et de Théia apparaît dans l'envolée de son manteau, souplesment posée sur une peau bouclée de lion qui contraste avec la robe de sa monture. La déesse de la lune, les cheveux relevés en chignon sur la nuque avec une bandelette, vole en brandissant son arme vers le groupe suivant, au centre de la frise, qui oppose un jeune géant casqué et armé d'une longue lance dont le talon pointu dépasse derrière lui, à une déesse qui pourrait être sa mère, la Titanide Théia, la tête ceinte »²⁵. Hélios, comme sur les céramiques, est représenté avec son habituel quadriges et reste proche de Sélène puisqu'il la devance dans un mouvement vers la gauche. Éos est représentée en avant d'Hélios (Fig. 2) et vers elle vient Nyx (Fig. 4), disposée vers la droite pour combattre un Géant : l'agencement des personnages montre au mieux le statut intermédiaire de l'Aurore entre la Nuit et le Jour. Dans le dos de la Nuit, à l'extrémité gauche de cette frise sud, se trouve Rhéa, pour des raisons religieuses d'après François Queyrel²⁶: les cérémonies de la Mère des dieux étaient nocturnes et de plus, Zeus, son fils, est né la nuit pour échapper à son père, Cronos.

Ainsi la frise sud montre des deux dont les caractères renvoient au rythme d'une journée, celui de la nature, que les Géants tentent vainement de renverser²⁷. Sur le Grand Autel, la réunion des divinités des astres évoque la temporalité. Les différentes étapes d'une journée se succèdent, elles mettent en place le rythme journalier, qui est au centre de la composition de la frise, à travers l'épisode mythologique représenté.

²⁵ Queyrel 2005, 60.

²⁶ Op. cit., 64. Il y précise que « Nous sommes au point du jour quand le combat contre les géants se déroule [...] alors que la nuit va s'effacer, que la lune s'attarde, que le soleil suit l'aurore qui point ».

²⁷ Op. cit., 137.

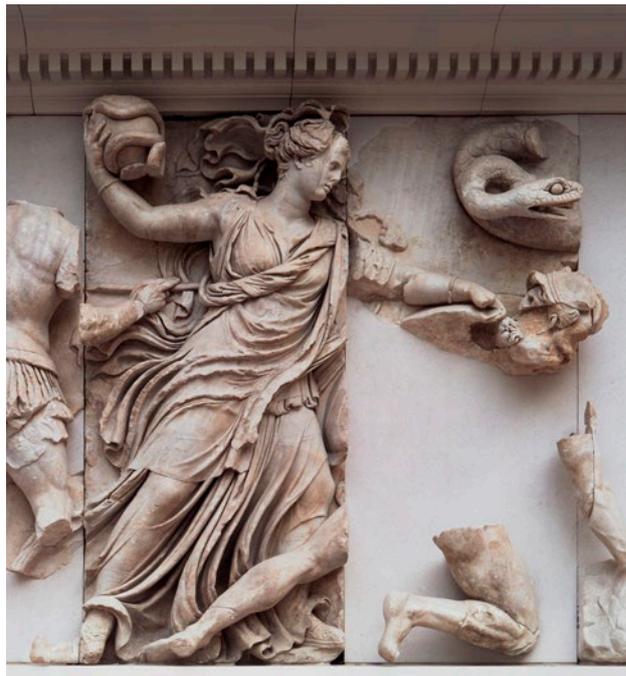


Figure 4. Nyx, Grand Autel de Pergame. Berlin, Antikensammlung.

La Nuit et les personnifications qui y sont rattachées sont, dans l'Antiquité grecque, un vecteur d'expression de la temporalité, mais elles peuvent également être un élément ou un indice spatial et/ou géographique, comme le montrent les sources littéraires et artistiques.

3.2 ... et spatiales

Il existe un autre ensemble monumental qui a été décoré avec la figure de Sélène. Plus ancien que l'Autel de Pergame, il s'agit du Parthénon, consacré lors de la grande fête des Panathénées de 438 avant notre ère. Il est probable que les frontons, dont le décor a été supervisé par Phidias²⁸, aient été réalisés dans un second temps²⁹.

Sélène est représentée sur la métope 29 du côté nord, dans une scène dont l'identification est toujours discutée, en parallèle avec le char d'Hélios (ou d'Éos)³⁰. Sélène apparaît également sur le fronton est du Parthénon. Décorant la façade principale, elle contribue à encadrer, sur l'Acropole, une scène extrêmement importante à Athènes : la naissance de la divinité tutélaire, Athéna. En effet, cette

²⁸ C'est ce qu'affirme en tout cas, beaucoup plus tardivement, Plutarque (*Vie de Périclès*, 13, 6).

²⁹ Holtzmann 2003, 121.

³⁰ Ferrari 2008, 39 (se basant sur les interprétations de Frank Brommer en 1979).

scène était encadrée par des personnifications temporelles puisque les deux bords étant occupés par Hélios et Séléné, tous deux couchés, du fait de l'inclinaison des angles du fronton. À gauche, Hélios s'avance dans la direction de la scène, et à droite, Séléné se dirigeait dans le sens inverse, comme la quittant. La disposition de ces deux figures suggère le déroulement temporel de la narration. Elle se déroule entre le lever du Soleil et la disparition de la Nuit, comme l'indiquent les figures et les mouvements choisis. L'état de conservation lacunaire de ces personnages ne nous permet pas de disposer de données sur leur aspect physique, mais il semble toutefois qu'ils étaient vêtus comme de simples auriges. Comme Hélios symbolise le lever du soleil, il émerge à l'horizon, et Séléné, qui s'apprête à plonger dans les flots, son coucher. Même leurs chevaux respectifs n'ont pas la même attitude : ceux du Soleil sont fougueux, avec des yeux ronds et des naseaux grands ouverts, tandis que ceux de la Lune sont moins vifs.

Sur le Parthénon, ces deux divinités astrales encadrent la scène en tant que symboles du temps qui s'écoule. Leur association représente évidemment le temps de la narration, celui de la naissance d'Athéna. De plus, « La scène se passe dans un lieu idéal, comme au théâtre, dans un Olympe abstrait, auquel la présence de divinités stellaires, Hélios et Séléné, confère symboliquement une ampleur cosmique, tout en marquant l'heure du miracle »³¹. Les bornes chronologiques sont liées à un cadre spatial, immatériel certes, mais bien présent dans la globalité de la scène.

À la différence d'une telle représentation, les scènes mythologiques se déroulant précisément la nuit occupent peu de place dans la mythologie, ce qui peut expliquer la relative absence de cette indication dans l'art grec. Toutefois, les divinités astrales, en plus de leur rôle concret de transporter les éléments pour faire naître le jour, la nuit, l'aurore – c'est pour cela qu'elles sont figurées en char ou à cheval – ont aussi d'autres fonctions dans l'imagerie grecque. Celles-ci sont exprimées par l'association précise de ces personnifications : la temporalité et la spatialité.

4. Les aspects géographiques de la Nuit

Comme les portes d'Hadès sont, chez Homère, synonymes de mort³², la Nuit marque la fin du jour, et surtout la fin du combat (ou la mort pour certains guerriers) chez Quintus de Smyrne³³. D'ailleurs la Nuit n'a-

t-elle pas comme progéniture Hypnos et Thanatos, le Sommeil et le Trépas ?

Dans les textes, la Nuit évoque des déterminants précis, elle est par exemple liée à la ruse ou à la violence chez Homère, mais il est également possible de retrouver un aspect géographique qui lui est attaché. Au chant XXIV de l'*Iliade*, « La Nuit divine couvre la terre, et tous les mortels sont plongés dans le doux sommeil »³⁴. Cela signifie, dans le mot d'Homère, que dans cette partie de la journée la temporalité est qualifiée par le Sommeil, et également que la Nuit possède sa propre localisation, en dehors de la Terre, en alternance avec le Jour. De ce fait, la Nuit, en tant que divinité et en tant que vecteur temporel, symbolise bien un environnement qui, sans être précis, est au moins marqué, original. De plus, toujours chez l'aède, les héros situent le monde d'Hadès à l'ouest, « c'est-à-dire à une région associée à la disparition du soleil, au triomphe de l'obscurité (le monde infernal est celui où règne la nuit) »³⁵. Il y a donc un lien qui est fait entre la Nuit, son royaume et sa spécificité.

4.1 La localisation de la Nuit

Lorsque Hésiode décrit le Tartare et ses abords, il situe le royaume de la Nuit, « le palais de la Nuit ténébreuse »³⁶, non loin de l'endroit où Atlas soutient la voûte céleste³⁷. L'auteur de la *Théogonie* ajoute que « Là, Nuit se rencontre avec Jour ; ils se saluent en se croisant sur le grand seuil d'airain [...] mais jamais le palais ne les enferme ensemble »³⁸. Cette précision est importante, non seulement elle affirme le principe d'une succession des divinités diurne et nocturne, mais en plus elle semble indiquer que la présence de l'une exclut l'autre³⁹. C'est logique au regard de leur action, mais cette manière d'insister sur ce point renforce l'antagonisme de ces figures⁴⁰. En revanche, en ce qui concerne leur lieu de résidence au sens géographique du terme, il doit – par la nécessité de leur tâche – être rapidement partagé, mais dans une localité « neutre », sur le seuil du palais, tandis que l'espace du royaume ne peut être offert au Jour et à la Nuit en même temps. Dans leur succession continue, l'un ne peut tolérer la présence de l'autre sur son propre territoire, ni dans sa spécificité temporelle. Cette conception

³⁴ Homère, *Iliade*, XXIV, 362-363. Traduction d'E. Barette, 1843.

³⁵ Jouanna 2015, 27.

³⁶ Hésiode, *Théogonie*, 744-745. Traduction d'E. Bergougnan, 1940.

³⁷ Hésiode, *Théogonie*, 746-748.

³⁸ Hésiode, *Théogonie*, 749-752.

³⁹ Cette idée se retrouve chez Parménide (cf. Ferrari 2008, 50).

⁴⁰ C'est d'ailleurs celui-ci qui permet de rendre une temporalité dans les représentations figurées, même si la figure de Jour est remplacée par celle du Soleil.

³¹ Charbonneaux 1945, 63.

³² Jouanna 2015, 17.

³³ Quintus de Smyrne, *Posthomerica*, VI.

des choses suppose naturellement le géocentrisme : ce n'est pas la surface de la Terre qui est censée se déplacer pour passer alternativement du jour à la nuit et de la nuit au jour, mais que ce sont le jour et la nuit qui sont censés alternativement envelopper la Terre en se déplaçant.

Plus tard, la Nuit et les Enfers restent associés, comme lorsque Sophocle fait dire à Ajax qu'il cachera son épée pour que « la nuit et les enfers la gardent à jamais »⁴¹, loin de tous regards. Liés à la fois à un objet funeste et à un espace-temps qui semble peu accessible, les Enfers et la Nuit deviennent synonymes d'un monde repoussant. Le rapprochement est encore plus probant dans *Les Trachiniennes* où le même auteur replace le contexte : « Hadès qui vit dans la nuit »⁴². La Nuit est ici considérée comme un espace, sur lequel règne le maître des Enfers. Ainsi, la Nuit est reliée à l'espace des Enfers par sa proximité géographique supposée et en tant que signifiant de la mort. La chouette déjà évoquée est d'ailleurs parfois liée à la mort, comme si sa capacité de voir la nuit et donc de se repérer dans une géographie nocturne la rendait complice de la mort : ainsi, à l'époque hellénistique, la chouette est figurée sur des parures funéraires⁴³. A en croire la description de Pausanias, sur le coffre de Cypsélos⁴⁴, déposé au milieu du VI^e siècle av. J.-C. en guise d'offrande dans l'opisthodomus du temple d'Héra à Olympie, Nyx tenait dans ses bras le Sommeil et la Mort⁴⁵.

Enfin, sur une coupe du peintre d'Arcésilas⁴⁶, la voûte céleste supportée par Atlas et la colonne à laquelle est attaché Prométhée, symbolisent les limites de l'univers⁴⁷ et le temps (au sens de durée) du châtement. De ce fait, les évocations d'un environnement géographique peuvent renvoyer à une temporalité narrative. Et nous verrons, sur un exemple attique, que l'inverse a également été représenté par un imagier grec.

4.2 Un exemple unique : l'iconographie d'un espace hors du temps ?

Une céramique conservée à New-York et présentant une scène unique dans l'immense corpus des vases attiques, pourrait contenir des informations précises de

l'ordre de l'espace et du temps. Il s'agit d'un lécythe à figures noires sur fond blanc, daté de 500 avant notre ère environ et attribué au peintre de Sappho⁴⁸ (Fig. 5). Le pied, l'anse, l'embouchure du col et la partie inférieure de la panse sont laissés noirs, tandis que sur le haut, un bandeau délimité par un double trait noir déploie des motifs géométriques. Sur la panse, Éos (l'Aurore) et Nyx (la Nuit) occupent la partie supérieure de la composition, disposées en pendant, dos à dos. Elles conduisent un char étonnamment stylisé. Éos est de profil droit, elle a le même aspect que Nyx, qui est de profil gauche. Leurs chevaux ont la tête inclinée et sont clairement en mouvement, comme l'indique également leurs membres. Le bas des corps (des dieux et des chevaux) sont figurés comme s'ils étaient eux-mêmes le char, recouverts d'un long et épais tracé de couleur or, qui descend jusqu'aux chevaux d'Hélios et qui contribue alors à relier les trois divinités. En-dessous, le dieu solaire se trouve entouré de quatre chevaux. C'est le moment du lever du Soleil qui nous est représenté : Éos et Nyx s'éloignent du centre du vase tandis qu'Hélios, au centre, sort de l'océan symbolisé par une bande noire. Les déesses s'éloignent donc, pour que le Dieu Soleil puisse apparaître. Il est représenté le buste de face, la tête de profil droit et, comme il émerge, il est coupé au niveau du haut des cuisses, tout comme les chevaux de son quadrigé, dont le char n'est pas visible. Dans la main droite, il tient un long fouet, son attribut habituel, et les guides du char dans la gauche. Les chevaux les plus proches du dieu le regardent, les deux autres ont la tête tournée vers l'extérieur. Les détails tels que le haut des jambes, les mors, les harnais, les crinières, les museaux et les yeux allongés sont rehaussés de blanc. En plus des inscriptions situées à proximité de chacun des personnages, des motifs renforcent leur identification puisque des astres figurent au-dessus de chacune de leur tête. Celui d'Hélios est le plus grand et représente un soleil avec un disque noir plein, quelques petits rayons noirs entourés de longs et fins rayons de couleur or délicatement dessinés. Celui de la Nuit est noir avec des bords non lisses, et celui de l'Aurore est noir avec des traits concentriques et des petits rayons de couleur or. Pour compléter la scène, sous une anse⁴⁹, se tient Héraclès, vêtu de la *léontè* et armé d'un arc et d'un carquois qu'il porte dans le dos. Situé sur une construction (ou un rocher) qui reprend les couleurs des divinités, il fait brûler des broches sur un autel. En-dessous de cette même construction, se trouve un chien⁵⁰

⁴¹ Sophocle, *Ajax*, 660. Traduction de P. Mazon, 1950.

⁴² Sophocle, *Les Trachiniennes*, 501. Traduction de P. Mazon, 1950.

⁴³ Laffineur 1981, 432-433.

⁴⁴ Pausanias, *Périégèse*, V, 18, 1.

⁴⁵ Ses propres enfants d'après Hésiode (Hésiode, *Théogonie*, 758-759).

⁴⁶ Coupe laconienne, vers 550 avant notre ère, Cerveteri, Rome, Musées du Vatican, inventaire 16592 (Yalouris 1980, 314).

⁴⁷ Francisco Diez de Velasco écrit « *Les deux confins du monde, symbolisés par les Titanides convergent dans une même scène* » (Diez de Velasco 2000, 205). Et Nikolaos Yalouris rapproche cette iconographie des écrits du philosophe Anaximandre (Yalouris 1980, 314).

⁴⁸ New York, The Metropolitan Museum of Art, inventaire 41.162.29 (ABV, 507.6 ; Add², 126 ; CVA, Cambridge, Fogg museum and Gallatin collections, p. 93-94, pl. 44.a-d).

⁴⁹ Ce qui indiquerait une offrande et non un usage répété (Jubier-Galnier 2014, 163).

⁵⁰ Pour les schémas des chiens représentés sur les céramiques grecques,



Figures 5. Lécythe attique à figures noires, attribué au Peintre de Sappho. New York, The Metropolitan Museum of Art.

couché qui regarde en direction du héros. Les interprétations de la scène en général et des éléments individuels en particulier, ont été variées. Une d'entre elle suggérait une représentation d'Héraclès sacrifiant au soleil levant⁵¹. D'autres hypothèses ont depuis été faites : concernant le chien, il peut être un simple compagnon de festin d'Héraclès⁵², un chien sauvage⁵³ ou bien Cerbère⁵⁴ ; et pour la scène, il s'agirait d'un sacrifice animal⁵⁵ ou de la représentation d'une géographie mythique⁵⁶. Ainsi, la conjugaison des personnifications et la figure ambivalente d'Héraclès déterminent un nouvel espace, comme hors du temps (ou pleinement intégré dans toute la globalité de celui-ci) et dans une géographie qui lui est propre.

Enfin, nous proposons de voir dans la construction rapprochant volontairement Héraclès et le chien, d'ailleurs situés l'un au-dessus de l'autre, le symbole renforcé de ces aspects. En effet, dans la conclusion de son ouvrage, Cristiana Franco évoque la double nature du chien, à la fois inséré dans la sphère de l'homme socialisé, et pourtant capable de sauvagerie⁵⁷, dualité qui le rend donc très proche d'Héraclès. De plus, exposer ce dernier à l'autel du sacrifice, où son rôle n'est pas toujours clair, permet d'insérer cette image dans un entre-deux mondes, renforcé par les entités ambivalentes qui l'encadrent. Héraclès et le chien se trouvent dans un lieu inhabitable, une place non-humaine, tout en y introduisant une spécificité humaine, un acte rituel grec⁵⁸. Les divini-

tés astrales sont donc utilisées pour symboliser le temps qui s'écoule, mais surtout pour exprimer une géographie très particulière, un « lieu » impossible à dépeindre en image, qu'il était donc nécessaire de suggérer.

L'usage funéraire du lécythe confirme d'autant plus cette idée d'un entre deux. Etant placé dans une tombe, il se trouve donc ni dans le royaume des vivants, ni dans celui des morts : il accompagne un défunt, mais reste présent dans l'espace des vivants). Les personnifications, notamment celle de la Nuit qui est confrontée avec ses opposés, permettent ainsi d'y exprimer des vecteurs spatio-temporels.

5. Conclusion

En guise de conclusion, il apparaît que les différents types de représentation de la Nuit et des divinités nocturnes, Nyx et Séléné, renvoient soit à un astre soit à une action à accomplir, soit des évocations plus complexes. Le croissant de lune évoque la nuit, mais peut aussi être utilisé en tant que motif prophylactique. Les personnifications aussi connaissent plusieurs significations ; elles expriment chacune un moment de la journée et sont très souvent associées et/ou affrontées pour symboliser l'écoulement du temps. Ce rapport au temps peut, dans certaines conditions, se doubler d'une fonction spatiale et même d'une géographie mythique.

Les Romains ayant emprunté aux religions des différentes civilisations qu'ils ont côtoyées, semblent avoir repris ces caractéristiques. C'est notamment le cas sur la cuirasse de la statue d'Auguste dite de Prima Porta⁵⁹. L'empereur y effectue un geste impérieux qui demande le silence et l'attention de ses troupes. Il porte des vêtements militaires et une cuirasse faisant allusion à sa propre histoire, qu'il veut insérer dans celle de Rome. De ce fait, l'iconographie de la cuirasse présente un programme précis. La scène principale, glorieuse, est celle de la restitution des étendards romains par les Parthes. Au-dessus, encadrant – iconographiquement et symboliquement – les autres scènes, se trouve tout un contexte cosmique. Au plus haut, se tient Caelus, le Ciel, et en-dessous se trouvent le dieu du Soleil, la déesse de l'Aurore, puis celle de la Lune. Reprenant ainsi les mêmes codes que certaines œuvres grecques, Auguste inscrit son action dans un temps et un espace étendu, se reliant ainsi à l'histoire passée de Rome et s'inscrivant lui-même dans cet univers complexe et légendaire.

cf. Trantalidou 2006, 105.

⁵¹ Haspels 1936, 120-124.

⁵² Lissarrague 1999, 168.

⁵³ Mitchell 2009, 125.

⁵⁴ Ferrari-Pinney, Ridgway 1981, 141-144.

⁵⁵ Op. cit. 153 ; Mitchell 2009, 126.

⁵⁶ Qui fait le lien entre Héraclès et Hélios (Lissarrague 1999, 168) ou qui symbolise la capacité répétée du héros à franchir les seuils (Jubier-Galnier 2014, 163).

⁵⁷ Franco 2003, 299.

⁵⁸ Lawson 1993, 30.

⁵⁹ I^{er} siècle de notre ère, découverte dans la villa de Livie, à Prima Porta et conservée aux Musées du Vatican (inventaire 2290).

Abréviations

ABV: Beazley, J.D. (1956). *Attic Black-Figure Vase-Painters*. Oxford, Clarendon Press.

ABV²: Beazley, J.D. (1963). *Attic Black-Figure Vase-Painters*, (2nd ed.). Oxford, Clarendon Press.

Add²: Beazley, J.D., Carpenter, T.H. (1989). *Beazley Addenda : Additional References to ABV, ARVp2s and Paralipomena*. Oxford, Oxford university Press.

CVA: *Corpus Vasorum Antiquorum*.

LIMC: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*.

Para: Beazley, J.D. (1971). *Paralipomena. Additions to Attic Black-Figure vase-Painters and to Attic Red-Figure vase-Painters*. Oxford, Oxford university Press.

Références bibliographiques

Babelon, E. (1914). *Traité des monnaies grecques et romaines. Deuxième partie, description historique. Tome troisième, comprenant les monnaies de la Grèce centrale et méridionale aux Ve et IVe siècles avant J.-C.* Paris, E. Leroux.

Charbonneaux, J. (1945). *La sculpture grecque classique*. Paris, Éditions de Cluny.

Dasen, V. (2003). Les amulettes d'enfants dans le monde gréco-romain. *Latomus*, 62 (2), 275-289.

Diez de Velasco, F. (2000). Marge, axe et centre : Iconographie d'Héraclès, Atlas et l'arbre des Hespérides. *Kernos*, supplément 10, 197-216.

Ferrari, G. (2008). *Alcman and the Cosmos of Sparta*. Chicago, The University of Chicago Press.

Ferrari-Pinney, G., Ridgway, B.S. (1981). Herakles at the Ends of the Earth. *The Journal of Hellenic Studies*, 101, 141-144.

Franco, C. (2003). *Senza ritegno: il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Rome, Il Mulino.

Haspels, C.H.E. (1936). *Attic black-figured lekythoi*. Paris, De Boccard.

Head, V.B. (1991, réed. 1911). *Historia Numorum: A Manual of Greek Numismatics*. Amsterdam, A. M. Hakkert.

Holtzmann, B. (2003). *L'Acropole d'Athènes : monuments, cultes et histoire du sanctuaire d'Athéna Polias*. Paris, Picard.

Jouanna, D. (2015). *Les Grecs aux Enfers. D'Homère à Épicure*. Paris, Les Belles Lettres.

Jubier-Galinier, C. (2014). La production « athénienne » du Peintre de Sappho, entre création et routine. *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 12, 163-188.

Lacroix, L. (1965). La chouette et le croissant sur les monnaies d'Athènes. *L'Antiquité classique*, 34, 130-143.

Laffineur, R. (1981). Le symbolisme funéraire de la chouette. *L'Antiquité classique*, 50, 432-444.

Laurens, A.F, Lissarrague, F. (1990). Entre Dieux. *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 5, 53-73.

Lawon, P.J. (1993). *The Iconography of Herakles and the "Other" in Archaic Greek Vase Painting*. Cambridge, Cambridge university Press.

Lissarrague, F. (1999). *Vases grecs : les Athéniens et leurs images*. Paris, Hazan.

Mitchell, A.G. (2009). *Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour*. Cambridge, Cambridge university Press.

Mylonopoulos, I. (2018). Brutal are the Children of the Night! Nocturnal Violence. In Chaniotis, A., Derron, P. (éds.). *La nuit. Imaginaire et réalités nocturnes dans le monde gréco-romain*. Vandoeuvres, Fondation Hardt, 173-200.

Parisinou, E. (2005). Brightness Personified: Light and Divine Image in Ancient Greece. In Herrin, J., Stafford, E. (éds.), *Personification in the Greek World: From Antiquity to Byzantium*. Aldershot, Ashgate, 29-40.

Pirenne-Delforge, V. (2018). Nyx est, elle aussi, une divinité. La Nuit dans les mythes et les cultes grecs. In Chaniotis, A., Derron, P. (éds.). *La nuit. Imaginaire et réalités nocturnes dans le monde gréco-romain*. Vandoeuvres, Fondation Hardt, 131-165.

Queyrel, F. (2005). *L'autel de Pergame : images et pouvoir en Grèce d'Asie*. Paris, Picard.

Seltman, C. T. (1924). *Athens: its History and Coinage before the Persian Invasion*. Cambridge, Cambridge university Press.

Sorge, H. (1959-1951). Der Mond auf den Münzen von Athen. *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte*, 2, 7-13.

Trantalidou, A. (2006). *Companions from the oldest Times: Dogs in Ancient Greek Literature, Iconography and Osteological Testimony*. Oxford, Oxbow Books.

Vernant, J.-P. (1993). Genèse du monde, naissance des dieux, royauté céleste. In Bonnafé, A. (éd.), *Théogonie : la naissance des dieux / Hésiode*. Paris, Rivages, 7-37.

Yalouris, N. (1980). Astral Representations in the Archaic and Classical Periods and Their Connection to Literary Sources. *American Journal of Archaeology*, 84 (3), 313-318.