

**Zeitschrift:** Cahiers d'archéologie romande  
**Herausgeber:** Bibliothèque Historique Vaudoise  
**Band:** 36 (1987)

**Artikel:** Identification d'Hébé ? : Le nom, l'un et le multiple  
**Autor:** Laurens, Annie-France  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-835475>

#### **Nutzungsbedingungen**

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

#### **Conditions d'utilisation**

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

#### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 20.02.2026

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

# Identification d'Hébé? Le nom, l'un et le multiple

A.-F. Laurens

## Introduction

Je voudrais partir des remarques théoriques d'E. Gombrich qui, au moment où il se demande laquelle des fonctions de communication l'image peut assumer, constate que «la possibilité d'égaler la fonction énonciative du langage lui fait radicalement défaut»<sup>(1)</sup>. Si on passe du général au particulier, on peut essayer d'observer comment procède, de nos jours, un spécialiste pour identifier un personnage mythologique, sur une image antique. Il est évident que l'observateur contemporain ne pourra trouver aucun indice contraignant de nomination dans la configuration extérieure du personnage. Il va puiser dans un savoir préalablement acquis pour cerner des pertinences de situation, de relation à d'autres figures dans l'image même et de présentation de signes, traits ou objets faisant fonction d'attributs<sup>(2)</sup>. Il va constituer l'image en système symbolique renvoyant à un corpus de textes et/ou d'images. Cette démarche est propre à tout iconographe et impose de réintroduire dans l'image, à un moment quelconque de l'investigation, des renseignements venus de l'extérieur, contextuels, dont le degré de fiabilité est entièrement dépendant de la compétence propre de l'observateur. Il y a là une part de risque (de surinterprétation ou d'ignorance) inhérent à toute approche de l'image, dont aucune méthode ne permet la totale prévention.

Toutefois les images peintes sur la céramique grecque semblent parfois baliser le cheminement d'approche et diminuer par là les dangers d'errance, lorsque l'artisan associe à une forme graphique un nom inscrit dans le champ. La fonction énonciative est alors assumée par le texte surajouté. Je n'envisage pas d'aborder ce problème important de la lettre dans l'image<sup>(3)</sup>, mais seulement de me demander, dans le cas particulier d'Hébé, si le nom de la déesse se juxtapose à sa silhouette selon le jeu d'un hasard qui pourrait rendre une image quasiment tautologique ou bien si la précision de nomination ne relève pas plutôt d'une intention déterminée de signifier, en levant une ambiguïté consécutive à une recherche du peintre.

L'iconographe de la céramique grecque, en quête d'une figure mythologique, Hébé en l'occurrence, se trouve assez souvent confronté à un troisième type de situation, où l'image ne se laisse pas aisément appréhender par rapport à un savoir acquis au préalable et où nulle inscription ne vient soutenir l'interprétation. Traditionnellement l'iconographe situe alors l'image par rapport à une grille de vraisemblance dont les critères ne sont jamais totalement objectivés ni cohérents et, à terme, se décide pour tel ou tel nom à imposer à une figure qui, cependant, échappe par certains côtés à la contrainte de nomination et de définition qu'on lui fait subir. Et le spécialiste contemporain a trop souvent tendance à se débarrasser de cet irréductible en se réfugiant derrière l'incompétence, l'erreur, les procédés de contamination ... du créateur! Or l'approche anthropologique des sociétés nous a appris que la création ou le discours de l'indigène a toujours du sens<sup>(4)</sup>. Il ne servirait de rien de dire que le céramiste grec confond Iris et Hébé; encore faut-il suivre le chemin qu'il nous ouvre et voir comment fonctionne son polythéisme, comment et pourquoi ces deux déesses sont partiellement identiques et donc graphiquement en position de substitution l'une par rapport à l'autre. Il est même possible de faire un pas de plus, si l'on accepte de suivre la logique propre de l'imagerie, et de réintroduire, dans le corpus, des images ordinairement exclues, sous le prétexte que leur non-sens serait évident dans la confusion graphique provoquée par la multiplication de figures identiques, jouant la même fonction, tenant la même place que le personnage mythologique unique que l'on aurait attendu dans cette situation.

Peut-être y aurait-il là l'occasion d'entrevoir que l'imagerie aussi — et pas seulement les textes — construit la figure du dieu et du héros comme susceptible d'être, à la fois, une et multiple<sup>(5)</sup>, c'est-à-dire lisible dans le jeu des déplacements et de la reduplication?

## I. Les traditions écrites

Avant toute approche directe d'images d'Hébé, nous allons partiellement pallier leur carence énonciative, en rappelant une sorte de savoir minimal autour de cette figure mythique, relativement mineure dans le polythéisme grec<sup>(6)</sup>.

Hébé, rarement évoquée tant dans les textes que dans les images, est célébrée par tous les auteurs pour sa beauté, son éclat, ses belles chevilles. Sa vie se réduit à peu de choses. Selon les versions les plus répandues, elle est fille de Zeus et d'Héra; elle est échanson des dieux sur l'Olympe; enfin, elle est donnée en mariage à Héraclès, après l'apothéose de ce dernier, en signe de réconciliation d'Héra et d'Héraclès.

Si l'on pousse davantage la recherche, on rencontre des variantes intéressantes. Selon certains, Hébé serait fille d'Héra seule, et M. Detienne a écrit à plusieurs reprises sur la conception d'Hébé, née de la rencontre d'Héra et d'une laitue<sup>(7)</sup>. Cette tradition, rapprochée d'autres textes, qui conjoignent Hébé et Eileithyia<sup>(8)</sup>, ou Hébé et Médée<sup>(9)</sup>, nous permettent d'affirmer qu'Hébé n'est pas simplement une allégorie de la jeunesse, mais une déesse liée aux pratiques féminines des manipulations des plantes, en rapport avec la naissance et les procédés magiques de rajeunissement.

Hébé, maîtresse d'un parcours à rebours de l'existence humaine, apparaît dans les *Héraclides* d'Euripide, où son intervention miraculeuse rend la Jouvence à Iolaos, accablé par les ans, pour la durée seulement d'un jour et d'une bataille<sup>(10)</sup>. C'est assurément la même déesse qui, par le même pouvoir, sait installer Héraclès dans la Jeunesse des Bienheureux, après son apothéose. Il est donc normal que sa fonction essentielle soit de distribuer dans l'Olympe le nectar et l'ambroisie, nourritures divines dont nous savons que la consommation est indispensable aux dieux pour qu'ils gardent l'intégralité de leur vigueur.

Si nous nous tournons à présent vers les données cultuelles, nous constatons qu'Hébé était honorée dans quelques places pas très nombreuses: à Athènes, dans la tétrapole de Marathon, à Egine, à Argos, à Mantinée, à Sicyone, à Phlionte et peut-être à Cos. Ce que nous relèverons dans ces cultes, ce sont les associations très fortes qui la relient à d'autres divinités; de manière explicite, à Héra et à Héraclès, Iolaos et Alcmène; de manière plus implicite, à Ganymède et peut-être à Dionysos. En effet, à Phlionte, Hébé connaît un culte *aniconique* (détail qui n'est pas sans intérêt pour un iconographe), où la présence d'un bois de cyprès et l'existence d'un rituel de cueillette du lierre font songer à une divinité de la sphère dionysiaque. Ces liens semblent se préciser, lorsque l'on sait que son hiéron était un asile pour les esclaves fugitifs qui l'honoraient comme une puissance libératrice, *Eleuthéria*, et si l'on se rappelle l'existence en Campanie d'un Dionysos/Hébône. Enfin, il faut relever que dans la région de Phlionte et de Sicyone, Hébé passait pour avoir été anciennement appelée Dia et Ganyméda. Les deux épicleses mériteraient de plus longs développements. Bornons-nous pour notre propos à observer que les Grecs, dans cette région au moins, la considéraient comme une divinité ancienne et de premier rang, tout à côté de Zeus, dont le nom Dia est une forme au féminin.

Après cette schématique prise de connaissance d'Hébé, maîtresse de Jouvence, de Liberté et d'Immortalité, essayons de l'identifier sur les images. Nous avons restreint notre documentation à la céramique attique, essentiellement à figures rouges.



## II. Les documents qui portent le nom d'Hébé

Ils sont très peu nombreux. Dans un ou deux cas seulement, que je n'ai pas choisi de montrer, l'inscription du nom « semble » se surajouter à une image explicite par elle-même (par exemple sur l'hydrie à figures noires de l'apothéose d'Héraclès à la Bibliothèque Nationale)<sup>(11)</sup>.

Plus intéressants pour mon propos me paraissent les documents qui juxtaposent le nom d'Hébé et une figure féminine que nous n'aurions su identifier sans cette précision. L'inscription est alors indispensable à la lecture iconographique, elle ne la redouble pas.

Avec le vase de Sophilos<sup>(12)</sup>, nous sommes dans un contexte de noces de Thétis et de Pélée (fig. 1). Nous voyons le défilé traditionnel des divinités parmi lesquelles Dionysos et Chiron. Entre les deux, une figure féminine sans attribut n'est ni la femme de Chiron, ni Ariane, ni Sémélé, puisqu'elle est inscrite Hébé. C'est le seul cas, à ma connaissance, où elle apparaisse dans le cortège nuptial de Pélée. Une approche strictement iconique ne nous aurait pas permis de l'identifier<sup>(13)</sup>. Mais le nom étant proposé par les Anciens, aussitôt elle s'impose, dans cette juxtaposition à Dionysos et à Chiron, comme la déesse des passes magiques et des plantes, que les textes nous ont fait connaître. Les figures qui l'entourent nous autorisent à ne pas en faire seulement une allégorie de la Jeunesse ou de l'Immortalité, qui sera en jeu avec Achille, mais qui lui échappera. Elle se situe auprès de Chiron, maître des sagesse archaïques et des rituels d'initiation<sup>(14)</sup>. Or nous avons des témoignages épigraphiques de son rôle dans les fêtes de l'éphébie athénienne. Ici Hébé est une figure iconographiquement très neutre, sans attribut (à la différence de Dionysos et de Chiron), dont l'identification ne peut se passer de l'inscription. Nous observons cependant que l'inscription n'est ni hasardeuse, ni contestable, car la déesse qu'elle désigne correspond bien à ce que nous savons d'elle par les textes.



2.

La coupe de Sosias (fig. 2) du Musée de Berlin<sup>(15)</sup> montre l'instant du franchissement par Héraclès du seuil d'un Olympe où les dieux, assis par couples, ou debout, comme les Heures, apparaissent dans la plénitude de leur manifestation divine et de leur accord harmonieux, par le geste qu'ils font de tendre les phiales. Devant Zeus et Héra (fig. 3), une figure féminine ailée joue le rôle d'échanson. Par malchance, l'inscription est incomplète et reste seulement le premier signe, celui de l'aspiration initiale, H; ce qui autorise une restitution en Hébé, éliminant Niké et Iris, qui sont les servantes ailées, attitrées de l'Olympe. Mais pouvons-nous, en toute tranquillité, utiliser le document que constitue cette coupe pour en déduire la preuve de l'existence d'une Hébé pourvue d'ailes? Ce n'est pas aussi simple. Dans un premier temps, nous ne pouvons pas éviter de nous demander si, par hasard, l'inscription ne pourrait pas concerter Héra? Sa place, entre aile et visage, semble l'exclure. Deuxièmement, la question de fond se pose de savoir si une inscription est, par statut, parce qu'elle est texte, plus vraie, plus fiable que la tradition figurée qui paraît, au moins de prime abord, ignorer cette variante dans la configuration de la déesse. Plusieurs auteurs ont essayé de démontrer<sup>(16)</sup> que Sosias était un homme peu sûr, dont les connaissances mythologiques incertaines pouvaient être prises en défaut sur ce vase. Ainsi, il aurait inscrit Hestia et Amphitrite au-dessus d'un groupe de divinités qu'il conviendrait d'appeler Déméter et Coré. Le procès est des plus graves et nous l'avons déjà abordé de manière théorique. Au nom de quelle légitimité un savant du XX<sup>e</sup> siècle peut-il récuser l'interprétation d'un ancien? Ce serait la porte ouverte à bien des excès, et un commode stratagème pour se débarrasser de quelques documents irréductibles à une théorie. En principe, il me paraît plus sage de se demander pourquoi et comment la confusion a pu se faire. L'erreur prétendue est en fait un indice qui nous fait apercevoir des zones de contacts ou de superposition partielle entre différentes figures, ce que d'autres images confirment.



3.



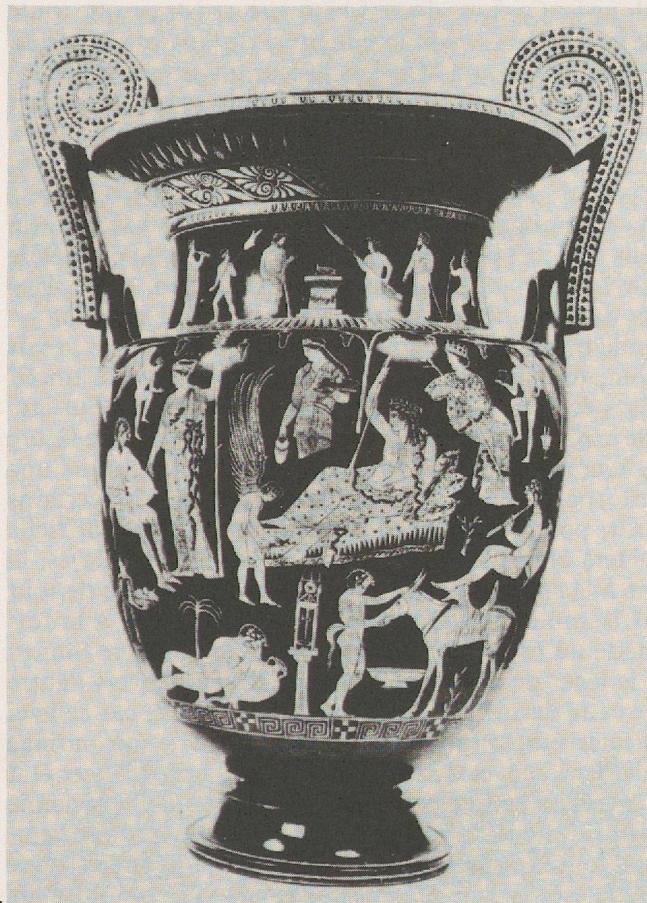
4.

Nous acceptons donc le témoignage de Sosias qui, seul de toute la tradition antique, écrite et figurée, désigne en clair Hébé comme une figure ailée. Assurément il raccourcit ainsi la distance par rapport à Iris ou à Niké; il en fait une figure banale, interchangeable parmi les diverses porteuses de phiale et d'oenochœ. Cependant, si nous prolongeons notre enquête dans la céramique, nous pouvons nous interroger sur une peinture sans inscription du Peintre de Syriskos, conservée dans une collection privée américaine<sup>(17)</sup>. La scène est claire pour les meilleurs auteurs (fig. 4). E. Simon<sup>(18)</sup> et K. Schefold<sup>(19)</sup> reconnaissent Héra et Zeus trônant face à face, sceptre en main, auxquels une Iris ailée distribue le nectar. Les deux divinités assises sont réellement unies par le mouvement enveloppant des ailes. Mais nous ne pouvons pas ne pas remarquer le geste intime qui unit plus étroitement la femme ailée et Héra et qui s'oppose au geste solennel du versement dans la phiale de Zeus. Le geste de la main serrée, rare, semble traduire une affectivité, une connivence charnelle. Ce n'est pas le geste d'une *dexiōsis*, dont le distingue le rapprochement des mains gauches (et non droites) et la pression des doigts repliés. Sans qu'il soit possible, dans le cadre de cette présentation, d'entrer dans trop de détails, je voudrais signaler que dans d'autres contextes — scènes d'homosexualité par exemple<sup>(20)</sup> — les mains gauches des deux partenaires sont unies, comme si elles étaient davantage du côté de l'affectif et moins du côté du contractuel. Cette particularité des doigts noués des deux mains gauches me poussait déjà à voir dans ces deux figures Héra et Hébé, lorsque je fus amenée à relire un passage de Nonnos (*Dionysiaca* IV, 16-19) mettant en scène Harmonie et Electre: «Un affectueux souci fait trembler sans cesse les genoux de la jeune femme apeurée; et elle prend la main de rose de sa fille pour la serrer dans sa main de neige, et on dirait Héra aux bras blancs tenant la main d'Hébé» (traduction P. Chuvin). Ces vers, qui posent comme une image référentielle le noeud des doigts d'Héra et d'Hébé, pour exprimer un modèle de lien relationnel entre la Mère et la Fille, rejoignent à travers l'écart des siècles et des techniques d'expression, le cratère de

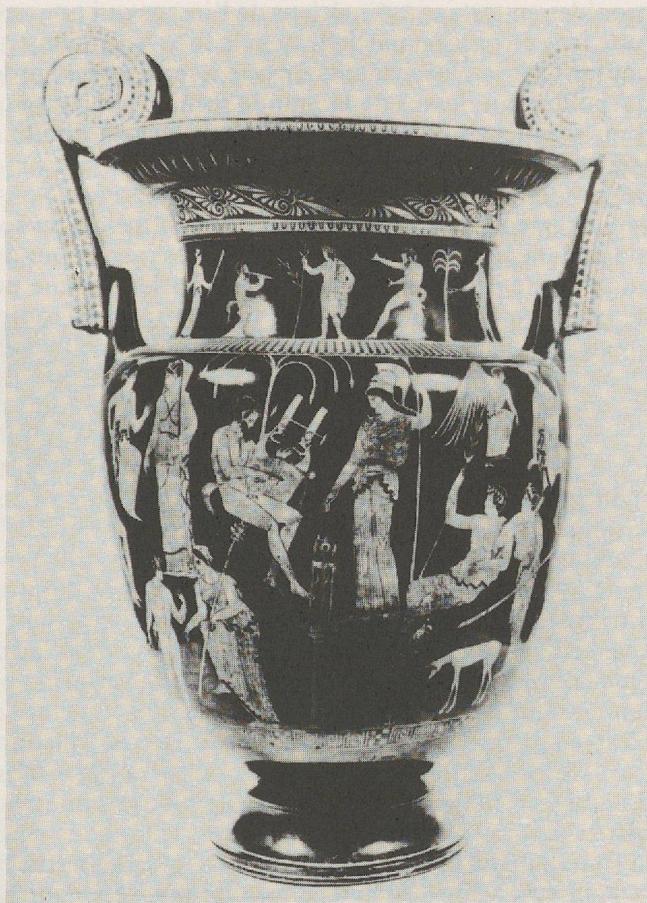
New York. Nous découvrons ainsi, sur cette image, à la fois l'importance du lien de filiation entre Hébé et Héra, et la marginalisation iconique de Zeus, exclu d'une intimité, sans que nous puissions affirmer que le peintre dénie sa paternité. Enfin, cette nouvelle identification que nous proposons pour ce vase se trouve confortée par l'existence du fragment d'inscription sur la coupe de Berlin. Autour d'un mot et d'une image, un réseau se noue qui, toutefois, ne permet pas de développer plus qu'une forte présomption en faveur d'Hébé. Privé d'inscription sur le document lui-même, l'iconographe doit se contenter d'une approche de vraisemblance.

Revenons, pour clore ce développement méthodologique, au vase de Sosias, afin de dégager nettement cette constatation que l'inscription peut poser autant de problèmes qu'elle en résout, en particulier lorsqu'elle peut devenir l'occasion ou le prétexte d'ouvrir le champ iconographique, de manière à englober des types de représentation marginaux par rapport à la figure étudiée. En l'occurrence, il n'est pas utile, à partir du vase de Sosias, de reprendre toute la série des figures féminines aillées pour se demander si elles pourraient être Hébé. La question ne doit être abordée que lorsqu'un autre signe vient interpeler l'observateur, par exemple le jeu des doigts noués.

Abordons le troisième document à inscriptions que j'ai retenu pour cette étude (fig. 5 et 6). Le cratère du Peintre de Cadmos<sup>(21)</sup> présente le repos de Dionysos sur une face et l'audition de Marsyas sur l'autre. Dans ce cas, nous devons parler d'inscriptions au pluriel, car Hébé est figurée et nommée deux fois. Cas unique pour un personnage qui ne retrouve sa traditionnelle modestie que par la place qu'il occupe, dans la zone des anses.

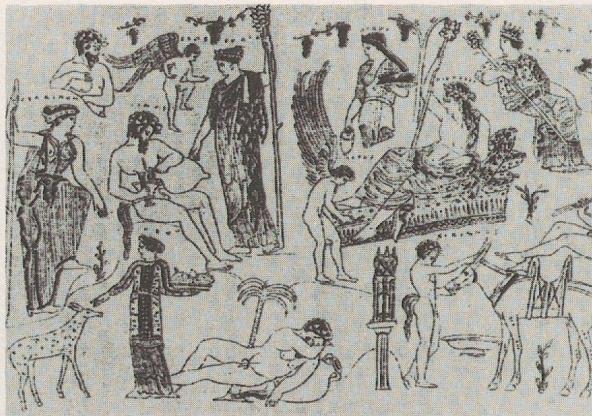


5.

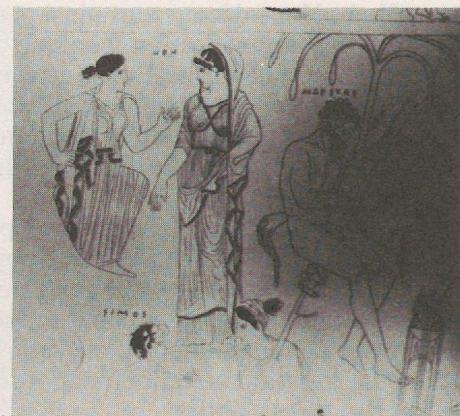


6.

Annexée dans le monde de Dionysos (ce qui ne nous étonne pas), mêlée de si près à diverses ménades que certains auteurs ne l'en distinguent pas<sup>(22)</sup>, Hébé est une jeune femme porteuse de fruits, à proximité d'une biche (fig. 7). Le rapport à l'univers des plantes et des fruits, la présence de la biche dont Philippe Borgeaud a souligné les affinités avec les rites et le vocabulaire de la libération, de l'*éléuthéria*<sup>(23)</sup>, et enfin le vêtement «rituel» de la déesse, la *kandys*, qu'elle porte sur d'autres vases, et qui, ici comme ailleurs, la rapproche de la sphère d'Artémis<sup>(24)</sup>, forment un ensemble cohérent de signes qui s'accordent avec le nom inscrit et précisent sa personnalité par rapport et par opposition aux autres figures féminines, en particulier à la ménade Opora, porteuse de la même corbeille de fruits, mais autour de laquelle convergent tant de traits exclusivement dionysiaques: les fruits de la corbeille sont des grappes de raisin, un dais de pampres s'éploie au-dessus de la jeune-femme, qui a revêtu en place de *kandys* une nébride, tandis qu'elle tient inclinée une *oenochoé*, prête au service du vin, au-dessus de Dionysos. Autour d'Opura, tout fait sens vers Dionysos, alors qu'Hébé semble plus imprécise, sans lien réel avec l'univers bachique, si ce n'est sa position entre deux satyres utilisateurs d'amphore. Hébé, ici, apparaît nettement comme intermédiaire entre deux univers qu'elle conjoint dans un espace marqué comme extérieur à la cité, le monde d'Artémis (biche, *kandys*) et celui de Dionysos (contexte de position).



7.



8.

Sur la face B, près de l'autre zone des anses, Hébé est nommée parmi les divinités qui écoutent la cithare de Marsyas (fig. 8). Et pour la première fois nous rencontrons concrètement ce jeu de devinettes que nous avons annoncé en introduction. Car, si le mot Hébé est bien écrit sur le fond du vase, il apparaît entre deux figures féminines entre lesquelles il est bien difficile de savoir laquelle il désigne, dans la mesure où toutes deux sont sans modèle proche dans la série iconographique des Hébé. Dans ce cas précis, nous allons donc procéder en restant à l'intérieur de l'image qui nous est donnée. Or nous devons bien vite constater que toute cette face du vase (et partiellement la face A) est construite sur un jeu de redoublements et de fausses symétries, dont le trait le plus évident consiste à représenter sur le col du cratère un Marsyas joueur d'aulos en présence d'Apollon, au-dessus de la grande scène de la panse qui rassemble, autour de Marsyas citharède (au contact d'un palmier et d'un trépied, de connotation apollinienne), divers auditeurs parmi lesquels, outre les deux jeunes femmes déjà vues, un satyre et une ménade (en bas, à gauche), Athéna (au centre), Apollon et Artémis (à droite), Niké (?) et Hermès (en haut, à droite). Notons tout de suite que sur cette face la biche accompagne explicitement Artémis, et qu'un même type de personnage féminin, vêtu seulement du péplos sans chiton ni manteau, est repris trois fois sur le vase: en A, au-dessus d'Hébé, la jeune femme tient une hampe végétale que l'on ne peut immédiatement identifier comme un thyrsé, même si le nom écrit, Eudaimon, et la place de la figure la rapprochent des ménades; en B, toujours dans la même tenue et dans la même position — un genou remonté, sur lequel elle s'appuie — elle manipule un thyrsé, ici sans ambiguïté; en B encore, mais légèrement au-dessus et à droite, elle a perdu tout attribut, tout ornement de coiffure, tout signe distinctif autre que celui de la main gauche tendue en avant, doigts écartés, dans un geste ambivalent qui peut être autant de simple conversation que de prière, par lequel elle explicite une relation étroite avec une grande figure féminine voilée, vêtue du chiton et de l'himation. Cette femme droite, majestueuse, se présente comme une figure matronale (port de la couronne radiée, nuque couverte) par un ensemble de traits qui ont entraîné certains savants à l'identifier sans hésitation comme Héra<sup>(25)</sup>. Or, pour plusieurs raisons, il nous semble difficile d'admettre que nous sommes là en présence du couple Héra-Hébé. Par les signes précédemment relevés, la jeune femme au péplos ouvert et non ceinturé se rattache à la sphère des ménades, malgré l'absence de tout attribut. En effet, sa place et sa fonction paraissent suffisamment indiquées par la présentation, à la fois symétrique et croisée, qui la pose par rapport à la ménade au thyrsé qui s'entretient avec le satyre Simos. Que le nom d'Hébé ne la désigne pas est confirmé par le léger décalage de l'écriture, décentrée vers l'autre femme. Il n'est cependant pas possible d'en conclure que cette dernière soit, sans conteste, Hébé, car celle-ci n'est pas en principe une divinité matronale. Son histoire s'interrompt pratiquement au moment de son mariage avec Héraclès. Elle assume les figures de la *parthénos*, de la vierge, et de la *numphè*, c'est-à-dire de cet état d'ambiguïté radicale que connaît la femme grecque avant, pendant et après son mariage, avant qu'elle devienne mère. Le nom d'Hébé oscille, ambivalent, sur le vase, entre la jeune fille, *parthénos* par le dépouillement, la simplicité de la toilette, et la femme plus majestueuse et voilée, figure de *numphè*. Hébé est peut-être l'une et l'autre à la fois, ou le passage de l'une vers l'autre. Hébé est difficile à cerner à la rencontre de plusieurs systèmes, Artémis et Dionysos sur une face, *parthénos* et *numphè* sur l'autre. Je crois qu'il est question avec ce cratère de mettre en image l'étrange statut des femmes, par rapport à un axe qui essaie de se fixer, sans y parvenir vraiment, celui d'Hébé qui emprunte momentanément l'aspect extérieur de sa mère Héra, à laquelle elle s'assimile presque. Ceci ne peut étonner celui qui connaît leur proximité et leur connivence. Ce qui paraît plus intéressant à relever ici — trait que nous retrouverons plus tard, dans une autre série iconographique — c'est le parallélisme des attitudes, la verticalité, la dignité un peu raide, qui établit un rapport entre Hébé en figure d'Héra et Athéna. Athéna, c'est aussi une autre représentation de la féminité, une autre façon d'être *parthénos*. Nous retrouverons ces deux déesses étroitement liées et opposées, de part et d'autre d'Héraclès, comme ici de part et d'autre de Marsyas. Peut-être vaudrait-il la peine d'approfondir ce point, mais il nous suffit actuellement de conclure que, sur ce cratère exceptionnel, Hébé deux fois figurée, deux fois nommée, échappe toujours à notre approche. Loin de savoir quel est son statut entre deux divinités (Dionysos/ Artémis, Héra/ Athéna), nous ne parvenons même pas à dire avec certitude laquelle des deux formes féminines le nom désigne comme étant Hébé. Mais en abordant le problème de cette façon, avec ce désir d'identifier, ne nous fourvoyons-nous pas, transposant la force du mot d'une culture dans une autre? Si nous admettons que le signe iconique n'a pas de valeur énonciative, pourquoi ne pourrions-nous pas considérer que le nom isolé (et non la phrase) qui vient s'ajouter au dessin a pour but tantôt d'en souligner l'ambiguïté, tantôt de la lever?

C'est dans cette perspective que le vase du peintre de Cadmos m'intéresse au plus haut point, car il est un argument de choix pour légitimer un certain type d'enquête iconographique qui est trop souvent critiqué, quand il n'est pas tout simplement ignoré. Si s'efforcer d'identifier et de nommer une figure de dieu ou de héros n'est pas un exercice vain, dans la mesure où certains documents, comme celui-ci, nous posent eux-mêmes la question, puisqu'ici l'inscription nous interpelle et nous constraint à jouer au jeu de qui est qui, il convient toujours de savoir respecter les règles de l'imagerie, en ne réduisant pas la polysémie du dessin à l'univocité d'une interprétation et d'un classement par nom, qui exclut le jeu des glissements, des passages d'un personnage à un autre. Il nous a paru intéressant de pouvoir montrer que c'est ainsi que fonctionnait l'imagerie grecque, alors même que la présence de noms inscrits aurait pu donner l'illusion d'une détermination rigoureuse des figures.

### III. Les images à interpréter dans des séries analogiques

Regardons maintenant des images sans texte, que nous allons prendre dans la série iconographique de l'accueil d'Héraclès par des divinités de l'Olympe.

Sur une péliké de Berlin<sup>(26)</sup>, Héraclès assis au centre sur la léonté, la massue à la main droite, est tourné vers Athéna (fig. 9). Entre les deux, Niké en vol porte une phiale. De l'autre côté d'Héraclès, Hébé en péplos tient la phiale et l'oenochœ. Elle porte la coiffure haute des très jeunes femmes, connue par la sculpture du IV<sup>e</sup> siècle. Derrière elle, un jeune homme en partie détruit, peut être Hermès, ou Iolaos.

Notons tout d'abord que nous nous trouvons pour la première fois devant l'image « canonique » d'une Hébé échanson, identifiable par sa position auprès d'Héraclès, sa fonction et son allure juvénile.

Remarquons ensuite que dans la série d'images que nous ouvrons maintenant, Hébé apparaît dans une structure de redoublements. Il y a symétrie des gestes et des fonctions de Niké et d'Hébé par rapport à Héraclès, et symétrie de position entre Hébé et Athéna. Enfin, observons le détournement d'Héraclès qui semble ignorer la présence d'Hébé et regarde systématiquement vers Athéna.

Sur un cratère du Musée National d'Athènes<sup>(27)</sup>, nous retrouvons la même composition générale, mais plus réduite (fig. 10). Héraclès est debout entre Athéna et une femme, qui pose sur sa tête le bandeau des initiés et des grands vainqueurs. Cette figure, qui n'est pas spendophore, ne peut être identifiée comme Hébé que par son insertion dans une série iconographique, par son aptitude à se porter garante de l'apothéose par le don du bandeau qui dit le triomphe sur la mort, et enfin par sa position par rapport aux deux autres personnages.



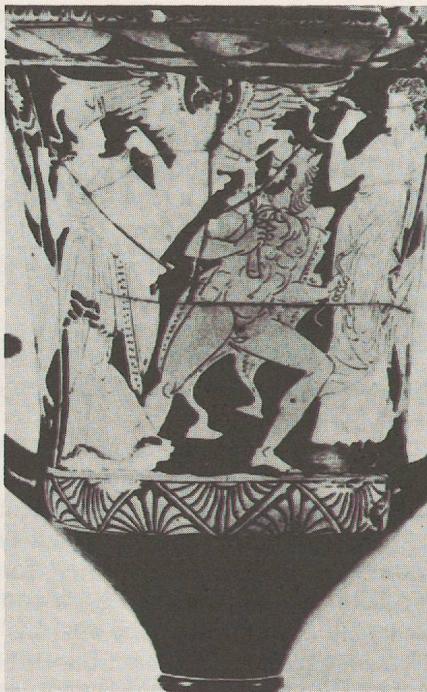
9.



10.



11.



12.



13.

Avec un cratère de Berkeley<sup>(28)</sup>, la structure de l'image reste assez comparable, même si les personnages ont permuté (fig. 11). A gauche, Athéna s'éloigne, casquée, appuyée sur sa lance, avec un geste affecté de la main gauche qui a lâché le bouclier pour pincer l'étoffe du péplos. Entre elle et Héraclès, nous retrouvons l'insertion d'une Victoire en vol, porteuse de bandeau, qui est pour partie l'expression d'une Athéna Niké, pour partie le redoublement de la figure de gauche, immobile, qui montre une couronne dans sa main droite (fig. 12). C'est à cette figure, en symétrie de position (mais non de mouvement) par rapport à Athéna et de fonction par rapport à Niké, que je propose à nouveau de donner le nom d'Hébé, sans autre critère que celui de la cohérence d'une structure iconographique.

Aux côtés d'Héraclès, détendue, parfois assise, mais toujours armée, Athéna est l'amie et la compagne des exploits passés, des efforts dont se discerne la récompense. Je ne crois pas que la fascination qu'exerce sur l'Alcide le regard d'Athéna puisse être interprétée — comme certains l'ont fait — comme une trace évanide d'un temps où l'on aurait parlé d'un mariage entre eux<sup>(29)</sup>. Cette supposition repose sur un type de lecture subjective et psychologisante qui ne semble plus acceptable à notre époque. Je voudrais montrer que l'image met en valeur moins le « couple » d'Héraclès et d'Athéna, que l'irréductible antinomie qui oppose Hébé à Athéna. Elles encadrent Héraclès comme deux images du féminin, retrouvant quelque part la structure de l'Apologue de Prodicos, qui décrit la double tentation de l'Alcide entre la Vertu et la Mollesse. Mais le choix, dans les scènes de l'accueil à Héraclès, n'est pas entre le Bien et le Mal, mais entre le Passé et le Futur. Héraclès a terminé sa vie héroïque, et son regard sur Athéna, Compagne de ses exploits, plongé dans sa propre mémoire, est un regard d'adieu. L'avenir d'Héraclès est dans cette immortalisation dont Hébé est une double composante, en tant que distributrice du nectar et de l'ambroisie ou du bandeau et en tant que don contractuel, par mariage, des dieux de l'Olympe. Vie à deux faces d'Héraclès, l'une tournée vers l'humanité, l'autre vers le divin. Hébé et Athéna, chacune sur une trajectoire, l'aident à parcourir le cycle complet de son existence.

Remarquable sur le cratère de Berkeley, et unique dans la série, est le bond d'Héraclès, porteur de la léonté, de la massue et de l'arc. Dans les scènes d'accueil et d'hommage, il est d'ordinaire représenté soit debout, soit assis, mais toujours statique, immobilisé en récipiendaire. Le bond d'Héraclès est ici la mise en image de son autonomie, de sa participation créatrice à son destin. Mise en scène du passage vers l'Olympe, du franchissement des limites de la mortalité, il est également l'expression de l'arrachement, de la rupture par rapport à Athéna, qu'Héraclès regarde certes toujours, mais qui elle-même s'éloigne, tandis que son pas gigantesque le rapproche d'Hébé.

Cette composition est structurée par la tension de deux mouvements divergents, d'intensité différente, inscrits dans les corps d'Athéna, Héraclès et Niké. Mais si l'élan de la Victoire parvient à se fondre dans la dynamique propre d'Héraclès, les deux orientations principales se heurtent à droite et à gauche respectivement, à deux figures absolument statiques, Hébé et Dionysos assis (fig. 13).

Car sur le cratère de Berkeley, l'imminence de la félicité est exprimée par la pénétration, sur la face principale du vase, des personnages du thiase et de Dionysos lui-même. Fréquemment le thiase apparaît au revers des vases qui portent ces scènes d'hommage à Héraclès; il est alors formé de figures animées et se limite strictement aux faces B, sans déborder sur la scène principale. Ce n'est pas le lieu de s'interroger sur les multiples raisons qui peuvent expliquer l'association d'Héraclès et de Dionysos, les deux demi-frères, tard-venus sur l'Olympe. Mais peut-être convient-il de souligner que Dionysos et Hébé apparaissent ici associés dans l'organisation de l'accueil — plus rare — dans un univers d'ataraxie, vraisemblablement comme les deux maîtres des rituels d'intégration à l'Olympe. Et je suggérerai que les images où Hébé introduit en quelque sorte Héraclès

sur l'Olympe, en l'attirant de l'intérieur, en l'invitant à franchir le seuil, sont symétriques de celles du retour d'Héphaïstos, dans lesquelles Dionysos, de l'extérieur de l'Olympe, reconduit l'exclu jusque dans l'Olympe. Cette position, à la fois dedans et dehors, d'étranger et de passeur, explique la présence de Dionysos aux côtés d'Athéna et d'Hébé, dans un certain nombre des scènes d'introduction d'Héraclès dans l'Olympe.



14.

Regardons maintenant un cratère que je crois inédit du Musée National d'Athènes (fig. 14)<sup>(30)</sup>. Au centre de l'image, sur la face principale, deux figures nettement caractérisées : Niké tend vers Héraclès la phiale et la couronne; par son vol léger qui effleure une végétation aux formes arrondies, elle s'oppose à Héraclès qui brandit sa massue, solidement assis, stable, au-dessus d'un élément architecturé à degrés et devant un objet en forme de calathos, difficile à identifier. La jeune femme de droite ne peut être interprétée comme une Hébé que par le biais de la couronne qu'elle tient à la main, un peu comme sur le cratère de Berkeley. Athéna a disparu. A elle s'est totalement substituée Niké, figure qui conjoint si fortement Hébé et Athéna de part et d'autre de l'Alcide, qu'elle peut indifféremment fonctionner à la place de l'une ou de l'autre. Car dans ce jeu de positions, de glissements et substitutions viennent s'insérer des images symétriques de celle-ci, sur lesquelles Hébé a disparu, laissant en place Athéna et Niké face à elle<sup>(31)</sup>. Dans le domaine de l'iconographie céramique<sup>(32)</sup>, la structure minimale implique donc la présence de deux femmes au moins de part et d'autre d'Héraclès, sans qu'aucune des trois déesses susceptibles d'être présentes, ne soit jamais considérée comme pivot indispensable à la construction d'ensemble.

Hébé	}	Héraclès	}	Athéna
Hébé		Héraclès		Niké
Athéna				Niké

Avec le cratère d'Athènes, nous abordons une série qui se distingue des images précédentes d'introduction d'Héraclès dans l'Olympe ou d'hommage rendu à Héraclès. En effet, désormais l'espace où se déroule la scène n'est plus un lieu neutre, éventuellement l'Olympe, mais un lieu défini et déterminé comme un hiéron par la grande couronne accrochée au centre de l'image et par deux autres signes qui se trouvent chacun au-dessus d'une anse et qui ferment l'espace, une colonne d'un côté, une couronne ou bandelette de consécration de l'autre. Les personnages sont donc inscrits dans un sanctuaire, et l'on est amené à s'interroger sur la fonction de la construction à degrés qui fixe le centre du hiéron, sur la ligne de sol. Peut-on parler d'autel? Non et pour deux raisons au moins. D'une part, parce que dans cette série iconographique le bômos peut venir se surajouter à ce premier élément<sup>(33)</sup>. D'autre part, parce que cette structure fonctionne comme une base, comme un socle qui attend l'agalma à faire voir, trépied ou statue entre autres. Particulièrement intéressante nous semble la disjonction opérée par l'image entre ce support et la figure d'Héraclès qui se présente dans un système de figuration ambigu, personnage mythique et objet de culte en même temps.

De part et d'autre des deux figures principales, deux silhouettes plus floues sont placées en chiasme, comme des reflets en mineur des personnages axiaux. A droite, Hébé reprend la silhouette en mouvement de Niké, et, n'étaient le renversement de sa tête et la présence de la colonne qui ferme le champ, on pourrait croire la couronne de sa main gauche moins destinée à Héraclès qu'à un personnage « off ». De l'autre côté, une silhouette reprend la pose d'Héraclès. Le personnage est lui-même assis sur sa chlamyde, corps viril dévêtu. Le bras droit prend appui sur un relief fictif et la main gauche se tend, vide. Le geste n'est pas seulement de montrer l'installation d'Héraclès dans son culte, mais aussi de faire remarquer la vacuité même, l'absence de massue, qui le situe, lui, Iolaos, dans une différence absolue par rapport à Héraclès. Iolaos est ici à la fois symétrique et opposé, non seulement à Héraclès, ce qui est évident, mais aussi à Hébé. Il est dans le registre du masculin, un modèle de perfection éphébique, une fleur d'adolescence, un couros parèdre formel de Jouvence. Mais il se situe en même temps à l'extrême opposé d'Héraclès et d'Hébé, puisque malgré sa bravoure et sa présence constante aux côtés d'Héraclès, il n'est pas de bonne race, il ne partage pas l'immortalité de son oncle. Il est celui que les dieux, Hébé et Héraclès, abandonnent comme la part mortelle de l'Alcide. Il est l'autre face d'Héraclès divinisé, le héros. D'une certaine manière, Iolaos et Héraclès s'opposent comme deux faux jumeaux, un peu comme des Castor et Pollux qui n'auraient pas partagé leurs destins.

C'est pourquoi je ne suis pas étonnée de voir apparaître les Dioscures sur un lécythe de la collection Mélas (fig. 15)<sup>(34)</sup>; Dioscures qui encadrent l'image d'un Héraclès très proche de celui du Musée National d'Athènes. Mais ici Héraclès est posé sur le socle à degrés, avec lequel il forme une configuration cultuelle qui est suffisamment signifiante pour que puissent être abolis tous les autres signes de construction d'un hiéron. Le geste cultuel est effectivement accompli par une Niké porteuse d'oenochoé, qui tend une phiale en direction de la main gauche d'Héraclès, couronné, assis sur la chlamyde, la massue maintenue à la façon d'un sceptre, comme signe de son type spécifique de pouvoir. Derrière lui est représenté, ployé en avant, un personnage féminin anonyme, que je ne peux nommer Hébé qu'en raison du geste d'ostentation de la grande couronne de laurier et de sa position croisée avec Niké par rapport à Héraclès. De plus, Hébé prend appui sur une hampe qui semble en faire une divinité au sceptre, ce qu'elle ne saurait être que par participation au statut et aux attributs de sa mère Héra<sup>(35)</sup>. Nous avons déjà rencontré cette circulation des signes d'identification d'Héra vers Hébé, sur le cratère du Peintre de Cadmos, sans que jamais la moindre confusion puisse en découler. Hébé, dépourvue de l'himation, vêtue du péplos qui dénude largement une épaule, est trop juvénile dans la souplesse de son corps et dans ses vêtements, pour qu'on puisse émettre — même à titre d'hypothèse — le nom d'Héra.

Ce qui fait l'intérêt principal de ce document, c'est la présence, à droite et à gauche, des Dioscures, qui ne sont pas là seulement pour dire qu'il se passe quelque chose qui parle d'immortalité, mais pour préciser qu'il est question du statut complexe, face à l'immortalisation, de l'Héraclès double, dieu et héros en même temps. La dualité cultuelle s'inscrit dans cette série iconographique, par le dédoublement d'un personnage qui polarise ainsi les deux oppositions constitutives de l'immortalité partagée (Dioscure immortel/ Dioscure mortel) et de la complexité du dieu-héros (Héraclès/ Iolaos). Ce qui est explicité sur cette image, c'est le sens que prend ailleurs le dédoublement d'Héraclès et d'Iolaos, toujours hiérarchisé. Tandis que les Dioscures, qui ont accepté de partager leurs destins et de les assumer alternativement, encadrent l'image d'une façon absolument symétrique, dans des positions équivalentes et interchangeables, entre Héraclès et Iolaos la disjonction est totale. Hébé et les autres personnages, par leur présence, la présentation de bandeaux, couronnes, phiales au seul Héraclès, rendent manifeste la rupture ontologique et cultuelle qui sépare l'Alcide de Iolaos, rupture qui passe aussi quelque part, à l'intérieur même d'Héraclès, dieu et héros.

Ainsi sur le cratère G 508 du Louvre (fig. 16)<sup>(36)</sup>, où les signes du hiéron réapparaissent, concentrés sur la conjonction entre Héraclès et la base qui le porte, et sur le développement, en fond, d'un véritable bâtiment cultuel à colonnes, cinq figures sont dessinées, nettement organisées en deux ensembles. De gauche à droite, sans solution de continuité, entrent en contact les uns avec les autres Hermès (caducée), Hébé (aucun attribut), Héraclès et Athéna (lance et bouclier). L'homogénéité du groupe est soulignée par l'obliquité d'Hermès d'un côté et la flexion d'Athéna de l'autre. Il convient de remarquer qu'un détail distingue Athéna: son rapport à Héraclès n'est pas de contact physique, comme c'est le cas entre Hermès, Hébé et l'Alcide; il est médiatisé par le bouclier qui sert de relais et par l'échange des regards, car c'est vers elle seule que se tourne le visage d'Héraclès. Isolé par un vide, par un noir du vase, Iolaos, l'exclu, regarde la scène, en position chiasmatique par rapport à Héraclès, mais de l'autre côté d'une Athéna qui lui tourne le dos, à l'opposé des figures d'Hermès et d'Hébé qui semblent bien associés ici en tant que puissances qui ouvrent les passages.



15.



16.

Très proche, dans son style et sa composition, est un vase du Musée Rodin<sup>(37)</sup>, sur lequel un détail notable est accentué (fig. 17). La proximité d'Hermès et d'Hébé devient une intimité telle que le dieu s'appuie du coude sur l'épaule de sa voisine et que l'impression se dégage que le caducée, haut tenu, sert d'attribut pour les deux divinités en même temps. Hébé est entièrement attirée dans la sphère du maître des passages.

Parlerons-nous encore d'une même scène sur le cratère du Louvre G 509 (fig. 18)<sup>(38)</sup>? Peut-être pas, malgré les superstructures d'un édifice cultuel devant lequel est assis un homme imberbe, à la massue, en présence d'un personnage masculin, à gauche, qui montre la scène (Iolaos?) et de deux figures féminines qui encadrent le juvénile Héraclès (fig. 19). En effet, à ces figures, je ne sais quel nom donner. Tout attribut ayant disparu, on ne saurait parler d'Athéna. Mais comme les deux femmes sont aptères, il est permis d'hésiter entre l'hypothèse d'une Hébé et d'une Niké aptères ou bien d'un dédoublement d'Hébé. En effet, toutes deux accomplissent des gestes d'offrande que nous avons vu faire par Hébé: ostentation de la phiale et du bandeau.



17.



18.



19.

Soudain toutes les données se brouillent, avec la disparition des signes distinctifs minimum à l'intérieur d'une structure iconographique inchangée. Et nous voici très près de l'impasse avec des images qui nous contraignent à nous poser cette étrange question: voici une scène dont la composition d'ensemble implique la présence d'Hébé; mais où est-elle?

En effet, sur certaines images, les objets et les gestes semblent exister en eux-mêmes, par le sens qu'ils portent, beaucoup plus que comme attributs discriminants entre plusieurs figures. Un cas proche de celui du Louvre G 509 est le cratère de la Bibliothèque Nationale (fig. 20)<sup>(39)</sup>, sur lequel on peut discerner une scène de repos et de bénédiction d'Héraclès porte-massue, dans la compagnie de satyres et de deux personnages féminins totalement dépourvus d'attributs. Mais ce que nous retrouvons de la structure précédemment dégagée, c'est la direction du regard d'Héraclès vers la femme qui est la plus éloignée de lui, en même temps qu'il paraît ne pas sentir le geste des deux mains que l'autre femme, derrière lui, pose sur ses épaules.

Plus étrange encore est le cas d'un cratère inédit du Musée Paul Getty<sup>(40)</sup> qui présente une assemblée divine au sein de laquelle on identifie Zeus à son sceptre, Héraclès à sa massue, tandis que cinq silhouettes féminines sont candidates pour porter le nom d'Hébé. C'est le cas extrême où l'idée de jeunesse, de grâce, de bénédiction se diffuse sur un très grand nombre de personnages.

Je crois cependant que, s'il est impossible de montrer Hébé, il est légitime de prononcer son nom, car elle est présente quelque part, même si elle a perdu toute spécificité d'identité physique, comme dans ce culte aniconique de Phlionte que nous signalions au début de cette étude.



20.

## Conclusion

En conclusion, il convient peut-être de se demander pourquoi avoir choisi de parler d'Hébé. En grande partie parce que c'est un cas limite, devant lequel on est contraint de se poser des problèmes de méthode et de validité d'interprétation, que l'on parvient plus aisément à esquiver, lorsqu'on étudie des figures moins fuyantes. Sans apparence spécifique, sans attribut propre, Hébé s'installe dans la neutralité, dans l'indétermination, au point de jonction de divers univers.

Or, à figurer un personnage, pourquoi l'artisan le construit-il à la limite de l'indicible? Hébé est une représentation «vide», elle est n'importe quelle coré, qui ne prend de sens que par position, par rapport à quelqu'un d'autre. Elle n'existe que dans la relation et plus précisément dans des structures de redoublement qui font qu'elle se détermine toujours négativement: quand une figure féminine porte la phiale, elle est Hébé si elle n'est pas ailée, c'est-à-dire si elle n'est pas Niké ou Iris. Quand une figure féminine se tient près d'Héraclès, elle est Hébé si elle ne porte pas d'armes, c'est-à-dire si elle n'est pas Athéna. Mais dans certains cas limites, quand la figure qui lui fait face n'est plus identifiable, Hébé ne peut plus être appréhendée; elle se perd dans un jeu de redoublement sans fin, valence libre qui renvoie indéfiniment à elle-même.

Pour les imagiers, Hébé fonctionne comme un «joker»; elle n'a ni geste, ni attribut qui lui soient propres, pas même ceux de la libation qu'elle partage — mais ce serait une autre histoire — non seulement avec Iris et Niké, mais aussi avec Ganymède. Cependant si elle fonctionne seulement par rapport à d'autres silhouettes mieux identifiées, il faut voir que la juxtaposition de ces figures ne prend pas sens dans et par l'image seule, mais par référence à un discours extérieur à l'image, à un savoir partagé et supposé commun dans une culture, à une période donnée. Il faut tenir compte de ces clins d'œil de l'image à l'extérieur d'elle-même, pour savoir comment fonctionne l'imagerie. Dans ces zones de la plus extrême imprécision iconique, Hébé règne, elle et les doubles; simples doublures, figures antithétiques, figures symétriques, vrais ou faux jumeaux.

Et plus nous cherchons à cerner l'identité extérieure, l'apparence d'Hébé, plus nous constatons qu'elle s'exprime ou plutôt qu'elle se cache derrière un système de camouflage. Elle est la norme, la banalité des jeunes filles en fleurs, derrière chacune d'elles, elle se glisse, elle peut être celle-ci ou celle-là, indifféremment. Certaines images attiques multiplient autour d'Héraclès au repos de fraîches corés qui toutes ensemble sont la fiancée divine qui l'attend sur l'Olympe. Hébé imprécise, indistincte, une et multiple, et pourtant image archétypale de la fille pubère, montre bien que, jusqu'à l'union charnelle qui réalise le mariage, la jeune fille n'a pas de contour précis, d'identité propre qui puisse permettre de l'isoler, et de la nommer dans le groupe de ses compagnes. Cet état de confusion latente est un point extrême que l'image ne révèle que rarement, mais qui nous semble constitutif de l'iconographie d'Hébé.

Plus habituellement, les imagiers jouent de la confusion évitée entre deux figures féminines réparties de part et d'autre d'Héraclès: Athéna et Hébé. Elles sont symétriques mais opposées comme le sont leurs costumes et leurs attributs qui jamais ne se confondent. Casque, lance et bouclier pour Athéna; coupe, oenochoé ou bandelette pour Hébé. Lorsque Hébé est présente sur l'image, jamais Athéna n'offre à Héraclès la libation d'hospitalité qu'elle ne manque pas de lui tendre quand elle est seule avec lui. Jamais elle ne pose sur sa tête de bandelette ou de couronne. Nous avons vu qu'Hébé et Athéna encadrent Héraclès, qu'elles se «succèdent» auprès de lui. Elles sont juxtaposées sur la limite, mais elles ne se rencontrent pas au sens propre. L'imagerie grecque n'a pas utilisé pour l'apothéose d'Héraclès un scénario comparable à celui qui fait se rencontrer, à l'orée de la forêt ou de la grotte, Thétis (ou Pélée) et le Centaure Chiron, avec la circulation entre eux de l'enfant confié, le bel Achille. Le refus de ce type de schéma par les peintres grecs, lorsqu'il s'agit d'Héraclès, est une façon d'exprimer un certain nombre de ruptures. L'aventure d'Héraclès est plus qu'un rite initiatique, elle est transmutation d'une modalité d'être en une autre; entre les deux, une différence absolue, impensable, qui ne peut être représentée, comparable à l'indicible de l'instant de la mort. Régnant sur chaque versant de cette aventure, deux déesses que rien ne rapproche, pas même leur statut de vierges divines.

Si l'on a parfois l'impression, à regarder les images attiques, que les peintres ont surtout dessiné une figure relativement mineure de jeune fille gracieuse et presque inactive, il ne faut pas oublier toutefois qu'ils connaissaient aussi la grande déesse de Phlionte, aux pouvoirs magiques sur les plantes et le cours de la vie, comme le prouvent le dinos de Sophilos et, plus lointainement, le cratère du Peintre de Cadmos. Mais il faudrait peut-être se demander, pour terminer, si la présence d'Hébé n'entraîne pas la construction d'images dans lesquelles les effets d'échos expriment moins des redoublements que des représentations de valeurs hiérarchisées dans l'ordre de l'existence. D'un côté, Athéna, la mortalité des héros, Iolaos; de l'autre côté, Hébé, l'immortalité, Héraclès. L'image est faite de fausses symétries entre lesquelles le destin de mort permet de dissocier, d'opposer, tout en les comparant, diverses modalités d'être. La clef de ces oppositions nous est fournie par le lécythe de la collection Mélas qui explicite la tension entre les destinées contradictoires par la représentation des Dioscures. A lire ainsi l'image, Hébé est bien une divinité puissante qui cache son visage et son pouvoir, sous une fallacieuse banalité. Elle est celle dont la puissance fait tout basculer d'un côté ou de l'autre du seuil de l'Olympe. A Athènes, le pouvoir d'Hébé est de surveiller et de limiter le passage d'un état à un autre. Elle ne semble pas y être la déesse des esclaves fugitifs, mais elle apparaît dans les groupes d'intégration ou d'extériorité par rapport à la Cité. Je veux parler de sa présence parmi les divinités qui veillent sur les éphèbes; et de son culte attesté au Kynosarge à côté d'Héraclès et des *nothoi*, des bâtards d'Athènes. Intégration ou extériorité; bâtardise ou légitimité, tels sont les domaines dans lesquels elle exerce son pouvoir dans le monde politique d'Athènes. Et à y regarder de plus près, nous ne sommes pas très loin des réseaux mythiques et iconiques qui situent Héraclès, le bâtard glorifié, par rapport à Iolaos, l'enfant mortel légitime, né de légitime.

Annie-France Laurens

## NOTES

<sup>(1)</sup> E. Gombrich, *L'écologie des images* (1983) p. 324.

<sup>(2)</sup> Sur les critères de lisibilité et de fonctionnement des attributs en général, on lira les études consacrées à ce problème par Cl. Bérard: AK 19, 1976, p. 113-114 et EL, 1983, p. 8. 15-20.

<sup>(3)</sup> Dans le domaine grec, voir la synthèse à paraître de Fr. Lissarrague, *Paroles d'images: Remarques sur le fonctionnement de l'écriture dans l'imagerie attique*, in *Écritures II*, 1985, p. 71-94.

<sup>(4)</sup> T. Todorov, *La Conquête de l'Amérique, la question de l'autre* (1982), p. 60: «La réception des énoncés est plus révélatrice pour l'histoire des idéologies que ne l'est leur production; et lorsqu'un auteur se trompe ou ment, son texte n'est pas moins significatif que quand il dit vrai; l'important est que le texte soit recevable par les contemporains, ou qu'il ait été cru tel par son producteur. De ce point de vue, la notion de «faux» est non pertinente.

<sup>(5)</sup> M. Augé, *Génie du paganisme* (1982) p. 122: «Et avec les dieux s'esquissent, s'affirment et se ritualisent alternativement la distinction radicale ou la totale commutabilité des sexes et, tout à coup, la confusion de l'un et du multiple» (*c'est nous qui soulignons*).

<sup>(6)</sup> Cet article n'est que la présentation d'une recherche approfondie que nous consacrons à Hébé, dans le cadre d'une thèse de doctorat, à laquelle nous renvoyons pour les références et les corpus exhaustifs.

<sup>(7)</sup> Cette tradition a été récemment «redécouverte» et présentée par M. Detienne, «Potagerie de femmes ou comment engendrer seule», *Traverses*, 5-6, 1976 (1983), p. 75-81; «Puissances du Mariage», dans le *Dictionnaire des Mythologies*, II, 1981, p. 65-69.

<sup>(8)</sup> Hésiode, *Théogonie*, v. 922; Callimaque frgt 524 Pfeiffer (Oxford 1949).

<sup>(9)</sup> Ovide, *Métamorphoses*, VII, v. 240-244.

<sup>(10)</sup> Euripide, *Héraclides*, v. 843-866; Ovide, *Métamorphose*, IX, v. 397-401.

<sup>(11)</sup> BN 253 = ABV 104, 127; voir, dans ce volume, le commentaire qu'en donne A. Verbanck-Piérard, «Images et Croyances en Grèce ancienne. Représentations de l'apothéose d'Héraclès au 6<sup>e</sup> siècle».

(12) Dinos à fig. noires; British Museum 1971.11-1.1, Paralipomena 19, 16 bis, Greek Vases in the J. Paul Getty Museum (1983) p.1 *sq* (D. Williams).

(13) Nous reviendrons ailleurs sur une analyse plus exhaustive de ce dinos, qui permet d'intéressants rapprochements entre Artémis et Hébé. Pour cette structure, voir *infra*, au sujet du cratère du Peintre de Cadmos.

(14) Voir la belle étude d'Annie Verbanck-Piérard, «La rencontre d'Héraclès et de Pholos: Variantes iconographiques du peintre d'Antiménès», in: Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye (1980) p. 143-151.

(15) Coupe à fig. rouges; Berlin Charlottenburg F 2278, ARV 21, 1, CVA 2, pl. 49 et 50 (978 et 979) = N. Himmelmann-Wildschütz, Marb. W. Progr., (1960) p. 41-45.

(16) F. Hauser in: Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei III, p. 13 *sq*; E. Simon, Die Griech. Vasen (1976) p. 102.

(17) Cratère à colonnettes à fig. rouges, conservé dans une collection privée de New York, attribué au peintre de Syriskos = ARV 260, 15, E. Simon, Opfernde Götter (1953) pl. 4, 2; K. Schefold, Die Göttersage (1981) fig. 300.

(18) *Op. c.* (*supra* note 17) p. 58-63.

(19) *Op. c.* (*supra* note 17) p. 219.

(20) Coupe attique à fig. rouges; Munich, Mus. Ant. Kleinkunst 2655, ARV 471, 196, Cité fig. 114.

(21) Ruvo, Jatta 1093, ARV 1184, 1, Metzger, Représentations, p. 160-161, no 15; H. Sichtermann, Griech. Vasen in Unteritalien (1966) pl. 12-17.

(22) Sichtermann, *op. c* (*supra* note 21) p. 20.

(23) Ph. Borgeaud, Recherches sur le dieu Pan (1979) p. 57-60.

(24) Voir *supra* le dinos de Sophilos et n. 13.

(25) Notons toutefois que K. Schauenburg, dans son étude classique sur Marsyas, RM 65, 1958, p. 62-66, ne cite pas ce vase dans sa liste récapitulative des Héra présentes au concours.

(26) Péliké à fig. rouges, attribuée au peintre d'Héraclès; Berlin Antiquarium F 2626, ARV 1472, 1, Schefold, UKV, no 344, Metzger, Représentations, p. 213, no40 pl. 31, 4.

(27) Cratère à fig. rouges; Athènes MN 12542 (N. 1101), ARV 1456, 4, Schefold, UKV, no213, pl. 48, 1, Metzger, Représentations, p. 214, no 47.

(28) Cratère à fig. rouges; Berkeley 8/3495, ARV 1457, 7, CVA, California 1, pl. 53 (234), Schefold, UKV, p. 25, no199, Metzger, Représentations, p. 214, no46.

(29) Cette théorie, chère aux mythologues du XIX<sup>e</sup> siècle, se retrouve encore chez J. Bayet, Les Origines de l'Hercule Romain (1926) p. 403: «l'Athéna chthonienne qui va s'unir au héros dans le monde paradisiaque».

(30) Athènes MN 1386.

(31) Voir, par exemple, le cratère en calice 1025 de Vienne, CVA 3, pl. 108, 1 et 3 et pl. 109, Metzger, Représentations, p. 213, no37.

(32) Notons que l'iconographie des reliefs présente, à la même époque, un schéma de composition différent, dans lequel Héraclès, au canthare et à la massue, assis devant un édifice cultuel, reçoit l'hommage d'Hébé, isolée, qui tient une oenochoé. Le document le plus célèbre est le relief du musée de Naples R 140 = Metzger, Représentations, p. 229 = E. Mitropoulou, Attic Votive Reliefs of the 6th and 5th Centuries BC (1977) p. 61, no115, fig. 169.

(33) Très net est le cas du cratère 1025 de Vienne (*supra* note 31) où, sur la face A, nous trouvons, au centre, superposés, la base à degrés, Héraclès et le trépied et, sur le côté, un bômos.

(34) Lécythe à fig. rouges d'Athènes, ex-collection Mélás = ARV 1423, 1, Metzger, Représentations, p. 212, no36, pl. 30, 1.

(35) Un cratère en calice du Musée de Vienne (2028) semble confirmer cette hypothèse de lecture d'Hébé au sceptre, CVA Vienne, Kunsthistor. Museum 3, pl. 110.

(36) Cratère à fig. rouges, ARV 1436, 1, CVA, Louvre 5, pl. 2 (378), 5, Metzger, Représentations, p. 225, no59, pl. 29, 2.

(37) Cratère à fig. rouges; Musée Rodin TC 1, ARV 1436, 2, CVA 1, pl. 25 (713), 3-5, Metzger, Représentations. p. 225, no60.

(38) Cratère à fig. rouges, CVA. Louvre 5, pl. 2 (378), 7 et 8, Metzger, Représentations, p. 225, no61.

(39) Cratère à fig. rouges; BN 435, ARV 1443, 7, Metzger, Représentations, p. 215, no48.

(40) Cratère de Malibu, J.P. Getty Museum, 71 AE 254.

## LISTE DES FIGURES

1. Dinos, 1971.11-1.1, Londres British Museum, Paral 19,16 bis, Photo tirée de Greek Vases in the Paul Getty Museum (1983), fig 27.
- 2.-3. Coupe, F 2278, Berlin Antikenmuseum, ARV 21,1, Photo tirée du CVA 2, pl 49 et 50.
4. Cratère collection privée New York, ARV 260,15, Photo tirée de K. Schefold, Die Göttersage (1981), fig 300.
- 5.-6. Cratère 1093, Ruvo Jatta, ARV 1184,1, Photo tirée de H. Sichtermann, Grieschiche Vasen in Unteritalien (1966), pl. 12 et 13.
7. Cratère 1093, Ruvo Jatta, ARV 1184,1, dessin d'un détail tiré de Furtwängler und Reichhold, tome II (1904), fig 107, p. 329.
8. Cratère 1093, Ruvo Jatta, ARV 1184,1, dessin d'un détail tiré de Monumenti Inediti, 8, 1836 Pl 42,2.
9. Péliké F 2626, Berlin Antiquarium, ARV 1472,1, Photo tirée de Metzger, Représentations, pl. 31,4.
10. Cratère, 12542, Athènes, Musée National, ARV 1456,4, Photo tirée de K. Schefold, UKV, pl. 48,1.
11. Cratère 8/3495, Berkeley, ARV 1457,7, Photo tirée du CVA, Californie 1, pl 53.
12. Détail du même vase que Fig.11.
13. Détail du même vase que Fig.11.
14. Cratère 1386, Athènes Musée National, dessin de P. Planès.
15. Lécythe ex.collection Mélás, Athènes, ARV 1423,1, Photo tirée de Metzger, Représentations, pl. 30,1.
16. Cratère G 508, Paris Louvre, ARV 1436,1, Photo tirée du CVA, France 8, pl III le 2,5.
17. Cratère TC 1, Paris Musée Rodin, ARV 1436,2, Photo tirée du CVA, France 16, pl 25,3.
- 18.-19. Cratère, G 509, Paris, Paris Louvre, Photo tirée du CVA, France 8, pl. III le 2, 7 et 8.
20. Cratère 435, Paris Cabinet des Médailles, ARV 1443,7, Photo du Musée.