Sièges de pouvoir – sièges de supplice : réflexions sur certains motifs de figures assises dans l'art antique (VI^e-IV^e siècles av. J.-C.)

Anastasia Painesi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/kentron/975>

DOI : 10.4000/kentron.975

ISSN : 2264-1459

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017

Pagination : 17-36

ISBN : 978-2-84133-872-6

ISSN : 0765-0590

Référence électronique

Anastasia Painesi, « Sièges de pouvoir – sièges de supplice : réflexions sur certains motifs de figures assises dans l'art antique (VI^e-IV^e siècles av. J.-C.) », *Kentron* [En ligne], 33 | 2017, mis en ligne le 09 janvier 2018, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/kentron/975> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/kentron.975>

Kentron is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 International License.

SIÈGES DE POUVOIR – SIÈGES DE SUPPLICE :

RÉFLEXIONS SUR CERTAINS MOTIFS

DE FIGURES ASSISES DANS L'ART ANTIQUE

(VI^e-IV^e SIÈCLES AV. J.-C.)

Sièges de pouvoir

Dans l'iconographie antique, la figure assise se retrouve dans un grand ensemble de motifs picturaux. Plus particulièrement, elle est très populaire dans les thèmes iconographiques inspirés du culte grec et constitue le mode de représentation par excellence de certains dieux, comme Zeus et Hadès, mettant en valeur le rôle, le statut et le pouvoir dont ces personnages sont porteurs¹.

Zeus est habituellement représenté trônant pendant les assemblées des dieux ou lors des réunions des Olympiens à l'occasion d'un événement terrestre, tel une bataille décisive ou une célébration en leur honneur. Ainsi le fils de Cronos est-il distingué des autres dieux, aussi bien par sa taille supérieure que par la représentation élaborée de son siège. En effet, dans des motifs iconographiques comme les assemblées divines², la naissance d'Athéna³ et l'apothéose d'Héraclès⁴, son trône porte des décorations sculptées sur le dos, les accoudoirs et les pieds. Ces éléments décoratifs sont aussi bien zoomorphes – dossier en forme de cou de cygne⁵ – qu'anthropomorphes – supports du siège en forme de figures humaines

1. Malagardis 1997, 107.

2. Frise Est du trésor des Siphniens à Delphes, datée de 525 av. J.-C. Boardman 1994, 158, 196, pl. 212.2. Sur les assemblées des dieux, cf. aussi Long 1987.

3. Arafat 1990, 32-39. Cf. Pélikè du Peintre de la naissance d'Athéna, 470-460 av. J.-C. Londres, British Museum E 410. Beazley 1984, 494 n. 1, 1656; Beazley & Carpenter 1989, 122; Arafat 1990, 35-36, 187 n. 2.6, pl. 8b.

4. Arafat 1990, 104-112. Cf. Cratère en cloche du Peintre d'Altamura. 470-460 av. J.-C. Palerme, Museo Nazionale V 780. Beazley 1971, 394; Beazley 1984, 592 n. 32, 1660. Pour l'apothéose d'Héraclès, cf. aussi Shapiro 1983.

5. Amphore à figures noires du Groupe E, de Cerveteri. 550-540 av. J.-C. Rome, Musei Vaticani 353. Beazley 1956, 138 n. 2; Démargne *et al.* 1984, 986 n. 340.

telles Atlas⁶ et de jeunes éphèbes⁷ – et constituent d'incontestables symboles de son pouvoir sur le monde animal et humain⁸.

Dans certains cas, l'importance de la figure de Zeus trônant n'est pas seulement soulignée par la riche décoration du siège, mais elle se manifeste également par la présence d'une inscription qui définit le type de celui-ci. Sur une amphore tyrrhénienne à figures noires du Peintre de Prométhée, datée de 570-565 av. J.-C. (*fig. 1*)⁹, l'artiste a inscrit sous le siège du fils de Cronos le mot «*THRONOS*» indiquant au spectateur que, lors de la naissance d'Athéna représentée sur le vase, le dieu est assis sur un trône. L'information fournie par le peintre semble évidente, voire superflue, la forme du siège ne laissant aucun doute sur le type de support sur lequel Zeus s'assoit. Néanmoins, l'inscription ne semble pas inutile si l'on accepte que l'artiste ne fait pas ici seulement allusion au siège du fils de Cronos en tant que simple objet, mais surtout au statut particulier que ce dernier confère au dieu : la souveraineté sur les autres Olympiens.

À part Zeus, Hadès apparaît, lui aussi, trônant de façon récurrente, notamment dans l'iconographie funéraire italote du IV^e siècle av. J.-C. Sur ces scènes, le roi de l'Autre Monde est représenté assis dans son palais, entouré de personnages défunts célèbres tels Actéon, Persée et Tantale. Ces thèmes picturaux étaient particulièrement prisés par les peintres italiotes du IV^e siècle av. J.-C. comme le Peintre de Darius – cratère à volutes apulien daté de 330 av. J.-C. (*fig. 2*)¹⁰.

La distinction attribuée au personnage assis n'est pas réservée aux divinités masculines, mais peut aussi être attachée à certaines déesses, comme Héra, épouse et sœur de Zeus, la déesse qui lui était «la plus proche dans le lignage»¹¹. Cette dernière, figure emblématique de la solennité divine, est, elle aussi, dans certains cas, représentée sur un trône. Sur le médaillon d'une coupe de Douris, découverte à Vulci et datée de 470-460 av. J.-C. (*fig. 3*)¹², elle trône, sceptre dans la main gauche et phiale dans la main droite. Face à elle, Prométhée, debout et couvert d'un *himation*, est accueilli par la déesse à l'issue de son châtiment.

6. Amphore attique attribuée au Peintre d'Omaha. 560-550 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre E861. Beazley 1971, 33 n. 1; Démargne *et al.* 1984, 987 n. 348; Malagardis 1997, 97 et fig. 2, 101 n. 67.

7. Amphore à figures noires du Groupe E, de Vulci. Vers 550 av. J.-C. Londres, British Museum BM B 147. Beazley 1956, 135 n. 44; Démargne *et al.* 1984, 987 n. 349.

8. Pour plus d'informations sur les divers types de décorations du trône de Zeus, cf. Malagardis 1997 *passim* et surtout 100-101, n. 67.

9. Beazley 1956, 96 n. 13; Démargne *et al.* 1984, 986 n. 334.

10. Moret 1993, 294 fig. 1a, 297 fig. 1d, 298, 300, 308-311, 350 n. 10; Kossatz-Deissmann 2009, 42-add. 16.

11. Pirenne-Delforge & Pironti 2016, 29, 30-34.

12. Beazley 1971, 375; Beazley 1984, 438 n. 133, 1653; Kossatz-Deissmann 1988, 700 n. 347; Beazley & Carpenter 1989, 61.

Fig. 1 – Amphore tyrrhénienne à figures noires du Peintre de Prométhée. 570-565 av. J.-C. Paris, Musée du Louvre E852 (dessin de Typhaine Haziza)

Fig. 2 – Cratère à volutes apulien du Peintre de Darius. 330 av. J.-C. Toronto, Royal Ontario Museum 994.19 (dessin d'Anne Lacherez)

Fig. 3 – Coupe de Douris, médaillon, de Vulci. 470-460 av. J.-C. Paris, Cabinet des Médailles 542 (dessin d'Anne Lacherez)

Fig. 4 – Cratère à volutes apulien du Peintre de Baltimore. Vers 320 av. J.-C.
Baltimore, Walters Art Gallery 48.86 (dessin de Châ)

Perséphone, fille de Déméter et reine de l'Autre Monde, apparaît dans la majeure partie des motifs picturaux faisant partie de l'iconographie d'Hadès, son époux. Elle est généralement représentée debout, aux côtés de celui-ci, ou assistant à un épisode mythique, comme le supplice de Sisyphe ou l'enlèvement de Cerbère par Héraclès. Néanmoins, sur certains vases, elle est figurée dans son palais, trônant au milieu de nombreux personnages défunts, à l'exemple de son mari, ainsi que le montre un cratère à volutes apulien du Peintre de Baltimore, daté vers 320 av. J.-C. (fig. 4)¹³.

Outre Héra et Perséphone, d'autres déesses, telles Cybèle et Déméter, sont parfois représentées assises sur un trône, notamment sur des reliefs votifs dédiés à leur culte et datés du IV^e siècle av. J.-C.¹⁴. Cependant, il est aisé de constater que le motif de la figure assise est adopté uniquement lorsque l'un de ces personnages constitue la seule divinité représentée, puisque l'œuvre picturale n'est créée que dans le but de célébrer son culte.

13. Trendall & Cambitoglou 1982, 864 n. 21, pl. 324.1; Güntner 1997, 973 n. 292.

14. Boardman 1998, 131-132, 136, pl. 141 (relief votif à Cybèle, vers 370 av. J.-C. Berlin, Staatlichen Museen K 106), 137, pl. 143 (relief votif à Déméter, de Panticapée, vers 400 av. J.-C. Saint-Petersbourg Pan. 160).

Sièges de supplice

Les sièges sur lesquels les dieux sont assis – des trônes pour Zeus et Hadès, de simples tabourets (*diphroi*) pour les autres dieux – ne constituent pas un élément pictural réservé à l'iconographie olympienne. Des figures mythiques, comme Héraclès et Thésée, sont également représentées assises – sur des trônes, tabourets (*diphroi*) ou simples blocs de pierre – de façon récurrente dans l'iconographie antique.

La popularité de ce type de représentation entre le VI^e et le IV^e siècle av. J.-C. n'est pas exclusivement due à une prédilection pour les motifs symbolisant le pouvoir des personnages mythiques représentés. Dans certains thèmes iconographiques, le siège se transforme en moyen de châtement d'un acte de démesure envers les dieux. Ainsi le transgresseur, assis sur le siège par une ruse du dieu insulté, se trouve-t-il dans l'incapacité de se libérer et à la merci de celui qui lui inflige une punition. Dans ces cas, le siège devient un appareil de torture¹⁵. M. Delcourt utilise les termes de « siège enchanté »¹⁶ et de « siège d'immobilité »¹⁷ pour définir ce type d'objet, mais nous avons opté pour l'expression « siège de supplice » visant à focaliser plutôt sur l'objectif que le siège sert – châtement, torture – que sur le moyen par lequel la peine est imposée – enchaînement, immobilité.

Les sièges sur lesquels étaient séquestrés Thésée et Pirithoos dans le royaume d'Hadès, désignés par Apollodore¹⁸ comme étant les trônes de l'oubli, ainsi que le trône d'or offert à Héra par son fils Héphaïstos constituent des exemples caractéristiques de sièges de supplice. Ces épisodes évoqués par les auteurs antiques tels Homère, Hésiode et Euripide, font allusion au sort réservé à toute personne irrespectueuse des lois et des règles établies par la hiérarchie officielle (divine ou humaine).

Trônes de l'oubli

Selon les auteurs susmentionnés, Pirithoos et Thésée, rendus au royaume des morts afin d'enlever Perséphone pour en faire la femme de Pirithoos, ont été séquestrés par Hadès sur les trônes de l'oubli. Ils étaient alors dans l'incapacité de s'échapper jusqu'à l'arrivée d'Héraclès. Ce dernier, venu dans l'Autre Monde pour enlever Cerbère et accomplir ainsi son onzième exploit, est parvenu à libérer Thésée. Effrayé cependant par les menaces des âmes infernales, il a laissé Pirithoos prisonnier d'Hadès pour l'éternité¹⁹.

15. Delcourt 1957, 19.

16. *Ibid.*, 97.

17. *Ibid.*, 99, 105, 108.

18. Apollodore, *Épitomè* 1, 24.

19. Delcourt 1957, 97-99; Trendall 1989, 259-260; Mills 1997, 10-12, 136; Calvo Martínez 2000, 68, 69; Servadei 2005, 168-169; Moreau 2006, 22, 23, 75; De Jàuregui 2011, 60, 62.

Les sources littéraires principales sur ce mythe sont l'*Odyssée* d'Homère, *La Descente de Pirithoos* attribuée à Hésiode et les tragédies d'Euripide et de Critias nommées *Pirithoos*²⁰. Ces textes, souvent très fragmentaires et sommaires, ne nous permettent pas de restituer la trame générale du mythe et par conséquent de reconstituer la forme des trônes de l'oubli²¹.

Dans l'iconographie, le châtement des deux amis a fait son apparition au milieu du VI^e siècle av. J.-C. et a inspiré aussi bien les peintres d'œuvres de grandes dimensions que les peintres de vases. Vers le début du V^e siècle, Polygnotos²² a représenté l'épisode dans la *Nekyia*, peinture décorant la *Lesché* des Cnidiens à Delphes. Panainos, lui, a intégré la scène aux exploits d'Héraclès, dans un tableau décorant la balustrade du trône de Zeus à Olympie²³. La disparition des deux œuvres, déjà depuis l'Antiquité, ainsi que les descriptions très concises de Pausanias ne fournissent aucun indice sur le type de siège qui constituait le moyen de châtement des deux héros.

En revanche, par le biais des représentations vasculaires, nous constatons que sur la céramique attique les trônes de l'oubli sont souvent dotés de dossiers et d'accoudoirs, bien qu'ils soient privés de la fine décoration des trônes des dieux. Thésée et Pirithoos sont généralement figurés en tenue de voyage, bâton à la main, pétase sur la tête ou accroché au cou, et chaussés de sandales. Une coupe attique du Peintre de Xénotimos, datée de 440 av. J.-C. (*fig. 5*)²⁴, constitue un exemple caractéristique de ce type de représentation.

À partir du milieu du V^e siècle, le motif du châtement des deux héros apparaît également en Italie du Sud et en Étrurie, où il a été très vite chargé d'un contenu purement chthonien et funéraire. En l'occurrence, la scène semble s'écarter du thème iconographique établi à Athènes. Dans l'iconographie italote, Pirithoos est représenté seul, assis non plus sur un siège, mais sur un tabouret ou sur un bloc de pierre. Thésée, quant à lui, est figuré debout à ses côtés, libéré par Héraclès. Les

20. Homère, *Odyssée*, 11, 630-631; Hésiode, fr. 280 (Merkelbach-West 1967), *Peirithous katabasis*. Euripide, *Pirithoos*, fr. 591-600; Critias, *Pirithoos*, fr. a5-c19; Crane 1988, 32-33, 34, 62, 99-101; Mills 1997, 257-262; Calvo Martínez 2000, 70, 71 et n. 16; Servadei 2005, 169; Csapo 2008, 273-275; De Jàuregui 2011, 41 n. 10.

21. Crane 1988, 100, 118 n. 110; Walker 1995, 18, 30 n^{os} 94-95.

22. Pausanias, 10, 28, 2 et 29, 9; Reinach 1985, 108 n. 3, 120-121 n. 2; Stansbury-O'Donnell 2005, 82-84. Sur les peintures décorant la *Lesché* des Cnidiens à Delphes, cf. Kebric 1983, surtout 20-22, 24-25, 54 n. 76 et Stansbury-O'Donnell 1990, surtout 222-223.

23. Pausanias, 5, 11, 5; Reinach 1985, 168-169, 170 n. 2; Muller-Dufeu 2002, 308-309; Woodford 2003, 91-92; Servadei 2005, 175.

24. Beazley 1984, 1142 n. 1; Beazley & Carpenter 1989, 334; Manakidou 1994, 237 n. 70; Carpenter 1998, 78, pl. 124.

Fig. 5 – Coupe attique du Peintre de Xénotimos. 440 av. J.-C.
Boston, Museum of Fine Arts 1899.539 (dessin d'Anne Lacherez)

Fig. 6 – Cratère à volutes apulien du Peintre de Lycurgue, d'Armento. 350 av. J.-C.
Naples, Museo Archeologico Nazionale 80854 [SA 11] (dessin d'Anne Lacherez)

deux héros, désormais vêtus d'un *himation*, ne portent plus les habits typiques des voyageurs, ainsi qu'il apparaît sur un cratère à volutes apulien du Peintre de Lycurgue de 350 av. J.-C. (fig. 6)²⁵, découvert à Armento.

25. Schefold & Jung 1988, 54-55, pl. 35; Aellen 1994, 1, 60-61, 205 n. 27, 2, 32-33, pl. 27; Manakidou 1994, 238 n. 77.

Il est aisé de constater que le mythe du châtiment de Thésée et de Pirithoos dans le royaume d'Hadès – peu évoqué par les auteurs antiques – a été très tôt intégré dans le cycle des travaux du fils d'Égée. Néanmoins, il n'était apparemment pas considéré au même titre que les autres exploits du héros (l'Amazonomachie, la Centauromachie et la chasse du sanglier de Calydon²⁶). À partir du milieu du VI^e siècle av. J.-C. et jusqu'à la fin du V^e siècle, les peintres des vases athéniens semblent progressivement écarter de l'iconographie de Thésée les épisodes susceptibles d'exposer toute connotation négative quant à son caractère (tels l'abandon d'Ariane à Naxos ou la tentative d'enlèvement de Perséphone). Ils visaient désormais à privilégier les scènes explicitant le lien profond entre le héros et la cité athénienne. Ils ont donc peu à peu abandonné les motifs non liés à la cité²⁷, ou mettant en valeur d'autres héros, comme Héraclès²⁸.

Trône d'or

Dans le répertoire iconographique antique, Héra apparaît assez souvent assise, comme il a été mentionné plus haut. Sa présence solennelle couverte presque entièrement de draperies illustre son statut exceptionnel parmi les Olympiens²⁹. Épouse et sœur de Zeus, protectrice du mariage, divinité archétypique de la fertilité, elle était la seule parmi les dieux à avoir le privilège de siéger aux côtés de Zeus et au même niveau que lui, à avoir par conséquent le droit de revendiquer un statut supérieur à celui des autres dieux³⁰. Son rôle primordial dans le Panthéon olympien est par ailleurs évoqué dans l'*Hymne Homérique à Héra* où on lui attribue l'épithète *χρυσόθρονον* (au trône d'or)³¹. Néanmoins, ce même trône d'or, symbole de son pouvoir incontestable, s'est transformé – dès le début du VI^e siècle av. J.-C. – en moyen de châtiment par son propre fils, Héphestos, qu'elle avait jeté du haut de l'Olympe peu après sa naissance.

Cette réaction colérique de la déesse était due, selon le chant XVIII de l'*Iliade*³², au fait que l'enfant était né handicapé. La difformité d'Héphestos est attribuée à sa conception par parthénogenèse (générée par Héra seule), acte qui est intervenu en réponse à son époux qui avait donné naissance par lui-même à Athéna selon

26. Pour le symbolisme de ces exploits à Athènes au V^e siècle av. J.-C., cf. Davie 1982.

27. Servadei 2005, 203-204, 209.

28. Moret 1993, 311; Calvo Martínez 2000, 71; De Jàuregui 2011, 54, 58.

29. Homère, *Iliade*, 4, 58-61.

30. Pirenne-Delforge & Pironti 2016, 33.

31. *Hymne Homérique à Héra*, 1; Malagardis 1997, 95, 104; Pirenne-Delforge & Pironti 2016, 48-49.

32. Homère, *Iliade*, 18, 395-397; Slater 1968, 195-196, 199-200; Schefold 1993, 205-206; Fineberg 2009, 282; Bremmer 2010, 199.

la *Théogonie* d'Hésiode³³ et l'*Hymne homérique à Apollon*³⁴. Pour se venger de sa mère, Héphaïstos lui a offert un grandiose trône en or. Héra, considérant le cadeau comme un hommage à son statut, l'a accepté sans se douter du piège qui lui avait été tendu. Or, une fois assise, la déesse a été immobilisée par des liens invisibles et insolubles dont seul son fils pouvait la libérer. Dans cet objectif, Dionysos a été chargé de ramener Héphaïstos sur l'Olympe mais, le fils d'Héra s'y opposant, le fils de Sémélé a enivré le dieu forgeron et l'a mené à la demeure des dieux en grand cortège. Une fois arrivé au palais des Olympiens, Héphaïstos a libéré sa mère et a été accepté dans la société des dieux³⁵.

Au VI^e siècle av. J.-C., le thème iconographique de la libération d'Héra du trône magique a été associé à celui du retour d'Héphaïstos sur l'Olympe³⁶. La coexistence de ces deux motifs est constatée pour la première fois au cours du deuxième quart du VI^e siècle sur les vases attiques à figures noires. L'association des deux scènes semble avoir été inspirée par le récit d'Hésiode³⁷. Dans l'iconographie de l'époque archaïque, Héphaïstos, chevauchant un âne, figure au milieu d'un cortège auquel participent tous les acolytes de Dionysos. Ce mode de déplacement est justifié par le pied-bot du dieu, infirmité causée par sa chute du haut de l'Olympe et présente dans un grand nombre d'œuvres³⁸. Généralement située à l'extrémité de la scène, Héra figure prise au piège sur le trône. Les habits épais et l'*himation* couvrant sa tête, dont elle est affublée, constituent des éléments vestimentaires propres à l'iconographie des déesses majeures, comme Déméter et Hestia³⁹.

La plus ancienne représentation du mythe se trouve sur le cratère à volutes attique à figures noires, dit Vase François, signé par Klitias et Ergotimos (fig. 7)⁴⁰. Sur la zone centrale de la panse, le vase, découvert à Chiusi et daté de 570-560 av. J.-C., est décoré du cortège menant Héphaïstos à l'Olympe. Sur le côté gauche de la scène, les dieux l'attendent afin qu'il libère sa mère. À la même époque, le supplice d'Héra

33. Hésiode, *Théogonie*, 924-929; Slater 1968, 197-199; Bremmer 2010, 198 et n. 26; Pirenne-Delforge & Pironti 2016, 64-66 et 256-257. Sur la parthénogénèse d'Héra, cf. Park 2014, surtout 273-275.

34. *Hymne homérique à Apollon*, 314-320; Slater 1968, 130, 135, 198; Brommer 1978, 8; Parker 1988, 191; Pirenne-Delforge & Pironti 2016, 95.

35. Delcourt 1957, 86-89, 99; Schefold 1981, 126; Shapiro 1995, 7; Malagardis 1997, 94 et n. 10; Fineberg 2009, 275, 276, 315; Bremmer 2010, 203; Pirenne-Delforge & Pironti 2016, 263, 283-284, 286.

36. Schefold 1981, 127; Hermary & Jacquemin 1988, 652.

37. Brommer 1978, 10-11; Carpenter 1986, 13. Sur l'association des deux motifs, cf. Hedreen 2004, 38-45.

38. Carpenter 1986, 19, 20; Hermary & Jacquemin 1988, 653.

39. Carpenter 1986, 20.

40. Beazley 1956, 76 n. 1; Delcourt 1957, 91 fig. I; Beazley 1971, 29; Brommer 1978, 11-12; Beazley & Carpenter 1989, 7; Schefold 1993, 189 fig. 189b, 206 fig. 210, 207-208; Isler-Kerényi 1997, 523, 529, 535 n. 1, 537 n. 62; Small 2003, 11, 14 fig. 3, 20, 179-180 n. 11; Torelli 2007, 41-42, 103-105; Fineberg 2009, 291-297. Pour une analyse complète du vase, cf. Shapiro *et al.* 2013.

Fig. 7 – Cratère à volutes attique à figures noires, dit Vase François, créé par Klitias et Ergotimos, de Chiusi. 570-560 av. J.-C. Florence, Museo Archeologico 4209 (dessin de Typhaine Haziza)

aurait aussi été représenté, selon Pausanias, sur le trône d'Amyclées – œuvre de Bathyklès de Magnésie perdue de nos jours⁴¹ – ainsi que sur un relief en bronze de Gitiadas, dédié au temple d'Athéna Chalkioikos à Sparte⁴² au cours de la seconde moitié du VI^e siècle.

Au V^e siècle av. J.-C., la scène a également été représentée sur les vases à figures rouges, sans modifications importantes. La seule différence observée consiste en la figure d'Héphaïstos, désormais figuré outils à la main avant la libération d'Héra⁴³, comme on peut l'observer sur un cratère en calice du Peintre de Cléophradès⁴⁴. Le vase, découvert probablement à Vulci et daté du début du V^e siècle (fig. 8), est décoré d'une des rares scènes où les liens d'Héra – normalement⁴⁵ invisibles – sont représentés. Nous ignorons si ce même motif était également présent dans le temple neuf de Dionysos Eleuthereus, sur la lisière sud de l'Acropole, qui était décoré, parmi d'autres épisodes de la vie du dieu, du retour d'Héphaïstos sur l'Olympe. Pausanias⁴⁶, qui évoque les œuvres picturales commandées par les Athéniens vers

41. Pausanias, 3, 18, 16; Delcourt 1957, 89; Froning 1971, 68; Brommer 1978, 157; Kossatz-Deissmann 1988, 693 n. 307; Faustoferri 1996, 168-171, 273, 274, 276.

42. Pausanias, 3, 17, 3; Delcourt 1957, 89, 90; Froning 1971, 68; Kossatz-Deissmann 1988, 693 n. 306; Shapiro 1995, 7 n. 53; Fineberg 2009, 314 n. 99.

43. Cratère à volutes attribué au Peintre d'Altamura, de Saqqarah. 460-450 av. J.-C. Le Caire, Musée égyptien JE 38661 [CG 32378]. Cf. Froning 1971, 68-69; Brommer 1978, 12, 14, pl. 8.1; Beazley 1984, 590 n. 4; Beazley & Carpenter 1989, 129; Matheson 1995, 321 n. 15; Fineberg 2009, 293 n. 31, 300 n. 54, 304 n. 67.

44. Froning 1971, 68; Beazley 1974, 17, 40; Brommer 1978, 14, pl. 7.1; Beazley 1984, 186 n. 47; Hermay & Jacquemin 1988, 638 n. 117; Kossatz-Deissmann 1988, 694 n. 311, 695; Beazley & Carpenter 1989, 93.

45. Beazley 1974, 17 n. 40.

46. Pausanias, 1, 20, 3; Delcourt 1957, 89-90; Froning 1971, 71; Matheson 1995, 189-190; Shapiro 1995, 7 n. 55; Fineberg 2009, 277 n. 3, 308. Cf. aussi Halm-Tisserant 1986, surtout 15, 18-19.

Fig. 8 – Cratère en calice du Peintre de Cléophradès, de Vulci.

Début du V^e siècle av. J.-C. Paris, Musée du Louvre G 162 (dessin d'Anne Lacherez)

la fin du V^e siècle, narre l'histoire complète de la chute du dieu du haut de l'Olympe, le châtement d'Héra inclus. Il serait par conséquent logique de supposer que la reine des dieux aurait également été représentée dans l'œuvre.

Vers le dernier quart du V^e siècle av. J.-C., les thèmes du retour d'Héphaïstos et de la libération de sa mère disparaissent de l'iconographie attique. L'élément dionysiaque dont le retour à l'Olympe était investi – avec la présence conjointe de Dionysos et du fils d'Héra dans le contexte du cortège bachique – a connu une grande popularité tout au long du VI^e et jusqu'à la fin du V^e siècle, mettant progressivement à l'écart la représentation d'Héra enchaînée. L'épisode a connu une reviviscence dans le répertoire iconographique vers la fin du V^e siècle, probablement sous l'influence des peintures du temple neuf de Dionysos à Athènes, mais cette popularité a été de courte durée. En revanche, en Italie du Sud, les deux épisodes sont devenus très populaires dès le milieu du IV^e siècle⁴⁷. La reine des dieux est désormais représentée au milieu de la scène – et non plus à l'écart comme sur les vases attiques –, ainsi que l'atteste un cratère à volutes lucanien du Peintre de Leningrad. Sur ce vase, découvert à Anzi et daté de 360-350 av. J.-C., le peintre a également représenté sur le bras droit de la déesse les liens – dont la finition a la forme d'un *anthémion* – attachant celle-ci au trône d'or (fig. 9)⁴⁸.

47. Delcourt 1957, 90, 93, 95, 96.

48. Trendall 1967, 161 n. 912, 988; Hermary & Jacquemin 1988, 639 n. 125; Kossatz-Deissmann 1988, 694 n. 318, 695. Pour une autre représentation des liens d'Héra, cf. l'amphore apulienne du Peintre

Fig. 9 – Cratère à volutes lucanien du Peintre de Leningrad, d’Anzi. 360-350 av. J.-C. Saint-Petersbourg, L’Ermitage 988 [St. 355] (dessin d’Anne Lacherez)

Héphaïstos appartient aux très anciennes divinités pré-Olympiennes et symbolise les forces primitives, dont le feu fait partie⁴⁹. Héra, de son côté, à l’image de tous les Olympiens, symbolise le nouvel ordre établi après le renversement de Cronos, la guerre des dieux et des Titans, ainsi que le triomphe de Zeus sur Typhon. Par conséquent, au fur et à mesure de l’évolution du culte grec, des thèmes comme la naissance d’Héphaïstos et son retour sur l’Olympe ont disparu. Certes, dans l’esprit des Grecs et des Romains, l’égalité entre Héphaïstos et les autres Olympiens constituait un fait incontestable. Le conflit entre les deux divinités le démontre clairement car, bien qu’elle soit reine des dieux et épouse de Zeus, Héra n’a pas été exempte du châtiment engendré par son comportement cruel envers son fils. Son supplice atteste, d’ailleurs, de la parité entre Héphaïstos et les autres dieux, puisque la reine des Olympiens n’aurait pu être prise au piège que par une autre divinité.

Enfin, la double interprétation possible du motif d’Héra trônant – en tant que reine des dieux ou en tant que transgresseur – constitue un cas très intéressant d’analyse des éléments iconographiques spécifiques à chaque scène. La figure assise de la déesse étant dans les deux cas identique, la représentation des liens la tenant prisonnière sur le siège permet de distinguer entre les deux épisodes. En l’absence

d’Arpi, datée de 330-320 av. J.-C. (Foggia, Museo Civico 132723). Hermary & Jacquemin 1988, 639 n. 126; Kossatz-Deissmann 1988, 695 n. 320.

49. Hermary & Jacquemin 1988, 628; Shapiro 1995, 6, 9-10.

de ce dernier élément, seule l'étude du contexte pictural contribue à l'identification respective des deux épisodes. L'identité des personnages entourant la reine des dieux, leurs habits et leurs attributs, leur comportement et leur posture permettent au spectateur de saisir si l'épouse de Zeus est assise sur le siège symbolisant son statut divin, ou au contraire sur le siège conçu pour son châtiment. Néanmoins, même dans ce dernier cas, Héra maintient ses pouvoirs de souveraine car, en dépit de son incapacité à se libérer des liens conçus par Héphaïstos, elle devient, à l'arrivée de son fils sur l'Olympe pour la délivrer, la garante de sa réintégration et de sa légitimation parmi les autres dieux⁵⁰.

Le thème d'Héra punie pour des transgressions envers d'autres dieux, bien que rare, apparaît néanmoins au moins à deux reprises dans la mythologie et la littérature antiques. À part le châtiment qui lui a été infligé par Héphaïstos, Héra a été aussi châtiée par Zeus pour avoir essayé de tuer Héraclès en provoquant, avec l'aide de Borée, une tempête qui l'a mené sur l'île de Cos. Selon Homère dans l'*Illiade*⁵¹, suite à cet attentat contre son fils, Zeus a enchaîné Héra dans les airs, ses bras immobilisés par des chaînes en or et des enclumes attachées à chacun de ses pieds. Il a interdit en même temps aux autres dieux de lui venir en aide sous la menace de les précipiter du haut du mont Olympe. Contrairement à l'épisode de l'enchaînement sur le trône d'or, Héphaïstos a défendu, dans ce cas, sa mère face à Zeus et a tenté infructueusement de lui porter assistance⁵². Cette démarche de la part du dieu forgeron indique que, suite à son établissement parmi les autres dieux, les relations avec sa mère et, par conséquent, l'équilibre dans la hiérarchie olympienne avaient été rétablis.

Conclusion

Les scènes représentant des figures assises, que ce soit dans un contexte de pouvoir ou de supplice, apparaissent en Grèce entre les VI^e et IV^e siècles av. J.-C., aussi bien dans la sculpture que dans la céramique et la peinture. Ces éléments sont également représentés en Italie du Sud à partir du milieu du IV^e siècle, probablement sous l'influence du théâtre attique, notamment des drames d'Euripide, très populaires dans cette région⁵³. La figure d'Hadès trônant semble monopoliser la céramique

50. Pirenne-Delforge & Pironti 2016, 65-66, 283-288.

51. Homère, *Illiade*, 15, 17-24; Delcourt 1957, 84-85; Moran 1975, 199-200, 203; Burkert 1991, 82, 89 n. 6. Pour une analyse du thème du châtiment d'Héra par Zeus et de sa signification, cf. Beckwith 1998.

52. Delcourt 1957, 109; Fineberg 2009, 282 n. 12. Sur l'aide apportée par Héphaïstos à sa mère lors de son châtiment par Zeus, cf. Whitman 1970, notamment 40.

53. Phillips 1968, 8, 9, 12-13; Mugione 2000, 94-95, 96, 202-203. Cf. aussi Taplin 2007, 175 sq.

italiote du IV^e siècle, dans un contexte funéraire. La représentation fréquente du seigneur de l'Autre Monde entouré d'âmes de défunts, souvent torturés pour des actes d'*hybris* commis de leur vivant, se réfère à la teneur chthonienne ajoutée aux motifs iconographiques en Italie du Sud, sous l'influence de cultes mystiques⁵⁴.

Les représentations des dieux trônant sur des vases, sur des œuvres décorant des édifices publics, culturels ou civiques, ainsi que sur des reliefs votifs, peuvent refléter la hiérarchie dans l'organisation du *Cosmos*. L'intégration de personnages mythiques éminents dans ce type de représentations semble viser à rapprocher le motif de la sphère des humains, spectateurs de ces compositions. La perspective potentielle ici serait d'évoquer de façon allégorique l'analogie avec la vie quotidienne antique. G. Ferrari⁵⁵ estime que les représentations essentiellement vasculaires extraient des éléments de la réalité sociale établie par les conventions et les institutions prédominantes dans chaque société. Ainsi, les scènes du retour d'Héphaïstos sur l'Olympe refléteraient-elles, selon G. Hedreen⁵⁶, des aspects de la vie culturelle d'Athènes.

À l'instar de ces théories, le motif de la figure assise divine posée au sommet de la hiérarchie olympienne pourrait être transposé dans la réalité antique et refléter les divers échelons hiérarchiques dans les institutions culturelles et civiques des cités-États. Ainsi, à l'époque classique, dans les théâtres et les stades, seuls les représentants officiels de la ville, les ambassadeurs étrangers et les prêtres des dieux tutélaires de la cité avaient droit à un siège en pierre, porteur, parfois, d'une inscription indiquant leur fonction⁵⁷. Tel était le siège destiné au prêtre de Dionysos, lorsqu'il assistait à des spectacles au théâtre de Dionysos Éleuthereus, à Athènes, les autres spectateurs devant se contenter de sièges en bois ou s'asseoir par terre. Ce n'est qu'à la fin du IV^e siècle que le théâtre a été équipé de sièges en pierre pour tous les spectateurs, grâce à l'initiative de Lycurgue, archonte entre 338 et 326 av. J.-C.⁵⁸.

Les sièges des prêtres et autres dignitaires n'en ont pas, pour autant, perdu leur caractère luxueux, de la même façon que les trônes de Zeus et d'Hadès étaient toujours plus grandioses que les sièges sur lesquels étaient assis les autres dieux. Cette caractéristique souligne donc une analogie envisageable entre la hiérarchie humaine et la hiérarchie divine.

54. Bianchi-Bandinelli & Giuliano 1973, 255-316; Keuls 1974, 22, 27-28; Brisson 1995, 1-10; Barnabé 2009, 112, 119-122, 124-125. Cf. aussi Roncalli 1986, surtout 660-675; Casadio & Johnston 2009.

55. Ferrari 2002, 11-34; Ferrari 2003, *passim*, notamment 39-40, 50-51; Fineberg 2009, 287.

56. Hedreen 2004, 42.

57. Eschine et Démosthène se réfèrent aux sièges réservés aux ambassadeurs étrangers évoquant les conflits que cette pratique suscitait parfois dans la cité. Cf. Eschine, *Contre Ctésiphon*, 76; Démosthène, *Sur la couronne*, 28.

58. Pickard-Cambridge 1968, 263, 268; Parke 1977, 129. Cf. aussi Said 1998, 276 sq.

Dans l'iconographie, l'apparition du siège en tant que symbole de pouvoir semble être contemporaine de l'introduction du même élément dans l'art comme allégorie de supplice, aussi bien en Grèce qu'en Italie du Sud. Certes, le siège accueille et met en valeur le personnage éminent doté de pouvoirs extraordinaires, mais il peut aussi constituer un appareil de séquestration, l'instrument de privation de sa liberté, ce qui rend, par conséquent, le personnage châtié complètement impuissant. Même les dieux de grande envergure, comme Héra, Zeus, Arès et Aphrodite, étaient soumis au châtement divin lorsque leurs actes portaient offense à l'un des autres dieux.

L'enchaînement semble être le supplice le plus fréquemment infligé aux dieux car, soit assis sur un trône ou suspendus dans les airs, les Olympiens punis souffraient de la réalisation de leur propre impuissance et de l'humiliation que les moqueries des autres dieux engendraient. Certes, ces épisodes sont rares et leur évocation, par les auteurs, éparse, mais les témoignages existants ont mené à la création de motifs iconographiques sollicités aussi bien par les artistes que par leurs clients au moins entre l'époque archaïque et la fin de l'époque classique, en Grèce et en Italie du Sud.

L'enchaînement a, par ailleurs, trouvé sa place aussi dans la vie quotidienne par le biais de pratiques magico-religieuses, telles les formules imprécatoires, les sortilèges et les tablettes de défixion, qui ont été investies d'un symbolisme occulte et intégrées souvent dans les rites funéraires. Les figurines d'envoûtement enchaînées, ayant les bras liés, puis tordues, percées ou même partiellement fondues, reflètent la popularité des liens comme moyen de châtement non seulement dans les mythes, mais aussi dans la société humaine. Cette pratique, dont l'existence est confirmée aussi bien par les sources que par les trouvailles des fouilles, est attestée tout au long de l'Antiquité et jusqu'aux premiers siècles après J.-C.⁵⁹. L'analyse de ces éléments nécessiterait assurément une étude approfondie du contexte eschatologique et culturel dans lequel ces pratiques se sont développées, étude qui dépasse les limites du présent article et qui fera l'objet d'une future publication.

Anastasia PAINESI

Université Paris Sorbonne – Paris IV

59. Delcourt 1957, 22-26. Cf. aussi Cantarella 2000.

Références bibliographiques

- AELLEN C. (1994), *À la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italote*, Kilchberg, Akanthus, 2 vol.
- ARAFAT K.W. (1990), *Classical Zeus. A Study in Art and Literature*, Oxford, Clarendon Press (Oxford Monographs on Classical Archaeology).
- BARNABÉ A. (2009), « Imago Inferorum Orphica », in *Mystic Cults in Magna Grecia*, G. Casadio, P.A. Johnston (éd.), Austin, University of Texas Press, p. 95-130.
- BEAZLEY J.D. (1956), *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford, Clarendon Press.
- BEAZLEY J.D. (1971), *Paralipomena. Additional References to Attic Black-figure Vase-painters and to Attic Red-figure Vase-painters*, 2^e éd., Oxford, Clarendon Press.
- BEAZLEY J.D. (1974), *The Kleophrades Painter*, Mayence, P. von Zabern (Bilder griechischer Vasen; 6).
- BEAZLEY J.D. (1984), *Attic Red-figure Vase-painters*, 2^e éd., Oxford, Clarendon Press.
- BEAZLEY J.D., CARPENTER T.H. (1989), *Beazley Addenda: Additional References to ABV, ARVp2s and Paralipomena*, 2^e éd., Oxford, Oxford University Press.
- BECKWITH M.C. (1998), « The "Hanging of Hera" and the Meaning of Greek ἄκμων », *Harvard Studies in Classical Philology*, 98, p. 91-102.
- BIANCHI-BANDINELLI R., GIULIANO A. (1973), *Etruschi e Italici prima del Dominio di Roma*, Milan, Rizzoli (Il Mondo della figura).
- BOARDMAN J. (1994), *La sculpture grecque archaïque*, Londres – Paris, Thames & Hudson (L'univers de l'art; 41); trad. de *Greek Sculpture: the archaic period* par L. Marignac.
- BOARDMAN J. (1998), *La sculpture grecque du second classicisme*, Londres – Paris, Thames & Hudson (L'univers de l'art; 74); trad. de *Greek Sculpture: the late classical period* par C.-M. Diebold.
- BREMMER J.N. (2010), « Hephaistos Sweats or How to Construct an Ambivalent God », in *The Gods of Ancient Greece. Identities and Transformations*, J.N. Bremmer, A. Erskine (éd.), Édimbourg, Edinburgh University Press (Edinburgh Leventis Studies; 5), p. 193-208.
- BRISSON L. (1995), *Orphée et l'Orphisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Aldershot – Brookfield (Vt.), Variorum (Collected Studies Series; 476).
- BROMMER F. (1978), *Hephaistos. Der Schmiedegott in der antiken Kunst*, Mayence, P. von Zabern.
- BURKERT W. (1991), « Homer's Anthropomorphism: Narrative and Ritual », in *New Perspectives in Early Greek Art*, D. Buitron-Oliver (éd.), Washington, National Gallery of Art (Studies in the History of Art; 32).

- CALVO MARTÍNEZ J.L. (2000), « The *katábasis* of the Hero », in *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*, V. Pirenne-Delforge, E. Suárez De La Torre (éd.), Liège, Centre international d'étude de la religion grecque antique (*Kernos*; Supp. 10), p. 67-78.
- CANTARELLA E. (2000), *Les peines de mort en Grèce et à Rome. Origines et fonctions des supplices capitaux dans l'Antiquité classique*, Paris, Albin Michel (Bibliothèque Albin Michel de l'histoire).
- CARPENTER T.H. (1986), *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art. Its Development in Black-figure Vase Painting*, Oxford, Clarendon Press (Oxford Monographs on Classical Archaeology).
- CARPENTER T.H. (1998), *Art and Myth in Ancient Greece*, 2^e éd., Londres, Thames & Hudson (World of Art).
- CASADIO G., JOHNSTON P.A. (éd.) (2009), *Mystic Cults in Magna Grecia*, Austin, University of Texas Press.
- CRANE G. (1988), *Calypso: Backgrounds and Conventions of the "Odyssey"*, Francfort, Athenäum (Athenäums monografien. Altertumswissenschaft; 191).
- CSAPO E. (2008), « Star Choruses: Eleusis, Orphism, and New Musical Imagery and Dance », in *Performance, Iconography, Reception. Studies in honour of Oliver Taplin*, M. Revermann, P. Wilson (éd.), Oxford – New York, Oxford University Press, p. 262-290.
- DAVIE J.N. (1982), « Theseus the King in Fifth-Century Athens », *Greece & Rome*, 29, 1, p. 25-34.
- DE JÁUREGUI M.H. (2011), « Priam's Catabasis: Traces of the Epic Journey to Hades in *Iliad* 24 », *TAPhA*, 141, p. 37-68.
- DELCOURT M. (1957), *Héphaïstos ou la légende du magicien*, Paris, Les Belles Lettres (Confluents psychanalytiques; 5).
- DÉMARGNE P. *et al.* (1984), s.v. « Athena », *LIMC* II₁, p. 955-1044.
- FAUSTOFERRI A. (1996), *Il trono di Amyclae e Sparta: Bathycles al servizio del potere*, Naples, Edizioni scientifiche italiane (Aucnus; 2).
- FERRARI G. (2002), *Figures of Speech: Men and Maidens in Ancient Greece*, Chicago, University of Chicago Press.
- FERRARI G. (2003), « Myth and Genre on Athenian Vases », *ClAnt*, 22, 1, p. 37-54.
- FINEBERG S. (2009), « Hephaestus on Foot in the Ceramicus », *TAPhA*, 139, p. 275-324.
- FRONING H. (1971), *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen*, Wurtzbourg, K. Triltsch (Beiträge zur Archäologie; 2).
- GÜNTNER G. (1997), s.v. « Persephone », *LIMC* VIII₁, p. 956-978.

- HALM-TISSERANT M. (1986), « La représentation du retour d'Héphaïstos dans l'Olympe : iconographie traditionnelle et innovations formelles dans l'atelier de Polygnotos (440-430) », *Antike Kunst*, 29, 1, p. 8-22.
- HEDREEN G. (2004), « The Return of Hephaistos. Dionysiac Processional Ritual and the Creation of a Visual Narrative », *JHS*, 124, p. 38-64.
- HERMARY A., JACQUEMIN A. (1988), s.v. « Hephaistos », *LIMC* IV, p. 627-665.
- ISLER-KERÉNYI C. (1997), « Der François-Krater zwischen Athen und Chiuse », in *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings*, J.H. Oakley, W.D.E. Coulson, O. Palagia (éd.), Oxford, Oxbow Books, p. 523-539.
- KEBRIC R. (1983), *The Paintings in the Cnidian Lesche at Delphi and their Historical Context*, *Mnemosyne*, Suppl. 80.
- KEULS E. (1974), *The Water Carriers in Hades*, Amsterdam, A.M. Hakkert.
- KOSSATZ-DEISSMANN A. (1988), s.v. « Hera », *LIMC* IV, p. 659-719.
- KOSSATZ-DEISSMANN A. (2009), s.v. « Aktaion », *LIMC* Suppl. 1, p. 40-43.
- LONG C. (1987), *The Twelve Gods of Greece and Rome*, Leyde – New York, Brill (Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain ; 107).
- MALAGARDIS N. (1997), « Héra, la sans pareille ou l'épouse exclue ? À travers l'image », in *Héra : images, espaces, cultes* (Actes du colloque international du Centre de recherches archéologiques de l'université de Lille 3 et de l'Association PRAC Lille, 29-30 novembre 1993), J. de La Genière (dir.), Naples, Publications du Centre Jean Bérard, p. 93-111. Disponible sur internet : <http://books.openedition.org/pcjb/933>.
- MANAKIDOU E. (1994), s.v. « Peirithoos », *LIMC* VII, p. 232-242.
- MATHESON S.B. (1995), *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens*, Madison, The University of Wisconsin Press (Wisconsin Studies in Classics).
- MILLS S. (1997), *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*, Oxford – New York, Clarendon Press (Oxford Classical Monographs).
- MORAN W.S. (1975), « Μυμνήσκομαι and “Remembering” Epic Stories in Homer and the Hymns », *QUCC*, 20, p. 195-211.
- MOREAU A. (2006), *La fabrique des mythes*, Paris, Les Belles Lettres (Vérité des mythes ; 26).
- MORET J.-M. (1993), « Les départs des Enfers dans l'imagerie apulienne », *RA*, p. 293-351.
- MUGIONE E. (2000), *Miti della ceramica attica in Occidente. Problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni italiote*, Tarente, Scorpione.
- MULLER-DUFEU M. (éd.) (2002), *La sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts (Beaux-arts histoire).
- PARK A. (2014), « Parthenogenesis in Hesiod's *Theogony* », *Preternature*, 3, 2, p. 261-283.

- PARKE H.W. (1977), *Festivals of the Athenians*, Ithaca, Cornell University Press (Aspects of Greek and Roman Life).
- PARKER R. (1988), « Myths of Early Athens », in *Interpretations of Greek Mythology*, J. Bremer (éd.), Londres, Routledge, p. 187-214.
- PHILLIPS K.M. Jr. (1968), « Perseus and Andromeda », *AJA*, 72, 1, p. 1-23.
- PICKARD-CAMBRIDGE A. (1968), *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press (1^{re} éd. 1953 ; 2^e éd. révisée par J. Gould and D.M. Lewis).
- PIRENNE-DELFORGE V., PIRONTI G. (2016), *L'Héra de Zeus. Ennemie intime, épouse définitive*, Paris, Les Belles Lettres (Mondes anciens ; 3).
- REINACH A. (1985), *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, « *Recueil Milliet* », introduction et notes par A. Rouveret, Paris, Macula (Deucalion ; 3) (reprod. en fac-sim. de l'éd. de 1921, Paris, Klincksieck).
- RONCALLI F. (1986), « L'Arte », in *Rasenna: Storia et civiltà degli Etruschi*, G. Pugliese Carratelli (éd.), Milan, Libri Scheiwiller (Antica Madre: collana di studi sull'Italia antica), p. 533-676.
- SAID S. (1998), « Tragedy and Politics », in *Democracy, Empire and the Arts in the Fifth Century Athens*, D. Boedeker, K.A. Raaflaub (éd.), Cambridge (Mass.), Harvard University Press (Center for Hellenic Studies Colloquia ; 2), p. 275-295.
- SCHEFOLD K. (1981), *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, Munich, Hirmer.
- SCHEFOLD K. (1993), *Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und hocharchaischen Kunst*, Munich, Hirmer (édition révisée de *Frühgriechische Sagenbilder*, publié en 1964).
- SCHEFOLD K., JUNG F. (1988), *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, Munich, Hirmer.
- SERVADEI C. (2005), *La figura di Theseus nella ceramica attica. Iconografia e iconologia del mito nell'Atene arcaica e classica*, Bologne, Ante quem (Studi e scavi ; 9).
- SHAPIRO H.A. (1983), « Heros Theos: The Death and Apotheosis of Heracles », *CW*, 77, p. 7-18.
- SHAPIRO H.A. (1995), *Art and Cult under the Tyrants in Athens, Supplement*, Mayence, P. von Zabern.
- SHAPIRO H.A., IOZZO M., LEZZI-HAFTER A. (éd.) (2013), *The François Vase*, Kilchberg, Akanthus.
- SLATER P. (1968), *The Glory of Hera: Greek Mythology and the Greek Family*, Boston, Beacon Press.

- SMALL J.P. (2003), *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge, Cambridge University Press.
- STANSBURY-O'DONNELL M.D. (1990), «Polygnotos' Nekyia – A Reconstruction and Analysis», *AJA*, 94, p. 213-235.
- STANSBURY-O'DONNELL M.D. (2005), «The Painting Program in the Stoa Poekile», in *Periklean Athens and its Legacy. Problems and Perspectives*, J.M. Barringer, J.M. Hurwit (éd.), Austin, University of Texas Press, p. 73-87.
- TAPLIN O. (2007), *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase Painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.
- TORELLI M. (2007), *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*, Milan, Electa.
- TRENDALL A.D. (1967), *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, Clarendon Press (Oxford Monographs on Classical Archaeology).
- TRENDALL A.D. (1989), *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, New York, Thames & Hudson (World of Art).
- TRENDALL A.D., CAMBITOGLU A. (1982), *The Red-Figured Vases of Apulia. 2. Late Apulian*, Oxford, Clarendon Press (Oxford Monographs on Classical Archaeology).
- WALKER H.J. (1995), *Theseus and Athens*, New York – Oxford, Oxford University Press.
- WHITMAN C.H. (1970), «Hera's Anvils», *HSCP*, 74, p. 37-42.
- WOODFORD S. (2003), *Images of Myths in Classical Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press.