

# Images et croyances en Grèce ancienne : représentations de l'apothéose d'Héraklès au VIe siècle

Autor(en): **Verbanck-Piérard, A.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **36 (1987)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835487>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

---

## Images et croyances en Grèce ancienne: représentations de l'apothéose d'Héraklès au VI<sup>e</sup> siècle

A. Verbanck-Piérard

---

L'apparente dualité qui caractérise Héraklès dans le culte et la fiction littéraire a suscité questions, controverses et affirmations péremptoires<sup>(1)</sup>. Dans un tel débat, les images sont trop rarement appelées à témoigner. Elles offrent pourtant des informations décisives, qui permettent d'élucider en partie ce difficile problème d'histoire religieuse. En effet, à côté de l'énorme *corpus* de représentations mythologiques, Exploits et *Párenga* qui relèvent de la tradition héroïque, les vases attiques du VI<sup>e</sup> siècle proposent une iconographie nouvelle et cohérente, qui s'efforce d'assimiler Héraklès aux autres dieux<sup>(2)</sup>. Plusieurs schémas inédits apparaissent, dont la fonction commune est de mettre l'*hērōs théos*<sup>(3)</sup> en présence des Immortels, dans un contexte paisible de fête et d'harmonie, et d'accentuer par des traits manifestes la nature divine du fils de Zeus.

A titre d'hypothèse de travail et par opposition au répertoire des Travaux innombrables, le terme générique d'Apothéose désignera provisoirement un tel éventail d'images pieuses. Mais il serait injustifié d'affirmer qu'un seul concept suffit à épuiser le vaste champ sémantique de ces créations. Face au choix des lectures possibles, cet article a pour but d'attirer l'attention sur des séries iconographiques diversifiées mais solidaires, qui tendent à rejoindre la réalité culturelle et affirment avec insistance que la place d'Héraklès est parmi les dieux. Il ne s'agira donc pas d'élaborer une typologie stricte et exclusive, mais de déceler, à l'aide d'une sélection de vases, par quels mécanismes et quels emprunts, certains peintres orientent délibérément l'imagerie d'Héraklès vers le pôle divin.

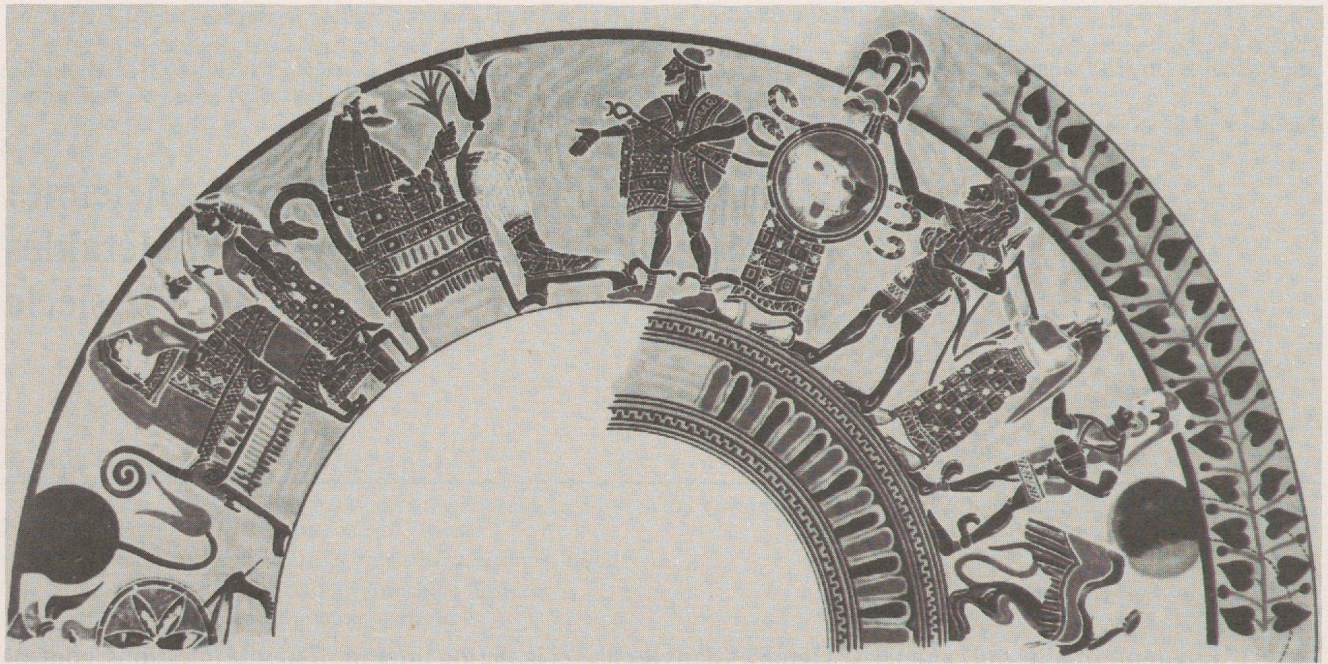
Pour chacune des séries, la description ne portera que sur les œuvres les plus explicites. En général, l'*editio princeps*, soigneusement étudiée, regroupe les éléments de base, indispensables à la compréhension. L'analyse se limitera d'autre part à la céramique attique du VI<sup>e</sup> siècle. C'est en effet au cours des années 570-500 que les motifs envisagés connaissent leur diffusion maximale. Ce facteur chronologique est lui-même porteur de signification et il serait abusif d'élargir aux autres époques les déductions de cette recherche préliminaire<sup>(4)</sup>. Afin d'éviter tout anachronisme et toute erreur de perspective, la démarche iconographique se doit de respecter l'insertion historique des images.

Initialement, la présentation d'Héraklès aux Olympiens est ressentie comme un moment, au sens étymologique du terme, et s'exprime par la formule pseudo-narrative d'une procession<sup>(5)</sup>.

Dès le deuxième quart du VI<sup>e</sup> siècle, une coupe de Londres, British Museum B 379<sup>(6)</sup>, offre une version exhaustive de la suite qui accompagne le futur dieu et se dirige, avec une lenteur mesurée, vers le trône de Zeus (fig. 1). Le défilé est introduit, comme il se doit, par Hermès le héraut et par Athéna. L'hiératisme de la déesse est accentué par l'ampleur de sa panoplie, qui lui confère l'aspect sacré d'un palladion<sup>(7)</sup>. Héraklès, au centre de la file symétrique, recherche le contact magique et protecteur de celle qui doit intercéder pour lui auprès de Zeus. Il est suivi de deux divinités qui répètent son geste d'invocation. La déesse qui tend la lance et l'arc pourrait être Artémis, et le dieu au casque, Arès<sup>(8)</sup>: évocation simultanée de la chasse sauvage et du combat organisé, deux domaines où Héraklès a remporté de dures victoires, à la charnière du monde humain et de l'activité héroïque.

A gauche de l'image, le couple royal: Zeus et Héra sont assis sur des sièges luxueux, rehaussés de tissus richement brodés; la splendeur de l'Olympe est conçue comme celle d'un palais homérique, celle d'un opulent domaine seigneurial de l'époque orientalisante<sup>(9)</sup>. Héraklès y est enfin attendu par sa fiancée divine, sa promise éternelle: Hébé, tournée vers sa mère, garantit l'Apothéose et la réconciliation finale<sup>(10)</sup>.

Tout en retenant le schéma du Défilé<sup>(11)</sup>, les artistes de la génération suivante vont s'efforcer d'adapter la composition en frise de leur modèle aux majestueuses amphores à tableaux qui caractérisent la phase « dramatique » de la figure noire. Certains peintres choisissent d'éliminer de la scène un élément jusqu'ici significatif: le trône de Zeus, qui localisait l'action et sanctionnait la hiérarchie divine. Le roi de l'Olympe, debout, est relégué dans une zone-limite, à l'orée du tableau; seule, son orientation le différencie du reste du groupe, strictement paratactique, qui se dirige vers lui avec un rythme incantatoire.



1.

L'amphore de Bâle, Antikenmuseum inv. BS 496<sup>(12)</sup>, attribuée au Groupe E, est l'un des meilleurs exemples de cette nouvelle structure. Cette œuvre de maîtrise révèle, par les qualités de la forme et du graphisme, un artisan en pleine possession de sa technique, soucieux d'exprimer toutes les fluctuations du patrimoine iconographique. Sur la face de l'Apothéose, une mise en scène savante organise la répartition de nombreux acteurs: aucune superposition inutile ou confuse. Zeus et Héra, identifiables par leur attitude d'accueil, leurs vêtements et leurs attributs, ont cédé la place centrale à Athéna qu'entourent Héraklès et Hermès. Tel un miroir magique, l'immense gorgonéion coloré focalise immédiatement l'attention sur la jeune déesse. Le vaste bouclier parfaitement circulaire semble concentrer avec une force redoutable la courbure de la paroi: grâce à ce moyen visuel, l'artiste parvient à animer la stricte parataxe des figures verticales et presque immobiles. Héraklès, très proche d'Athéna, forme avec elle un couple qui répond à celui de Zeus et d'Héra. Derrière Héraklès, le trident du Dieu de la Mer marque une limite discrète mais perceptible; Poséidon réagit en simple spectateur mais symbolise par sa présence l'assentiment des Olympiens de la première génération. Arès ferme la marche: son allure pacifique d'éphèbe porte-lance garantit au nouveau venu la bienveillance et l'enthousiasme admiratif des jeunes dieux. Il n'est pas indifférent de constater enfin que l'autre face de cette remarquable amphore présente, avec une virtuosité et une réflexion similaires, une version saisissante de la naissance d'Athéna<sup>(13)</sup>. Cette association thématique se répète à plusieurs reprises, ainsi sur la célèbre coupe du peintre de Phrynos, Londres, British Museum B 424<sup>(14)</sup>, et situe l'Apothéose dans un contexte mythique déterminé<sup>(15)</sup>.

En figure rouge, l'iconographie du Défilé se prolonge par une fête champêtre: la coupe de Sosias, Berlin, Staatliche Museen F 2278<sup>(16)</sup>, est déjà l'un des derniers jalons, sans doute le plus complet et le plus somptueux de ce schéma.

La notion de cortège, incluant à la fois le mouvement et la destination suprême, se concrétise dès le deuxième quart du VI<sup>e</sup> siècle dans l'image unitaire du départ d'Héraklès en Quadriges<sup>(17)</sup>. Départ ou arrivée, peu importe: cette transition, tôt figée en un pur symbole<sup>(18)</sup>, a pour corollaire implicite l'Olympe final et immobile, l'Olympe de Zeus et non pas celui des dieux explicatifs qui entourent le char.

La première attestation de ce thème, l'hydrie tyrrhénienne de Paris, Cabinet des Médailles 253<sup>(19)</sup>, dépeint sans ambiguïté l'accueil du quadriges aux portes de l'Olympe. Hébé et Héra souhaitent la bienvenue à Héraklès par un salut engageant. Une seule ombre dans ce tableau de fête: malgré son geste de bénédiction et la couronne qu'elle tient dans la main gauche, Héra détourne encore le regard. Athéna, dont le nom s'inscrit au centre géométrique de l'image<sup>(20)</sup>, s'est avancée vers Héraklès et entre ostensiblement en contact avec lui: le lieu de leur échange, cercle magique d'où rayonne la puissance divine, est un *stéphanos* de victoire et de triomphe<sup>(21)</sup>. Par contraste, la figure d'Iolaos, directement inspirée des scènes de Départ de guerriers épiques<sup>(22)</sup> et comme engoncée dans son modèle, appartient au monde des hommes du passé<sup>(23)</sup>. Seul Héraklès a le droit de pénétrer dans la demeure éternelle des trois déesses. L'orientation du cortège vers la gauche et la présence d'Hébé suivie d'Héra sont des composantes originales, dues au peintre de cette œuvre ingénue: elles disparaîtront, au détriment d'une lecture immédiate de l'Apothéose<sup>(24)</sup>.



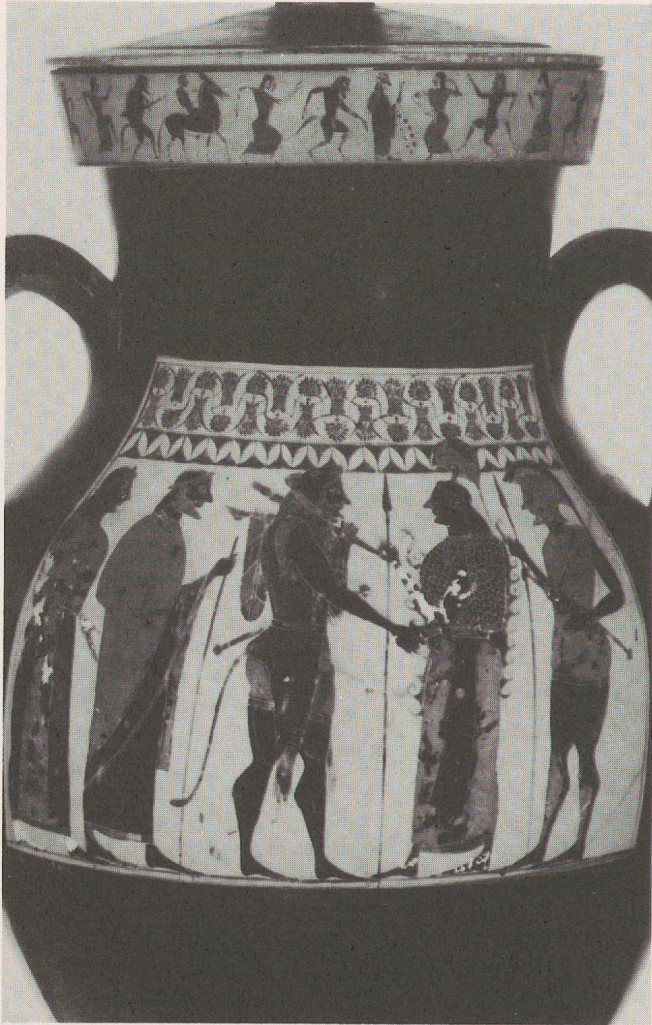
2.

Une autre hydrie de Paris, Cabinet des Médailles 254<sup>(25)</sup>, atteste le chemin parcouru par les céramistes attiques en une génération (fig. 2). La perfection du dessin et de l'ornementation, la mise en page irréprochable, la signature du potier Pamphaios, font de cette hydrie colorée un vase d'apparat, répondant vraisemblablement à une commande précise. L'illustration elle-même semble suivre un programme déterminé, puisque l'épaulé est consacré au premier exploit, la lutte contre le lion de Némée. La référence aux champions mythiques des épopées, clé de lecture qui élucidait la formation du schéma d'Héraklès en Quadriga, s'atténue progressivement pour faire place à une vision édulcorée et souriante. Désormais, l'iconographie des Noces dicte les normes de la procession, comme l'indiquent l'Apollon citharède et l'Hermès *proégêtês*<sup>(26)</sup>.

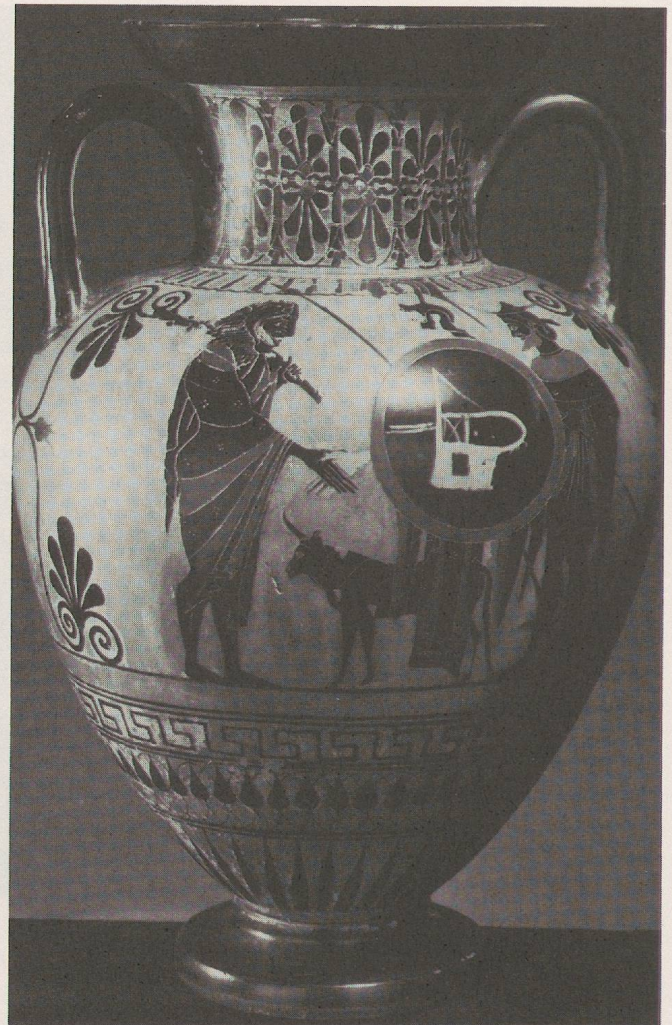
Les débuts de la figure rouge semblent rejeter le motif du Quadriga et son symbolisme désuet. Il faut attendre la fin du V<sup>e</sup> siècle pour rencontrer une ultime adaptation de ce thème. Mais le contexte et l'idéologie ont bien changé: le char qui s'envole dans les cieux conduit Héraklès, ressuscité du Bûcher de l'Oeta, vers le séjour transcendant et inaccessible du divin<sup>(27)</sup>.

Parallèlement aux images de Défilé et de Quadriga, une mise en scène nouvelle, centrée sur la Rencontre d'Héraklès et d'Athéna, apparaît au cours des années 550-540. Elle est clairement définie par le face à face de la déesse et de son protégé<sup>(28)</sup>. Il ne s'agit donc plus du récit de l'arrivée dans l'Olympe, mais d'une présentation volontairement statique, in-active, qui peut à la limite, fonctionner comme un idéogramme et concentrer, tel un prisme, plusieurs notions apparentées. Rarement dans l'art grec une image se rapprochera autant de l'abstraction.

Une grande amphore de Bâle, Antikenmuseum inv. BS 495<sup>(29)</sup>, est contemporaine de la genèse de ce motif<sup>(30)</sup> et en offre une interprétation magistrale (fig. 3). Le soin apporté à l'exécution des tableaux, la forme recherchée du vase, suggèrent une création originale, tout entière dévolue aux fastes de l'Olympe, et renforcent l'impression d'une œuvre de commande. Héraklès et Athéna sont au centre d'une structure pyramidale, d'un jeu équilibré de lignes qui condensent l'idée de la Rencontre: les mains jointes traduisent un moment crucial, une transmission de forces. Cette donnée expressive réapparaîtra assez fréquemment dans la suite du thème et doit être ressentie comme un terme indispensable au sens de l'image<sup>(31)</sup>. Les figurants qui entourent Héraklès et Athéna en peuvent être identifiés avec certitude: cet anonymat évite toute anecdote, tout symbolisme secondaire, et met en lumière l'épiphanie centrale. Ils ont toutefois une valeur conceptuelle et font référence à la Cité. A droite, le monde des combats et de la défense militaire, scandé par les lances. A l'autre pôle de la scène, une jeune femme, antonyme de l'hoplite, exprime l'approbation paisible. L'homme barbu, drapé dans un long manteau de cérémonie, évoque, par son bâton de commandement, un statut privilégié: qu'il soit Olympien ou magistrat, il est par excellence le spectateur de la Rencontre.



3.



4.

Le succès de cette iconographie au cours du dernier tiers du VI<sup>e</sup> siècle est principalement assuré par l'atelier du peintre d'Antiménès. Cet artiste et les membres de son cercle multiplient les représentations de la « sacra conversazione » et tendent à mettre au point une formulation canonique, agrémentée de diverses variantes. Grâce à eux, le schéma de la Rencontre acquiert ses lettres de noblesse.

Deux exemples serviront à confirmer la raison d'être du thème et l'intérêt soutenu que lui porte l'un des meilleurs peintres de la figure noire classique. L'amphore de Londres, British Museum B 198<sup>(32)</sup>, situe la scène entre deux colonnes, l'une dorique et l'autre ionique<sup>(33)</sup>, surmontées d'un coq. Une telle présentation dérive des amphores panathénaïques: l'espace de la Rencontre, comme l'espace des Jeux, pourrait bien être un sanctuaire et Athéna, une statue de culte<sup>(34)</sup>. Sur l'amphore à col 683 de l'Université d'Aberdeen<sup>(35)</sup> (Fig. 4), le peintre adopte une structure ternaire (Héraclès-Athéna-Hermès), qui se révèle le module le plus courant de la Rencontre<sup>(36)</sup>. Dans le bas de l'image, un bovidé, réduit au rôle d'attribut énigmatique<sup>(37)</sup>, détourne le lecteur de sa méditation et l'interroge: où, quand, pourquoi s'accomplit cette entrevue? Quelle est la cérémonie pour laquelle Héraclès porte, par-dessus sa léonté, un luxueux manteau<sup>(38)</sup>? Quel est le pacte que sanctionne la *dexiôsis*?

Dès la fin du VI<sup>e</sup> siècle, la réunion d'Héraclès et d'Athéna, pourtant autonome et parfaitement compréhensible, se voit « actualisée » par le geste du couronnement ou de la libation et rejoint dorénavant l'iconographie des offrandes divines<sup>(39)</sup>. Le charme discret de l'Entrevue est rompu et peut donc être détourné au profit de nouveaux venus: c'est Thésée, le héros du jour, que la déesse accueillera, suivant les normes de la Rencontre, sur l'une des métopes du Trésor des Athéniens<sup>(40)</sup>.

Un schéma particulièrement explicite représente Héraclès assis parmi les dieux et presque définitivement intégré à la famille olympienne<sup>(41)</sup>. Les attestations d'une telle Assemblée ne sont pas nombreuses et datent toutes des années 540-500. Mais leur qualité et leur répétition permettent de déceler les mécanismes de cette formulation audacieuse.



5.

La création du modèle remonte selon toute vraisemblance à Exékias. Son amphore d'Orvieto, Faina 78<sup>(42)</sup>, réunit, dans une vision globale et prédéterminée, deux mythes apparentés: sur l'une des faces, Héraklès capture Cerbère et, sur l'autre, il est accueilli dans l'Olympe. La disposition de chaque divinité est régie par de rigoureuses conventions d'ordre théologique et mathématique. Dans cette hiérarchie savamment raisonnée, Héraklès occupe une place de choix: au centre de l'image, il est le dédoublement de Zeus et c'est vers lui que se tournent, admiratifs, Athéna, Hermès, Apollon et Dionysos<sup>(43)</sup>.

Une hydrie de Bâle, Antikenmuseum inv. BS 499<sup>(44)</sup>, confirme la prolongation du thème chez les héritiers d'Exékias (fig. 5). L'Assemblée paraît toutefois moins homogène que sur l'amphore d'Orvieto et se répartit en triptyque; autour du groupe central<sup>(45)</sup>, deux couples, en léger retrait et comme marginalisés, participent à la sphère olympienne: Arès et Héraklès, les derniers arrivés, doivent à l'intervention respective d'Hermès et d'Athéna de pouvoir assister à l'épiphanie de Zeus.

Contrairement au cas de la Rencontre, l'Assemblée des dieux assis à laquelle prend part Héraklès demeure, comme son concept, rare et non standardisée. L'image ne tend pas à l'énumération exhaustive: la répartition des divinités est donc variable<sup>(46)</sup> mais le choix reste limité aux *Superi* et ne transgresse jamais la logique religieuse. A l'Olympe-acropole conçu par Exékias succède volontiers un Olympe-agera, lieu d'échanges et de délibérations, un Olympe parallèle où se rejoignent Héraklès et Dionysos à la recherche de leur citoyenneté.

C'est précisément l'énoncé de cet « Olympe parallèle » et implicite qui permet d'examiner ici, à la lumière des observations antérieures, deux autres schémas créés eux aussi au dernier tiers du VI<sup>e</sup> siècle. Loin d'annuler la référence à l'Apothéose, ces nouveaux motifs peuvent se comprendre comme une expression du pouvoir divin d'Héraklès, pouvoir ramifié et polymorphe, qui s'approprie sans peine différents types de discours et les recompose selon sa propre terminologie.

L'Héraklès musicien <sup>(47)</sup>, qui donne des aubades sur les vases de l'époque lyrique, a parfois surpris les commentateurs modernes, habitués à la version plus tardive — et incompatible avec l'idéal des années 530-510 — d'un Héraklès ignare, peu ouvert à l'enseignement de son maître Linos <sup>(48)</sup>. C'est oublier combien Héraklès, grâce à sa nature divine, est lui aussi inspiré des Muses.

Cette mode iconographique, assez éphémère, a peut-être été suscitée par l'existence de concours musicaux aux Panathénées <sup>(49)</sup>: information ponctuelle, qu'il faut garder présente à l'esprit, mais qui ne justifie guère le choix d'Héraklès comme référent mythique du citharède. « Devenu apollinien, quand ailleurs il est proche de Dionysos, on aimerait savoir ce qu'il chante: sa propre épopée ou des hymnes divins? » <sup>(50)</sup>. Quels que soient le répertoire et l'environnement <sup>(51)</sup>, Héraklès réussit à charmer Athéna, l'Auditrice inévitable. Il exécute même avec elle un duo, sur une amphore à figures noires d'une collection privée <sup>(52)</sup>, au grand étonnement de l'éditeur qui admet difficilement cette action commune et égalitaire d'une déesse et d'un héros <sup>(53)</sup>. Mais les rapports d'Héraklès et d'Athéna doivent être compris en d'autres termes que ceux de la soumission des hommes et de la transcendance des dieux. Au-delà de la définition d'Héraklès, c'est bien la perception grecque du bonheur et de l'immortalité qu'il faudrait repenser en dernière analyse.

Le motif d'Héraklès au Festin <sup>(54)</sup> apparaît dans la céramique attique vers 530 et constitue un jalon autonome de l'iconographie déjà ancienne du Banquet couché. Une fois encore, l'une des premières illustrations connues <sup>(55)</sup> est conservée par un vase d'apparat et de haute virtuosité: l'amphore bilingue de Munich, Antikensammlung 2301 <sup>(56)</sup>. La répétition du même sujet sur les deux faces du vase prouve, malgré la différence de technique, un intérêt concerté pour une mise en scène originale, à la jonction d'un symbolisme d'emprunt et d'un message spécifique. Les éléments précis du décor, chargés d'une longue tradition iconographique, ont une valeur expressive indéniable. Ainsi, la présence d'une vigne, dont le tronc vigoureux jaillit du sol derrière la klinè, ne semble pas simplement ornementale: allusion dionysiaque? signe de prospérité? ou, comme le pensent certains, manifestation du pouvoir universel et réminiscence de l'Arbre de Vie <sup>(57)</sup>? Toute la construction de l'image tend à focaliser l'attention sur l'isolement et le monumentalité du banqueteur. Il ne s'agit donc pas ici de l'évocation d'une réjouissance collective, mais bien d'une autre formule qui, plus d'un siècle auparavant et dans une société très différente, avait été adoptée pour exprimer la splendeur et la munificence du souverain assyrien <sup>(58)</sup>. La félicité d'Héraklès semble sans partage et s'accomplit en dehors de la société des hommes: elle se projette sans doute dans un monde bienheureux et féérique, mais conçu selon les normes de vie de l'élite.

L'atelier du peintre d'Antiménès a livré une intéressante version d'Héraklès au Festin (fig. 6). La précieuse hydrie de Londres, British Museum B 301 <sup>(59)</sup>, se rattache à une tendance graphique particulière qui, face au succès de la figure rouge naissante, cherche à vivifier en profondeur l'ancienne technique à figure noire. Raffinement minutieux des détails, frémissement des lignes et des couleurs, subtilité maniériste caractérisent un Art Nouveau qui pourrait être qualifié, par anticipation, de « style fleuri » et qui confère à certains vases des années 530-510 un aspect luxueux et sophistiqué <sup>(60)</sup>. L'auteur de l'hydrie a modifié, de façon radicale, le thème de la Visitation: Athéna est reléguée à l'arrière-plan, en compagnie d'Hermès, dans la partie droite de l'image. Héraklès ne lui accorde aucune attention mais réserve son accueil à la figurante qui, sans autre attribut que sa riche parure et son nom inscrit, le salue au pied de la klinè. Contre toute attente, il ne s'agit pas d'Hébé, ni d'une Olympienne secourable: c'est Alcmène qui apparaît ici, aux côtés de son fils, avec la réserve, la jeunesse et la beauté d'une Pietà <sup>(61)</sup>. Cet hommage — unique — à la Mère <sup>(62)</sup>, à celle qui fut aimée de Zeus, introduit dans le tableau un souffle d'émotion et de sentiment, exceptionnel dans la robuste imagerie d'Héraklès. Toutefois, le climat lyrique et intimiste de ces retrouvailles, en parfait accord avec la mentalité romantique de la fin du siècle, ne suffit pas à justifier l'innovation du peintre. Celui-ci a inversé un schéma bien établi, où Héraklès et Athéna occupaient leur place respective, indiscutable. La déesse joue à présent le rôle modeste et anonyme d'une porteuse de couronne. Pour quelle raison valable Alcmène s'arroge-t-elle le droit de supplanter ainsi Athéna? Contrairement à ce qu'affirme l'exégèse habituelle, le symbolisme d'Alcmène ne se limite pas à évoquer la dominante humaine du héros. Ne voir dans cette composition réfléchie qu'une simple scène de genre, une réunion de famille, dévalue l'image. Dans un contexte d'Apothéose, la motivation religieuse n'est pas à exclure. Alcmène appartient, selon toute vraisemblance, à un ancien substrat mythique béotien <sup>(63)</sup>; elle a pu être, à une certaine époque, une divinité à part entière, et non pas une insignifiante héroïne de légende ou de tragédie. Le vase de Londres, comme aussi certains passages d'Euripide et quelques autels disséminés en Attique, en perpétueraient le lointain souvenir <sup>(64)</sup>. Enfin, une dernière hypothèse mérite d'être suggérée: honorer Alcmène revient à valoriser les origines thébaines d'Héraklès et à rappeler les liens culturels et politiques qui unissent Athènes à la cité béotienne.

Une objection fréquemment avancée pour dénier aux représentations du Banquet d'Héraklès toute allusion au rang divin est la présence d'une table bien garnie de mets, qui renverrait au héros comique et glouton plutôt qu'à la majesté olympienne: les dieux se gardent bien de consommer les nourritures terrestres et de s'allonger sur des lits pour festoyer. Mais, une fois de plus, un tel raisonnement favorise la suprématie tacite ou inconsciente des sources littéraires, au préjudice de l'iconographie. Les normes de la théologie homérique ne recouvrent pas l'ensemble des pratiques religieuses de la Grèce ancienne et, en particulier, ne concernent guère Héraklès. D'autre part, le schéma du Banquet couché juxtapose au cours de son évolution, une pluralité de symboles: idéologie royale, code funéraire et héroïque <sup>(65)</sup>, référence au statut de citoyen <sup>(66)</sup>, mais aussi manifestation de la divinité <sup>(67)</sup>. Sur les vases de l'Athènes archaïque et classique, il peut s'appliquer sans anomalie à Dionysos, Hermès et Héraklès, dieux différents auxquels sont permises les joies des agapes citadines ou paysannes <sup>(68)</sup>. Les images ne parlent guère de consommation de nourriture: elles illustrent le moment du vin ou de la libation préliminaire. La table ne serait-elle dès lors qu'un accessoire mineur placé à l'avant-plan



6.

par conception synoptique du festin ? A moins qu'elle ne transpose, par le mirage de signes figurés, les *trapezai* votives dressées dans le sanctuaire d'Héraklès à l'occasion d'une théoxénie ou d'un banquet rituel<sup>(69)</sup>.

Ces dernières remarques amorcent les conclusions provisoires qui, à ce stade de l'enquête, se limiteront à un choix d'hypothèses<sup>(70)</sup>. Grâce à l'analyse des exemples précédents, issus d'un dossier pléthorique, se dégage l'impression, que, pour les principaux peintres attiques de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle, l'Apothéose d'Héraklès est au centre des préoccupations artistiques et religieuses. Deux critères objectifs étayent cette déduction : la qualité des images et leur diversité.

L'appréciation qualitative des vases figurés est une démarche peu suivie dans les recherches iconographiques. Or, dans la mesure où elle envisage non seulement la valeur esthétique d'une œuvre mais aussi la forme et l'ornementation, l'appartenance stylistique, les filiations d'ateliers et les statistiques de répartition, elle permet de poser un bien meilleur diagnostic. Ces données matérielles, trop souvent négligées, sont fondamentales pour apprécier la portée exacte des représentations dans les réseaux d'offre et de demande des utilisateurs antiques. Les motifs envisagés au cours de cet article semblent précisément avoir été élaborés par des peintres compétents et cultivés, maîtres incontestés de la figure noire (Exékias, peintre de Lysippidès,...). Les premières attestations de chacun des schémas sont réservées à des vases de luxe. Dans la suite de l'évolution, vers le dernier tiers du siècle, les différentes formes de l'Apothéose restent le sujet de compositions soignées, raffinées, dont s'inspirent quelques œuvres plus modestes. Au cœur même de l'imagerie, les références visuelles mettent en jeu un faste tout aristocratique : char, klinè, trône, vêtements précieux.

La diversité des nouvelles images traduit un souci de réflexion, un véritable travail conceptuel. Il paraît certain que la notion d'Apothéose ne correspond pas à une catégorie iconographique déterminée ; mais elle



éclaire les intentions communes d'un vaste ensemble de motifs. Ceux-ci viennent se greffer, à partir des années 570-560, sur la vision traditionnelle d'Héraklès, héritée des ateliers protoattiques, béotiens et corinthiens. Une dimension supplémentaire, spécifiquement athénienne, investit le personnage: Héraklès, en pleine gloire, figure parmi les divinités protectrices de la Cité. Il n'est plus seulement catalogué (par les commentateurs modernes, sinon par les peintres antiques) comme un *hêrôs* aux mille tourments, courageux et invincible, vainqueur de monstres: il est aussi, et surtout, *théos*. La bonne nouvelle se propage chez les céramistes comme une révélation. Avec une certaine effervescence, ils inventent, selon des modules d'emprunt (Défilé, Quadriges) puis par des schémas inédits (Rencontre), une iconographie complexe, évolutive comme le concept lui-même.

La mention d'Héraklès-dieu s'exprime d'abord par un passage horizontal<sup>(71)</sup>, par une intégration sans obstacle et sans rupture à la sphère olympienne. Il est fondamental de noter que, pour les peintres du VI<sup>e</sup> siècle, Héraklès ne connaît pas la mort<sup>(72)</sup> et n'utilise aucun talisman pour accéder à l'Olympe: le thème du Bûcher de l'Oeta<sup>(73)</sup> et celui des Pommes des Hespérides<sup>(74)</sup> sont encore exclus d'une telle convention. Malgré le rôle indispensable d'Athéna et d'Hermès, c'est en fonction de la relation Héraklès/Zeus que doivent être comprises les premières créations. Le schéma du Défilé met en scène une apo théose *stricto sensu*, théâtrale, presque littéraire.

Mais la divinité d'Héraklès ne se cantonne pas au « beau séjour de l'Olympe neigeux ». Elle peut irradier dans de multiples directions. Comme Dionysos, Héraklès est un dieu autre, au comportement hérétique, aux origines variées et contradictoires, qui ne s'adapte que temporairement au panthéon régulier. Les artistes athéniens de la figure noire classique et tardive semblent avoir été les premiers à percevoir cette altérité. Ils cherchent à démontrer un état, une plénitude, par des images qui s'articulent désormais autour de la relation Héraklès/Athéna ou de l'assimilation Héraklès/Dionysos. Certaines représentations de Rencontre ou de Festin tendent même à abolir le temps et l'espace afin de rendre visible l'immanence. Héraklès promu au rang de dieu garde les mêmes attributs, nécessaires à son identification<sup>(75)</sup>, et la même stature qu'au cours de ses exploits. Ce qui le désigne comme immortel, c'est une simple association scénique avec d'autres dieux, essentiellement des Olympiens. Toutefois, il ne s'agit plus d'une assistance surnaturelle impliquant la victoire finale sur les monstres, les barbares ou l'au-delà<sup>(76)</sup>. Cette « mise en présence » qui n'a d'autre prétexte qu'elle-même est le révélateur des potentialités divines.

Les peintres n'ont donc pas voulu imaginer un Héraklès nouveau foncièrement différent, incompatible avec celui de la Geste: ils aiment à rappeler que cet Héraklès familier des dieux a terrassé le lion ou capturé Cerbère. Au terme de ses épreuves, Héraklès est enfin reconnu par tous comme fils de Zeus et dieu à part entière: aboutissement de sa destinée, simple prolongement, réalisation inéluctable de sa nature supérieure. En cela, Héraklès n'est pas le paradigme idéal du héros grec<sup>(77)</sup>. Il ne préfigure pas non plus — ou du moins pas encore — les espoirs de salut des hommes vertueux. Ce développement philosophique, peut-être déjà en germe, ne sera enseigné qu'à date tardive<sup>(78)</sup>. A l'âge archaïque, la tradition orale et figurée met au point une vision officielle des généalogies mythiques. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'Olympe de la figure noire correspond à celui que chante Hésiode dans sa *Théogonie*<sup>(79)</sup>: de part et d'autre une inspiration commune, un même courant de pensée qui décrète le nombre, l'aspect et la nature des immortels et qui inclut parmi eux Héraklès.

Il est possible que cette élaboration à la fois mythique et iconographique du cycle d'Héraklès dérive en partie des rites et des croyances. En effet, la valorisation d'Héraklès-dieu apparaît dans la religion attique dès l'archaïsme. Les principales fonctions de ce culte méconnu sont mieux attestées pour les époques classique et hellénistique, grâce aux textes et aux inscriptions. Mais plusieurs indices permettent d'affirmer qu'au VI<sup>e</sup> siècle déjà Héraklès était honoré dans la campagne attique par un rituel ouranien. Le sacrifice d'un boeuf et la consommation de viande en de copieux festins couronnent les Hérakléia les plus importantes, qui regroupent les membres de certains génés dans les jardins du sanctuaire. Héraklès-le-Fort, fils de Zeus Olympien, est par définition un « *Alexikakos* », protecteur de grandes familles, mais aussi de la Jeunesse et de la Cité<sup>(80)</sup>.

Les origines précises de ce culte divin sont insaisissables à ce stade de la recherche: renaissance d'un ancien fond, sous l'influence d'importations récentes, béotiennes ou ioniennes<sup>(81)</sup>? Quelle que soit la réponse, il est indéniable que les formes et l'amplitude de cette doctrine se sont cristallisées au cours du VI<sup>e</sup> siècle.

Dans cette perspective culturelle, le témoignage des vases figurés acquiert une dimension insoupçonnée: il certifie que plusieurs artistes de la fin de l'archaïsme ont pris conscience d'une certaine distorsion existant entre leur répertoire ancien et la doctrine sans doute plus moderne d'un Héraklès-dieu. En proposant un heureux dénouement à la carrière de l'Alcide, ils s'efforcent de combler une lacune. Mais l'absence d'une dichotomie intransigeante entre la phase « héros » et la phase « dieu » oblige à revoir, de fond en comble, la conception dualiste de la nature d'Héraklès et, de façon plus générale, incite à reconsidérer, dans les images et dans le culte, les catégories couramment admises de la religion grecque<sup>(82)</sup>.

Une dernière observation ouvre encore d'autres voies. Dans le culte, l'association Héraklès/Athéna semble inexistante. Par contre, elle est un terme indispensable du langage iconographique. Au cours des Exploits, l'attitude protectrice de la déesse transférait à Héraklès la force, le courage, la « *mêtis* »<sup>(83)</sup>. Cette relation privilégiée atteint une acuité exceptionnelle dans les scènes d'Apo théose. Par ses gestes et son maintien, Athéna reconnaît Héraklès comme un pair et lui assure la bénédiction des autres dieux. L'idée d'un échange, d'une complémentarité, d'une équivalence entre les deux divinités s'intensifie progressivement au cours du VI<sup>e</sup> siècle et aboutit à des représentations presque ambiguës du couple Héraklès-Athéna<sup>(84)</sup>. Ce rôle, à la limite excessif, de la déesse poliaide recèle sans doute un message spécifique. Athéna, maîtresse de l'Acropole, cherche-t-elle à centraliser et à contrôler le culte divin de son père? Cherche-t-elle à s'associer à lui, ostensiblement, pour partager sa force et son succès de dieu campagnard<sup>(85)</sup>.

Les imagiers antiques ne manipulent pas impunément les données traditionnelles de l'eschatologie. Si, à leurs yeux, Héraclès est devenu le compagnon immortel d'Athéna, s'il est devenu dieu avec l'assentiment des Olympiens, c'est qu'une telle apothéose trouvait une justification immédiate dans la société contemporaine. La disparition ou la banalisation de la plupart des motifs au cours du V<sup>e</sup> siècle confirme cette mise en situation historique. Il est intéressant de constater que la diffusion du culte, du mythe et des images d'un Héraclès-dieu semble s'intégrer particulièrement bien aux innovations de Pisistrate et de ses fils<sup>(86)</sup>, soucieux d'officialiser à leur profit toutes les tendances, aristocratiques ou populaires, de la religion attique<sup>(87)</sup>. Le principe même de l'Apothéose, notion troublante et irrationnelle qui semble transgresser la structure supposée du panthéon hellénique<sup>(88)</sup>, a pu séduire les tyrans et conforter leurs aspirations monarchiques: à l'âge hellénistique et impérial, Héraclès, fils de Zeus et garant d'un pouvoir fort, de droit divin, deviendra le modèle explicite du dirigeant<sup>(89)</sup>. Sous certaines réserves, les représentations analysées ici pourraient constituer un jalon original et méconnu de ce symbolisme.

Pour cette époque charnière où s'élabore, dans les faits et les croyances, la philosophie de la Cité, les images permettent de déceler toute évolution de la théologie et d'observer un état religieux donné, peu connu par d'autres documents: ainsi, à leur façon, elles contribuent à l'Invention de la Mythologie<sup>(90)</sup>.

Annie Verbanck-Piérard  
avec l'aide du Fonds National Belge  
de la Recherche Scientifique

## NOTES

\* Je tiens à remercier sincèrement le comité organisateur du Colloque de Lausanne. L'accueil remarquable réservé à tous les participants a contribué au succès de la réunion et à la qualité des échanges. D'autre part, j'adresse également mes remerciements chaleureux à tous ceux qui, par leurs interventions, leurs critiques et leurs conseils, m'ont aidée à élaborer cet article, en particulier Mmes A.F. Laurens, C. Miquel, M. Schmidt, C. Sourvinou-Inwood, Mme et Mr Isler, MM. J.L. Durand, F. Lissarrague, D. Metzler, H.A. Shapiro, A. Snodgrass. Je dois les photographies qui accompagnent le texte à l'amabilité de Mmes I. Aghion (Paris), C. Roueché (Londres), M. Schmidt (Bâle), de Mrs B. Cook (Londres) et C. Hunt (Aberdeen), auxquels j'exprime ici ma vive gratitude.

<sup>(1)</sup> C'est Homère, ou du moins l'auteur de l'*Od.* XI, 602-604, qui a, le premier, jeté le trouble. Hérodote, II, 44 cherche à comprendre et à rationaliser. Parmi l'abondante bibliographie moderne, sélectionnons: O. Gruppe, s.v. Herakles, RE Suppl. 3, 1918, 910 sqq.; L.R. Farnell, Greek Hero Cults and Ideas of Immortality (1921) 95 sqq.; S. Woodford, Cults of Heracles in Attica, in: Studies Presented to G.M.A. Hanfmann (1971) 211 sqq. = mise à jour des listes de H. Dettmer, De Hercule Attico (1869); G.K. Galinsky, The Herakles Theme (1972); G.S. Kirk, Methodological Reflexions on the Myths of Heracles, in: Il mito greco, Atti del convegno internazionale, Urbino 1973 (1977) 285 sqq.; W. Burkert, Griechische Religion (1977) 319 sqq.; *Id.*, Structure and History in Greek Mythology and Ritual (1979) 78 sqq.; N. Loraux, s.v. Herakles, Dictionnaire des Mythologies 1 (1981) 492 sqq.; H.A. Shapiro, Hērōs Theos: the Death and Apotheosis of Herakles, CW 77, 1, 1983, 7 sqq.; M. Giangulio, Greci e non Greci in Sicilia alla luce dei culti e delle leggende di Eracle, in: Actes du colloque international, Cortone 1981 (1983).

<sup>(2)</sup> Références générales: A. Furtwängler, s.v. Herakles; Roscher, ML 1, 2, 1886, 2217 sqq.; P. Mingazzini, Le rappresentazioni vascolari del mito dell'apoteosi di Herakles, Mon AL 6, 1, 1925, 413 sqq.; N. Himmelmann-Wildschütz, Die Götterversammlung der Sosias-Schale, Marb W Progr 1960, 41 sqq.; K. Schauenburg, Herakles unter Göttern, Gymnasium 70, 1963, 113 sqq.; H. Knell, Die Darstellung der Götterversammlung in der attischen Kunst des VI. und V. Jh. v. Chr. (1965); GuH 35 sqq.; La série d'articles désormais classiques de J. Boardman, Herakles, Peisistratos and Sons, RA 1972, 57 sqq.; Herakles, Peisistratos and Eleusis, JHS 95, 1975, 1 sqq.; Exekias, AJA 82, 1978, 11 sqq.; Herakles, Delphi and Kleisthenes of Sikyon, RA 1978, 227 sqq.; Herakles, Theseus and Amazons, in: The Eye of Greece (Studies presented to M. Robertson, 1982) 1 sqq., doit être complétée par la prochaine publication de Image and Politics in Sixth Century Athens: some problems, in: Ancient Greek and Related Pottery, Proceedings of the Symposium, Amsterdam 1984 (Allard Pierson Series 5). Je remercie le Professeur J. Boardman de m'avoir fait parvenir une copie de son texte inédit, qu'il consacre en partie aux relations Héraclès/Athéna et qui propose dès lors un choix de scènes analogue à celui dont il est question ici.

<sup>(3)</sup> Pindare, *Ném.* 3, 22.

<sup>(4)</sup> Il est certain que les mécanismes iconographiques exprimant l'Apothéose d'Héraclès à la fin du V<sup>e</sup> siècle diffèrent considérablement de ceux du VI<sup>e</sup> siècle. Expliquer l'impact de la figure noire en fonction de la figure rouge tardive n'a guère de sens: la vie culturelle, religieuse et politique d'Athènes subit en un siècle des mutations profondes et irréversibles. Le symbolisme d'Héraclès évolue dans les mêmes proportions: continuités et ruptures.

<sup>(5)</sup> Brommer, VL 172 sqq. Supprimer 172, A 1 et 7 (Rencontre). On peut y ajouter quelques attestations de Défilé simple, à 3 ou 4 participants, où Zeus n'apparaît pas: ex. ABV 290, 3, 297, 19 (cité Brommer VL 170, A4), 440, 1, 441, 3. Paral 185, 20ter. Noter aussi deux attestations d'une « Introduction à Poséidon»: ABV 152, 29 et 270, 64. Pour Brommer VL 172, A10: au Défilé de la face A répond, face B, la représentation insolite de Dionysos sur un trône. Pour l'ordonnance des Défilés: K. Lehnstaedt, Prozessionsdarstellungen auf attischen Vasen (1970).

<sup>(6)</sup> ABV 60, 20, manière du peintre C. Le cliché est tiré du dessin qui accompagnait, il y a cent ans, la première publication: C. Smith, Four Archaic Vases from Rhodes, JHS 5, 1884, 220 sqq., surtout 235 sqq. (A2) et pl. 41. Voir à présent H.A.G. Brijder, Siana Cups I and Komast Cups (Allard Pierson Series 4, 1983) 146 sq. (no 121) et pl. 24 b/c: attribution au « peintre de Cassandre » caractérisé par cette coupe. Date proposée: vers 560. Malgré son graphisme imprécis, Londres B 379 forme avec B 380, ABV 55, 91, un même ensemble: leur provenance commune sert de nom générique aux coupes de Siana et elles comportent toutes deux un sujet mythologique, choix iconographique peu fréquent dans cet atelier.

Le peintre C connaît également le schéma du Défilé: Athènes, Acr. 2112, ABV 58, 120, fragments du couvercle d'une lékanis de grandes dimensions, consacrée sur l'Acropole, et qui pourrait bien être le premier exemple de ce thème. Autre témoin essentiel découvert lui aussi dans le sanctuaire d'Athéna: le célèbre relief du Musée de l'Acropole, dont la datation est controversée. Ex.: GuH fig. 32: 560. J. Boardman, Greek Sculpture (1978) fig. 194: 550-540.

<sup>(7)</sup> Palladion d'Athéna dans le médaillon de la coupe: CVA pl. 8, 2 a.

<sup>(8)</sup> Les chaussures ailées et le « kibisis » d'Arès intriguent. C. Smith l. c. (*supra* note 6) 237 proposait d'y voir un emprunt au personnage de Persée de la coupe de Londres B 380, face A. Le problème n'est toujours pas résolu.

(9) Pour les tendances orientalisantes de la décoration: C. Smith *l. c.* (*supra* note 6) 237. Cet auteur insistait à juste titre sur la présence d'Artémis, «eastern deity». Le motif même doit sans doute beaucoup au modèle oriental des Scènes d'Hommage au Grand Roi; une différence toutefois: dans l'interprétation grecque, un personnage est mis en évidence au centre de la file.

(10) Pour l'iconographie et le symbolisme d'Hébé, je renvoie à un autre article des Actes du présent Colloque: A.F. Laurens, Le nom — l'un et le multiple. La rubrique «Herakles und Hebe» de Brommer, VL 67 ne constitue pas une série: A 1.3.4 se rattachent à l'iconographie du Quadrigé; A 5, à celle de la Rencontre; A 2, à celles des Noces et du Défilé.

(11) La majuscule sera utilisée dans cet article pour désigner un schéma (ou un ensemble de schémas) iconographique déterminé.

(12) Ancienne référence: Bâle, Antikenmus. 103, 4\* (Lg): K. Scheffold, E. Berger, M. Schmidt, Führer durch das Antikenmuseum Basel, 2 (c. 1969) 22; GuH 40 et fig. 37. Noter le gobelet ciselé que tient Hermès: «Zur Spende bei der Begrüssung von Vater und Sohn»?

(13) GuH 16 et fig. 4.

(14) ABV 168 (milieu). GuH figg. 3 et 35. Les dimensions de cette coupe la situent parmi les plus imposantes des «Little-Master Cups».

(15) Au cours des deux premiers tiers du VI<sup>e</sup> siècle, la représentation d'une réunion d'Olympiens est conditionnée par un événement précis: Naissance d'Athéna, Retour d'Héphaïstos ou Introduction d'Héraklès. Sur l'amphore de Londres B 147, ABV 135, 44, Héraklès assiste en personne à la Naissance d'Athéna.

(16) ARV 21, 1. GuH 41 sqq. et figg. 42-43. Excellente interprétation de H. Himmelmann-Wildschütz *op. c.* (*supra* note 2) qui rectifie l'ancienne lecture d'un symposium de dieux.

(17) Brommer, VL 159 sqq. reprend la typologie de P. Mingazzini *op. c.* (*supra* note 2). Commode et systématique à première vue, ce classement dissocie arbitrairement les vases d'un même atelier et introduit des catégories «vides». Il faut se demander si la place respective d'Athéna, d'Héraklès et d'Iolaos par rapport au char constitue une variante significative.

(18) Symbolisme du char: célèbre passage de Platon, Phèdre 247 a. Cf. aussi par ex. L. Gernet et A. Boulanger, Le génie grec dans la religion<sup>2</sup> (1970) 79, à propos de «l'image centrale du char sur lequel Pélops et Hippodamie s'avancent côte à côte. Le Roi et la Reine; mais aussi le Dieu et la Déesse... Char du triomphateur... Char nuptial... Autre image mythique: c'est un char qui emporte au ciel le roi mort sur le sarcophage de Haghia Triada.» Origines orientales possibles du motif: M. von der Mühl, Das Herakles Himmel-fahrt, RhM 101, 1958, 106 sqq. Héraklès est déjà associé au quadrigé sur l'amphore cycladique d'Athènes 354, K. Scheffold, Frühgriechische Sagenbilder (1964) pl. 57 c.

(19) ABV 104, 127. CVA pl. 32, 13 et 33, 1-2.

(20) L'insistance avec laquelle le peintre identifie chacun des personnages semble souligner le caractère novateur de la composition.

(21) M. Blech, Studien zum Kranz bei den Griechen (1982) 432.

(22) W. Wrede, Kriegers Ausfahrt, MDAI (A) 41, 1916 (publié en 1927) 222 sqq.

(23) Iolaos apparaît fréquemment comme le doublet humain d'Héraklès, dans l'image et peut-être quelquefois dans le culte (Hesperia 7, 1938, inscr. 1, Agora inv. I 3244, l. 85). Sa présence n'exclut pas l'interprétation de l'Apothéose. Iolaos est le spectateur, le témoin visuel des épiphanies et sert de «repeussor» à la plénitude divine d'Héraklès. Il matérialise l'existence d'un contact, d'une jonction graduelle entre plusieurs espaces, peu différenciés par ailleurs. Pour ses rapports symétriques avec Hébé: cf. l'article d'A.F. Laurens *l. c.* (*supra* note 10); pour son culte héroïque et ses origines thébaines: W. Kroll, s.v. Iolaos, RE 9, 1916, 1843 sqq.

(24) L'orientation vers la gauche se retrouve sur une autre hydrie tyrrhénienne de Boston 67.1006, Paral. 43. GuH 37 et fig. 31 rattache avec raison cette hydrie à l'imagerie éleusinienne d'Héraklès, fort proche à certains égards de la problématique de l'Apothéose. Toutefois l'environnement divin est autre: c'est celui de la fécondité chthonienne, ainsi sur l'amphore de Reggio 4001, ABV 147, 6 (biblio.: GuH 308 note 38).

(25) ABV 324, 38, peintre d'Euphilétos: «particularly careful work».

(26) Pour les contaminations visuelles dans l'iconographie du quadrigé: cf. par ex. I. Krauskopf, Eine attischschwarzfigurige Hydria in Heidelberg, AA 1977, 13 sqq. surtout 21.22.24.26.36, ou le commentaire d'E. Kunze-Götte, CVA Munich 8,61. Voir aussi ma biblio. succincte dans Cah Mariemont 12, 1981, 5 sqq.

(27) Metzger, Représentations, 210 sqq. Ajouter dorénavant la publication d'un plat italote du Musée de Genève dans les Actes du présent Colloque: J. Chamay, Images de l'au-delà.

(28) Brommer, VL 28 sqq. = les rubriques «Herakles und Athene; Herakles, Athene, Dionysos; Herakles mit Athene und Hermes». Corriger 28, A 14 = Délos 598. Supprimer 28 A 2 et 16 (Musicien), A 5 (Quadrigé), A 6 et B 1 (Festin), 30 A 9 (Festin). Insérer ici les vases cités 67, A 5 et 172, A 1 et 7. Ajouter ABV 230, 2. 259, 21. 262, 46. 269, 37, 42, 44. 285, 1. 286, 3. 287, 4. 289. 319, 8. 391, 3. 392, 12. 394, 1. 499, 35. 477, 2. 478, 8. 587, 4. 694. 709. Paral 168, 3. 225. 237. Et les vases suivants, non attribués: Athènes, Acr. 823 et 2493; Bologna, amph. à col de la Certosa; Copenhague, Thorv. Mus. 4; Hannover 752; Munich 1556 et 1576; Oxford 1914. 83; Rome, Vat. 379. L'amph. à col de Paris, Cab. Méd. 223-a est, sinon fausse, du moins presque intégralement repeinte. Je ne retiens pas ici les vases plus tardifs représentant Héraklès et/ou Athéna assis, ni les scènes de libation, pour lesquelles le peintre de Thésée semble avoir détenu un certain monopole: cf. ses 5 skyphoi cités ABV 519, 18.

(29) Ancienne référence: Bâle, Antikenmus. 101 a, 3\* (Lg): K. Scheffold *op. c.* (*supra* note 12) 21 «Beide Szenen zusammen beziehen sich wohl auf die Einführung des Herakles in den Olymp». Paral 187, 3, peintre du Vatican 342. Celui-ci est surtout recensé comme auteur de petits vases (œnochoé de type I, Ringcollars) ABV 433.697. Mais son amphore de Bâle et les fragments de Reggio illustrant la Naissance d'Athéna, Paral. 187, 4, pourraient le classer à la suite du peintre d'Amasis et des Maniéristes. La date proposée pour le peintre par S. Stucchi, EAA 7, 1966, 1104, est trop tardive. La publication exhaustive de l'amph. de Bâle, dans un prochain AK, sera assurée par H. Mommsen, qui a attribué le vase au peintre BMN: Der Affecter (1975) 30.47.49 sq. et pl. 140.

(30) Une autre attestation du milieu du VI<sup>e</sup> siècle: pyxis d'une coll. privée, publiée par A. Greifenhagen, Zeichnungen nach attisch schwarzfigurigen Vasen im DAI Rom, AA 1978, 531 sqq. no 35. Noter l'attitude énergique, «statuaire» d'Héraklès et Athéna.

(31) G. Neumann, Gesten und Gebärde in der griechischen Kunst (1965) 49 sqq. «Verbundenheit, Zeichen der Zuneigung und Liebe». Autres exemples: amphores à col Munich 1556, CVA pl. 392, 1; Aberdeen 683, ABV 289 (ici fig. 4); stamnos Hildesheim 27, ABV 289; amphore à col Boston 97.205, CVA pl. 41; œnochoé Londres B 498, ABL 214, 181; skyphos Délos 597 ABL 249, 7; lécythe Athènes, Ag. P24507, Paral 225. Ce geste très expressif apparaît dans un contexte de fête religieuse sur une coupe à fig. noires, reproduite dans le catalogue de Cité (1984) 104, fig. 152, et dans un contexte mythique sur le vase François, ABV 76, 1 (Chiron/Pélée) ou sur deux amphores à col du peintre d'Antiménès, ABV 270, 63 et 273, 116 (Héraklès/Pholos). Dans chacun des cas, l'accent est mis sur l'accueil et la réciprocité.

(32) ABV 283, 12, groupe V, de Toronto 305; grande amphore de type A. Cf. cliché récent dans mon article des Actes du colloque de Lourmarin 1982 (1985), fig. 3.

(33) Alternance curieuse qui se retrouve sur l'autre face illustrant la Rencontre de Dionysos et d'Ariane: CVA pl. 39, 1b. Opposition entre un espace extérieur (péristyle) et un espace intérieur (naos)? Entre un pôle masculin et un pôle féminin?

(34) L'évocation d'un sanctuaire et d'un rituel est plus manifeste encore sur les skyphos de Délos 597, ABL 249, 7 (faces A et B) et ne contredit nullement la lecture de l'Apothéose, dans l'acception religieuse du terme.

(35) ABV 289, bas de la page, «may belong to the group of Würzburg 199».

<sup>(36)</sup> Module courant mais qui n'est pas pour autant « a very common picture on black-figured vases », comme le prétend J.D. Beazley, *An amphora by the Berlin Painter*, AK 4, 1961, 55. Il est vrai que la qualité et l'originalité des scènes de Rencontre en fig. noire ont souvent été méconnues. J.D. Beazley porte un jugement de valeur défavorable, fort significatif: « rather a wooden composition ». Mais la fig. noire n'existe pas seulement en fonction du style sévère dont elle serait le prélude naïf et maladroit.

<sup>(37)</sup> Au cours de la période 520-500, les Rencontres ou autres réunions mythiques, se peuplent d'animaux variés: bovidés, cervidés, félins, chiens, boucs,... Noter le lion rugissant aux pieds d'Athéna sur une amphore à col avec frise d'animaux au bas de la panse: nég. du DAI Rome no 35.1625. Cf. H.R.W. Smith, CVA Berkeley, 30 « the animal binder »; K. Schauenburg, *Herakles Musikos*, JDAI 94, 1979, 61; W. Burkert, *Structure and history* (*supra* note 1) 95.185 note 7. D. Metzler suggère une hypothèse particulièrement intéressante dans notre contexte: la notion de *hiéron asulon* et de paradis serait matérialisée par ces animaux-fétiches, libres et inoffensifs (peut-être hérités d'anciennes identifications totémiques?). Je remercie vivement M. Metzler de m'avoir communiqué la référence suivante: H.J.W. Drijvers, *Sanctuaries and Social Safety. The Iconography of Divine Peace in Hellenistic Syria*, in *Visible Religion, Annual for Religious Iconography* 1, 1982, 65 sqq. qui éclaire d'un jour nouveau cette question.

<sup>(38)</sup> La liste des exemples où Héraclès est ainsi vêtu d'un himation est trop longue pour être reprise ici. Cf. E. Kunze-Götte, CVA Munich 8, 48, à propos de Munich 1556, pl. 392, 1 et 393, où le vêtement est étoilé. On peut penser dans ce cas à l'*astrochiton* de la statue de Melquart: cf. F. de Visscher, *Héraclès Epitrapézios* (1961) 103, note 67.

<sup>(39)</sup> E. Simon, *Opfernde Götter* (1953). B. Eckstein-Wolf, *Zur Darstellung spendender Götter*, MDAI 5/6, 1952/3, 39 sqq; N. Himmelmänn-Wildschütz *op. c.* (*supra* note 2).

<sup>(40)</sup> GuH 165 et fig. 220. Thésée « récupère » aussi, entre autres iconographies héracléennes, le schéma du Défilé pour son Introduction à Poséidon et/ou Amphitrite: cf. F. Brommer, *Theseus* (1982) 78.

<sup>(41)</sup> Brommer, VL 174. Ajouter Paral. 140, 6 bis. 185, 20 bis. 212, 2. 225. Et les vases suivants, non attribués: Compiègne 1035; Cumes, hydrie no ?; Louvre F225, commerce de Bâle (Aukt. XVI no 108); H. Knell *op. c.* (*supra* note 2) 55 sqq; P. de la Coste-Messelière, *Au Musée de Delphes* (1936) 350 sqq. (très bonne analyse, malgré la dévaluation subjective de la céramique par rapport à la frise est du Trésor de Siphnos).

<sup>(42)</sup> ABV 144, 9. GuH figg. 39 et 151.

<sup>(43)</sup> Les « jeunes dieux » réunis dans la partie droite de l'image sont tous des enfants de Zeus, nés d'une autre déesse qu'Héra, et dont le culte a été intensifié au cours du VI<sup>e</sup> siècle dans le centre d'Athènes.

<sup>(44)</sup> Ancienne référence: Bâle, *Antikenmus.* 107, 1 (Lg Tessin); K. Schefold *op. c.* (*supra* note 12) 1, 70=Brommer, VL 174, 6? Cette hydrie se rattache de toute évidence à l'atelier du peintre d'Antiménès.

<sup>(45)</sup> Zeus et deux déesses: Héra et Hébé?

<sup>(46)</sup> La présentation en couples juxtaposés tend à se généraliser: ex. pyxis de Florence 76.931, ABV 229, N. Himmelmänn-Wildschütz *op. c.* (*supra* note 2). Elle se retrouve également pour quelques cas d'Assemblées divines de dieux debout. Héraclès y est inévitablement associé à Athéna: ex. ABV 332, 20; Paral 204, 1 et kyathos de Rome, Villa Giulia: F. Canciani, *Lydos der Sklave*, AK 21, 1978, 17 sqq.

<sup>(47)</sup> Brommer, VL 56. 100 sq; C. Dugas, *Héraclès Mousicos*, REG 57, 1944, 61 sqq. = Recueil C. Dugas (1960) 115 sqq; J. Boardman, *Herakles, Peisistratos and Eleusis*, JHS 95, 1975, 10 sqq; K. Schauenburg *l. c.* (*supra* note 37) 50 sqq. GuH 45 sq. Je retiens essentiellement les représentations d'Héraclès citharède. L'Héraclès flûtiste ou joueur de barbiton est intégré au kômos et appartient dès lors à l'iconographie dionysiaque.

<sup>(48)</sup> Brommer, VL 108: uniquement attesté sur les vases à figures rouges de la première moitié du V<sup>e</sup> siècle.

<sup>(49)</sup> J. Boardman, *Herakles, Peisistratos and Sons*, RA 1972, 69, avec biblio., confirmé par K. Schauenburg *l. c.* (*supra* note 37) 73 sqq.

<sup>(50)</sup> Les termes sont de F. Lissarrague.

<sup>(51)</sup> La question de la localisation précise de la scène (espace terrestre ou céleste) est assez vaine: le peintre ne cherche pas tant à créer un paysage déterminé qu'un contexte, une ambiance, une « Daseinbild ». L'estrade ou l'autel ne sont pas nécessairement descriptifs. C. Dugas *l. c.* (*supra* note 47) 116 n'a guère d'arguments pour localiser certaines scènes dans l'Olympe et d'autres dans le monde humain. Par contre, son évocation des influences pythagoriciennes possibles n'est pas à négliger. Cf. l'important article de M. Detienne, *Héraclès, héros pythagoricien*, RHR 158, 1960, 19 sqq. surtout 50 sq. Noter que, dans le pythagorisme ancien, Héraclès semble bien reconnu comme dieu.

<sup>(52)</sup> K. Schauenburg *l. c.* (*supra* note 37) 50 sqq. et figg. 1-4. Groupe de Léagros, comme la plupart des représentations d'Héraclès citharède.

<sup>(53)</sup> *Ibid.*, 52.75 « höchst überraschend ».

<sup>(54)</sup> Brommer, VL 37. 70. Supprimer 70 C 1 (=Hésioné: à reporter au bas de la page), 37 A 3 (=ABV 491, 58 et pas 520, 32). Insérer ici les vases cités 28 A6 et B1; 30 A9. Ajouter ABV 255, 4. 329, 4. 368, 103. 377, 243. 380, 295. 427, 28. 477, 3. 508. 520, 19. 593, 4. Paral 186. 278. Athènes, Ag. P 1543 et 1545 (=ABL 249, 4 et 5 et ABV 518). Et les vases suivants, non attribués: B. Fehr (*infra*) no 172. 177. 183. 192. 193. 277. Fragments d'hydrie de la coll. Cahn; amph. à col d'une coll. privée de Berne; amph. à col de la coll. von Bothmer; petite amph. à col du comm. all. (Wilhelm 1977); skyphos de l'anc. coll. Kropatscheck. Voir aussi Brommer, VL 190 sq; B. Fehr, *Orientalische und griechische Gelage* (1971); R. Blatter, *Herakles beim Gelage*, AA 1976, 49 sqq; J.M. Dentzer, *Le motif du banquet couché...* (1982) 95 sqq. 117 sqq. Ajouter un intéressant relief votif de Rhamnonte, BCH 107, 1983, 752 et fig. 18 et les bas-reliefs sculptés sur les parois des carrières de la région de Saliari à Thasos, BCH 106, 1982, 676 et fig. 60.

<sup>(55)</sup> Les fragments d'une hydrie à fig. noires de la coll. H. Cahn à Bâle semblent bien être la seule attestation antérieure (« Archippe Group »); ils seront illustrés par J. Boardman, *Image and Politics* (*supra* note 1).

<sup>(56)</sup> ABV 255, 4 et ARV 4, 9 peintre de Lysippidès/peintre d'Andokidès. Un ou deux peintre(s)? cf. les recherches de B. Cohen, *Attic Bilingual Vases and their Painters* (1978); GuH figg. 46 sq.

<sup>(57)</sup> GuH 46 et biblio. note 108.

<sup>(58)</sup> Relief d'Assourbanipal: J.M. Dentzer *op. c.* (*supra* note 54) fig. 90.

<sup>(59)</sup> ABV 282, 2, groupe IV, peintre d'Alcmène, auquel ne sont attribués que 2 vases: l'hydrie de Londres et une hydrie connue par le dessin de E. Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder* (1840-58) pl. 94, avec une curieuse représentation de la lutte contre le lion. On peut se demander si ce « peintre » ne constitue pas plutôt une phase particulière de la carrière du peintre d'Antiménès ou de l'un de ses collaborateurs.

<sup>(60)</sup> A cette tendance méconnue participent également le peintre d'Euphilotes, le peintre de Madrid, Psiax... Ce souci de l'ornementation et de l'arabesque peut être utilisé comme élément de datation et comme critère de groupement d'ateliers. Noter combien les peintres qui adoptent cette « manière » favorisent l'iconographie d'Héraclès.

<sup>(61)</sup> K. Wernicke, s.v. Alkmene, RE 1, 1894, 1572 sqq; A. de Franciscis, s.v. Alcmene, EAA 1, 1958, 200; A.D. Trendall, s.v. Alkmene, LIMC 1, 1981, 553 sqq.

<sup>(62)</sup> C'est C. Sourouvou-Inwood qui a souligné les valeurs et l'importance de la relation filiale dans cette scène. D. Metzler suggère même d'y voir un « Retour à la Mère », une « Rückgeburts », peu connue dans la pensée grecque mais plus fréquente dans d'autres civilisations.

<sup>(63)</sup> A. Schachter, *Cults of Boiotia*, BICS Suppl. 38. 1, 1981, 13 sqq. et sa note 1, à propos du mariage d'Alcmène et de Rhadamante sur l'île des Bienheureux (version attestée dès le V<sup>e</sup> siècle).

<sup>(64)</sup> Pour les *Héraclides* d'Euripide et sa tragédie perdue *Alcmène*, cf. R. Aélion, Euripide, héritier d'Eschyle, 1 (1983) 166 sqq.; Pausanias, I, 19, 3; S. Solders, *Die ausserstädtischen Kulte und die Einigung Attikas* (1931); cf. aussi IG II<sup>2</sup> 1199, l. 23 sqq.; Agora inv. I 3244 (*supra* note 23) l. 85; calendrier de Thorikos (actuellement à Malibu, J.P. Getty Museum), J. Labarbe, Fouilles de Thorikos, les Testimonia (1977) 56 sqq. no 50, l. 37 (à la ligne précédente, restituer *Hērakleida[is téleon*, comme l'impose la pierre).

<sup>(65)</sup> J.M. Dentzer *op. c.* (*supra* note 54) *passim*.

<sup>(66)</sup> P. Schmitt et A. Schnapp, Image et société en Grèce ancienne: les représentations de la chasse et du banquet, RA 1982, 57 sqq.

<sup>(67)</sup> Evoquons en parallèle l'importance du lectisterne dans le culte de l'Hercule italique et la chapelle d'*Hercules Cubans* à Rome: E. Nash, *Pictorial dictionary of ancient Rome* <sup>(2)</sup> (1968) 462 sqq.

<sup>(68)</sup> Héraklès peut participer aux deux types de banquet 1) sur une klinè indiquant l'espace intérieur, la cité, ou, simplement, le statut privilégié; 2) dans un cadre naturel (*stibades*): voir à ce sujet L. Gernet, *Frairies antiques*, REG 41, 1928, 313 sqq. = *Anthropologie de la Grèce antique* (1982) 29 sqq.

<sup>(69)</sup> Cf. par ex. IG II<sup>2</sup> 1245, 5 sq. P. Stengel, *Opferbräuche der Griechen* (1910) 171; O. Walter, *Der Säulenbau des Herakles*, MDAI (A) 62, 1937, 41 sqq. surtout 46 sq.; S. Dow et D.H. Gill, *The Greek Cult Table*, AJA 69, 1965, 103 sqq. Tradition du xénismos: Aristophane, *Lys.* 928 (et schol.); Platon, *Lysis* 205 c-d. Parasitoi: Athénée, VI, 234c sqq. et L. Ziehen, s.v. «*Parasitoi*» RE 18, 1949, 1377 sqq. Problématique de l'Epitrapézios: F. De Visscher *op. c.* (*supra* note 38). Il est hasardeux de retenir l'interprétation d'un lectisterne pour la coupe à fig. noires de la collection Hearst, publiée par I.K. Raubitschek, *The Hearst Hillsborough Vases* (1969) 46 sqq. no 12, ou pour la coupe inédite à fig. noires de Tarente 6515, ABV 520, 33, peintre de Thésée: «*1. statue of Herakles. A-B symposium*» (Que E. De Juliis, à qui je dois d'excellents clichés de ce vase intéressant et difficile, n° d'inv. 8831, trouve ici l'expression de ma reconnaissance). Néanmoins cette hypothèse méritait d'être suggérée.

<sup>(70)</sup> Chacun des motifs envisagés ici nécessite évidemment une analyse plus approfondie et plus spécifique, mettant en lumière les origines et le symbolisme des schémas, leur divergence par rapport aux thèmes génériques dont ils sont proches (Scènes d'Adieux, de Noces, de Banquet, de «*Götterversammlung*», ...), leurs constantes et leurs variables, leurs dérivés, leur dégradation progressive.

<sup>(71)</sup> Cf. C. Bérard, *Anodoi* (1974) 21 sqq.

<sup>(72)</sup> Cette observation ne contredit pas le fait qu'à la même époque ou aux siècles antérieurs, mais en d'autres lieux, la mort d'Héraklès ait été attestée par les textes ou les arts figurés: ainsi la version de l'*Il.* XVIII, 117 sqq. (Achille évoque son propre trépas). Voir C. Sourvinou-Inwood, *A Trauma in Flux. Death in the 8th Century and after*, in *The Greek Renaissance of the 8th Century B.C. Tradition and Innovation*, Proceedings of the Second International Symposium, Athens 1-5 June 1981 (Skrifter utgivna av Svenska Inst. i Athen 4°, 30, 1983) 33 sqq. surtout 45.

<sup>(73)</sup> Brommer, VL 187 sq.; C. Clairmont, *Studies in Greek mythology*, AJA 57, 1953, 85 sqq.; M. J. Milne, *Three Attic Redfigured Vases in New York*, AJA 66, 1962, 305 sq.; J.R. Guy, *Herakles and Philoctetes*, in *Image et céramique grecque*, Actes du Colloque, Rouen 25-26 novembre 1982 (Publ. de l'Université de Rouen 96, 1983) 151 sq. Cette iconographie ne semble pas antérieure au second quart du V<sup>e</sup> siècle.

<sup>(74)</sup> Brommer, VL 71 sqq. Le Jardin des Hespérides se rattache à une autre conception de l'au-delà, séjour lointain et féérique. En fig. noire, les représentations mettent l'accent sur la notion d'exploit (victoire sur le dragon, voyage lointain, ...). Il n'est pas sûr que la lutte contre Triton soit déjà l'une des conditions d'accès au Jardin des belles Hespérides.

<sup>(75)</sup> Pour la grande majorité des scènes d'Apothéose, Héraklès est très clairement désigné par la léonté et/ou la massue, l'arc, le carquois, parfois la cuirasse. Dans certain cas, une inscription contribue à lever le doute: dans d'autres, le revers du vase, consacré à un exploit célèbre d'Héraklès, joue en quelque sorte le rôle d'attribut. Seul le peintre d'Amasis se permet de laisser planer l'ambiguïté, à la limite de l'anonymat. A la fin du VI<sup>e</sup> siècle, on note une «*perte d'identité*» et un nombre croissant de contaminations, de scènes indistinctes: mais c'est là un phénomène qui affecte l'ensemble de l'iconographie à fig. noires.

<sup>(76)</sup> G. Beckel, *Götterbeistand in der Bildüberlieferung griechischer Heldensagen* (1961).

<sup>(77)</sup> Contrairement à l'opinion habituelle et malgré l'excellent livre de A. Brelich, *Gli eroi greci* (1958).

<sup>(78)</sup> Le symbolisme moral semble surtout se développer au cours du V<sup>e</sup> siècle. M. Detienne *l. c.* (*supra* note 51). cf. aussi M. Simon, *Hercule et le christianisme (s.d.)*.

<sup>(79)</sup> Hésiode, *Théogonie*, en particulier vv. 886-964. Cf. M. West, *Hesiod Theogony* (1966) 416 sqq. Afin d'éviter le cercle vicieux, le problème des interpolations (Homère, *Od.* XI, 602-604 et Hésiode, *Théog.* 943-955, *Cat.* fr. 25, 26-33 et 229, 6-13, éd. Merkelbach-West) devrait être revu sans le préjugé de la dominance des aspects «*héroïques*» d'Héraklès et à l'abri des scholies tardives. Il paraît difficile d'évincer purement et simplement tous les passages conservés qui, dans l'œuvre d'Hésiode, mentionnent la divinisation d'Héraklès, surtout si l'on considère que le poète béotien devait connaître le culte (divin) d'Héraklès à Thèbes (*Théog.* 530 sq.).

<sup>(80)</sup> Cf. par ex. IG I<sup>2</sup> 577 et 825. Le culte (divin) d'Héraklès au Kynosargès est attesté pour la fin du VI<sup>e</sup> siècle: Thémistocle jeune aurait fréquenté le gymnase, selon Plutarque, *Thém.* 1,3. Existence d'une statue d'Héraklès Alexikakos: S. Woodford, *Herakles Alexikakos Reviewed*, AJA 80, 1976, 291 sqq. Ajouter la coupe de Tarente citée *supra* note 69 (avec réserves). Les Hérakleia des Salamiens (Agora inv. I 3244: cf. *supra* note 23) et des Mésogeioi (IG II<sup>2</sup> 1245 et 1247) pourraient remonter à l'époque archaïque, comme les génè eux-mêmes. Pour l'importance du bœuf dans le culte d'Héraklès: cf. W. Burkert, *Structure and History* (*supra* note 1) 96. 186 note 15. Les vastes sanctuaires d'Héraklès à Marathon et au Kynosargès abritent et protègent l'armée athénienne en 490: Hérodote, VI, 108 et 116; ce n'est pas une coïncidence. Au fait, l'Héraklès attique n'est apparemment jamais l'objet d'honneurs héroïques. Pour plus de détails, cf. ma thèse en cours à l'U.L.B.

<sup>(81)</sup> Héraklès n'a évidemment rien de «*dorien*» pour nos peintres du VI<sup>e</sup> siècle. W. Burkert, *Structure and History* (*supra* note 1), 79. 97 refute définitivement, espérons-le, les thèses aberrantes de U. Wilamowitz, qui continuent à hanter la bibliographie et à fausser les jugements. Pour les origines béotiennes: cf. déjà L. Farnell *op. c.* (*supra* note 1) 103 sqq. Culte divin en Ionie: H.A. Shapiro *l. c.* (*supra* note 1) 13; noter qu'un sacrifice à Ion est mentionné au cours des Hérakleia des Salamiens (Agora inv. I 3244: cf. *supra* note 23) 1.85.

<sup>(82)</sup> A.D. Nock, *The Cult of Heroes*, HThR 37, 1944, 141 sqq. Dans la plupart des lois sacrées, les pratiques rituelles spécifiquement héroïques, à connotation chtonienne et funéraire, paraissent assez rares.

<sup>(83)</sup> M. Detienne et J.P. Vernant, *La métis des Grecs* (1974).

<sup>(84)</sup> N'en déplaise à Hébé! Sur l'oenoché de Londres B 498, ABL 214, 181, le geste d'Héraklès appartient à l'iconographie des Noces. De telles images ont sans doute suggéré à certains commentateurs du siècle dernier l'éventualité d'un «*mariage mystique*» entre Héraklès et Athéna: cf. A.F. Laurens *l. c.* (*supra* note 10) à propos du cratère de Berkeley.

<sup>(85)</sup> Statistiquement, les représentations d'Héraklès (et plus particulièrement de l'Apothéose) sur les vases à fig. noires de l'Acropole occupent une place prépondérante et, sans aucun doute, significative: ce phénomène mériterait d'être étudié en détail et doit être mis en rapport avec la série de «*frontons*» consacrés à Héraklès.

<sup>(86)</sup> Il est curieux de constater que les thèses de J. Boardman (*supra* note 2) ont donné lieu à de véritables querelles d'écoles: l'éventualité d'une lecture politique des vases à fig. noires dérange-t-elle à ce point? Même si, pour certains détails, l'identification Héraklès/Pisistrate a pu paraître trop catégorique (ex. l'épisode de Phyé et les représentations de Quadrige), l'accumulation de faits est importante et converge de toute façon vers Pisistrate, du moins au cours de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle. Pour la méthodologie, citons: P. Schmidt-Pantel et F. Thélamon, Image et histoire: illustration ou document, *in* Image et céramique gr. (*supra* note 73), 9 sqq; R. Osborne, The Myth of Propaganda and the Propaganda of Myth, texte présenté à l'occasion du colloque Myth and Society, Cambridge, february 1983 (à paraître). Les articles de J. Boardman ont suscité tout un courant de recherche qu'il serait difficile d'ignorer: par ex. D. Williams, Herakles, Peisistratos and the Alcmeonids, *in* Image et céramique gr. (*supra* note 73), 131 sqq; H.A. Shapiro, Herakles, Kyknos and Delphi, *in* Ancient Gr. and Related Pottery (*supra* note 2, 1984), etc...

<sup>(87)</sup> F. Kolb, Die Bau-, Religions- und Kulturpolitik der Peisistratiden, JDAI 92, 1977, 99 sqq.

<sup>(88)</sup> W. Burkert, Gr. Religion (*supra* note 1). K. Wegenast, s.v. «Apothéosis» Kleine Pauly 1, 1979, 458 sqq. Mettre en parallèle A. Hermay, Images de l'apothéose des Dioscures, BCH 102, 1978, 51 sqq.

<sup>(89)</sup> W. Burkert, Structure and history (*supra* note 1) 97. W. Derichs, Herakles als Vorbild des Herrschers (1950): à partir d'Alexandre le Grand. Cf. biblio. citée par C. Bérard, dans son article des Actes du présent Colloque, Etrangler un lion à mains nues, note 37, et par S. Woodford, The Iconography of the Infant Herakles Strangling Snakes *in* Image et céramique gr. (*supra* note 73) 121 sqq. surtout 127, notes 58 sqq.

<sup>(90)</sup> M. Detienne, L'invention de la mythologie (1981).

## LISTE DES ILLUSTRATIONS ET DES PROVENANCES

1. Coupe B 379 Londres ABV 60, 20, Photo d'après JHS, 5, 1884, pl. 41. Avec l'aimable autorisation des Autorités du British Museum et de la Society for the Promotion of Hellenic Studies.
2. Hydrie 254 Paris, Cab. des Méd. ABV 324, 38. Photo Bibl. Nat. Paris. Avec l'aimable autorisation du Musée.
3. Amphore BS 495 Bâle. Paral. 187, 3. Photo C. Niggli. Avec l'aimable autorisation de l'Antikenmuseum.
4. Amphore 683 Aberdeen ABV 289. Photo Courtesy of the Anthropological Museum, University of Aberdeen.
5. Hydrie BS 499 Bâle. Brommer VL 174, 6. Avec l'aimable autorisation de l'Antikenmuseum.
6. Hydrie B 301 Londres ABV 282, 2. Photo Courtesy of the Trustees of the British Museum.

