

**Membre de l'université Paris Lumières
École doctorale 395 : Milieux, cultures et
sociétés et passé et du présent
Arscan - UMR 7041**

**Università degli Studi di Salerno
Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale
Archeologia e Sistemi territoriali
XXXI ciclo
Metodi e Metodologie della Ricerca Archeologica e
Storico-artistica**

Caroline VANDENBERGHE

L'iconographie d'Hélène de Troie sur les miroirs étrusques du V^e au III^e siècle av. J.-C. Vol. I

Thèse présentée et soutenue publiquement le 24/01/2020
en vue de l'obtention du doctorat d' Histoire et archéologie des mondes anciens de
l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Mme Pascale Ballet (Université Paris Nanterre)
et de M. Luca Cerchiali (Università degli Studi di Salerno)

Jury :

Membre du jury :	Madame Pascale BALLET	Professeure d'histoire de l'art et archéologie du monde romain, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Monsieur Luca CERCHIALI	Professore, Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale, Università degli Studi di Salerno
Membre du jury :	Madame Françoise GAULTIER	Directrice du Département des Antiquités grecques, romaines et étrusques, Musée du Louvre /UMR 8546 - Aoroc
Membre du jury :	Monsieur Maurizio HARARI	Professore, Dipartimento di Studi Umanistici, Sezione Antichità, Università di Pavia
Membre du jury :	Madame Eliana MUGIONE	Professoressa, Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale, Università degli Studi di Salerno
Membre du jury :	Madame Agnès ROUVERET	Professeure émérite d'archéologie et histoire de l'art, Université Paris Nanterre, Membre de l'Institut (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres)



L'ICONOGRAPHIE D'HELENE DE TROIE SUR LES MIROIRS ETRUSQUES DU V^E AU III^E SIECLE AV. J.-C.

Volume I



Thèse de doctorat en archéologie, présentée et soutenue publiquement par

Caroline Vandenberghe

Le vendredi 24 janvier 2020

Sous la direction de Madame Pascale Ballet (Université Paris Nanterre)

et de Monsieur Luca Cerchiali (Università degli Studi di Salerno)

Jury

Madame Pascale Ballet, Professeure d'histoire de l'art et archéologie du monde romain, Université Paris Nanterre.

Monsieur Luca Cerchiali, Professore, Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale, Università degli Studi di Salerno.

Madame Françoise Gaultier, Directrice du Département des Antiquités grecques, romaines et étrusques, Musée du Louvre /UMR 8546 – Aoroc.

Monsieur Maurizio Harari, Professore, Dipartimento di Studi Umanistici, Sezione Antichità, Università di Pavia.

Madame Eliana Mugione, Professoressa, Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale, Università degli Studi di Salerno.

Madame Agnès Rouveret, Professeure émérite d'archéologie et histoire de l'art, Université Paris Nanterre, membre de l'Institut (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres).

Résumé

Hélène de Troie, héroïne emblématique du cycle troyen, jouit d'une fortune particulière en Étrurie, à partir du V^e siècle av. J.-C., notamment sur les miroirs en bronze, objet traditionnellement associé au monde féminin. Plus qu'une simple légende, chez les Grecs, son histoire symbolise la suprématie de la beauté et le conflit qui oppose la morale à l'esthétique. Les sources littéraires qui la mentionnent sont innombrables et son personnage s'est construit au fil des siècles, s'adaptant aux époques et aux mentalités. Personnage ambigu et complexe, Hélène a de multiples facettes : à la fois figure exemplaire du mariage et en même temps adultère et bigame, *parthenos* et *nymphê*, elle incarne les divers aspects du féminin. Notre étude s'intéresse à son iconographie en Étrurie, où les artisans interprètent le mythe grec et l'adaptent aux besoins de la clientèle locale. À partir d'un corpus de vingt-sept miroirs, datés du V^e au début du III^e siècle av. J.-C., nous nous sommes appliqués à révéler un discours spécifique dont on a cherché à délimiter les formes. La confrontation du corpus de miroirs à d'autres répertoires du monde grec et italique, notamment la peinture vasculaire, ainsi que les sources textuelles antiques, ont permis de mettre en lumière l'imaginaire d'Hélène, mais aussi la présence d'un « réseau iconographique » féminin qui se forme au IV^e siècle av. J.-C. dans la péninsule italique. Ainsi, les autres héroïnes homériques comme Cassandre, Ariadne ou Polyxène, participent à un même discours formant la trame d'un répertoire visuel exaltant les valeurs de l'aristocratie féminine italique. Notre recherche s'intéresse ainsi au *mundus muliebris* italique, en particulier tyrrhénien, à travers l'iconographie d'Hélène, modèle héroïque, et à travers le miroir, objet porteur de valeurs féminines fortes. Ce réseau sémantique féminin, dont Hélène est l'une des figures principales, rappelle certaines notions, comme la beauté, la *charis*, la séduction ou le mariage.

Mots clefs : Iconographie, Étrurie, Hélène, Troie, *Mundus Muliebris*, miroir, Iliade.

Abstract

Helen of Troy, emblematic heroine of the Trojan Cycle in 5th century BC, enjoyed a special fortune in Etruria, of bronze mirrors in particular, an object traditionally associated with the female world. More than just a legend, among the Greeks, the history of Helen symbolizes the supremacy of beauty and conflict between morality and aesthetics. The literary sources that mention it are innumerable and its character has been built for many centuries, adapting to the different times and mentalities. An ambiguous and complex character, Helen of Troy has many sides to her: she is both an exemplary figure of marriage and, at the same time, an adulterer and bigamist, *parthenos* and *nymphê*, she embodies many different feminine aspects. Our study is interested in Etruria's iconography, where craftsmen interpret the Greek myth and adapt it to the local customer needs. From a corpus of twenty-seven mirrors, dated from the 5th to the early 3rd century BC, we sought to reveal a specific speech and determine its forms. The comparison of the corpus of mirrors with other, Greek and Italic, directories, including vascular painting, and ancient textual sources, made it possible to highlight not only Helen's imagination, but also the presence of a female "iconographic network" that was formed in the Italic peninsula in the 4th century BC, in which other Homeric heroines such as Cassander, Ariadne and Polyxene, using the same speech forming the framework of a visual directory, which extolls the values of the Italic female aristocracy. Our research focus on the Italic *muliebris mundus*, Etruscans in particular, through the iconography of Helen, a heroic model, and through the mirror, an object that represents strong female values. This feminine semantic network, of which Helen is one of the main figures, recalls certain notions, such as beauty, *charis*, seduction and marriage.

Keywords: Iconography, Etruria, Helen, Troy, *Mundus Muliebris*, mirror, Iliad.

Remerciements

Je remercie très chaleureusement toutes les personnes qui m'ont formée, accompagnée et soutenue pendant l'élaboration de ma thèse.

J'exprime en premier lieu, toute ma reconnaissance à mes directeurs de recherche, Pascale Ballet et Luca Cerchiai, qui m'ont suivie, guidée et encouragée tout au long de mes années de doctorat. C'est grâce à leur bienveillance et à leurs conseils que j'ai pu mener à bien mon étude.

Je remercie Madame Françoise Gaultier, Monsieur Maurizio Harari, et Madame Mugione pour avoir accepté de lire mon travail et d'être membres de mon jury de soutenance. J'exprime ma profonde gratitude à Agnès Rouveret, qui fait également partie de mon jury et qui a occupé une place spéciale dans ma formation universitaire. Elle a su éveiller en moi un grand intérêt pour l'iconographie étrusque et m'a initiée à son étude. Sans ses conseils avisés, son aide précieuse et son soutien indéfectible, cette recherche n'aurait pas vu le jour.

Ce travail de thèse n'aurait su être mené à bien sans le soutien de mes deux universités : l'Università di Studi di Salerno, qui m'a financée durant trois ans et qui m'a accueillie très chaleureusement au sein du département DISPAC ; l'équipe ESPRI de l'Université Paris-Nanterre et l'Ecole doctorale 395 « Milieux cultures, sociétés du passé et du présent » qui a accepté mon travail de thèse. Je remercie les membres du personnel des deux universités pour leur gentillesse et leur patience parfois mise à l'épreuve durant les longues procédures administratives voulues par la cotutelle et tout particulièrement : Madame Silvia Governatori, Madame Elisabeth Hébert, Madame Christel Müller, Madame Dihiya Nanouche et Monsieur Giovanni Salzano.

Pour avoir pris le temps de relire ma thèse avec attention, je remercie Gian Luca Grassigli et Vincent Jolivet, qui, en plus d'être un relecteur attentif et bienveillant, a toujours été présent et disponible pour me conseiller dans ma recherche. Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Éric Vial pour ses relectures et pour son soutien et ses encouragements durant ces dernières années, ainsi qu'à Chantal et Shannon Wilke.

J'exprime mes plus vifs remerciements à tous les spécialistes qui m'ont reçue, qui m'ont prêtée une oreille attentive, qui ont accepté de partager leur savoir et m'ont aidée à avancer tout au long de mon doctorat : Stefano Amendola, Monica Baggio, Pascale Linant de Bellefonds, Edwige Lovergne, Françoise-Hélène Massa-Pairault, Evelyne Prioux, Mauro Menichetti, Angela Pontrandolfo, Claude Pouzadoux, Anne Vial, Marie-Christine Villanueva Puig et Gabriel Zuchtriegel. Je remercie tout particulièrement Carmine Pellegrino qui a eu la gentillesse de m'aider à réaliser une étude épigraphique des miroirs de mon corpus et m'a accordée beaucoup de son temps.

Je remercie les conservateurs, conservateurs adjoints et le personnel des musées qui m'ont permis d'étudier les miroirs conservés dans leurs collections et d'enrichir ainsi mon étude : Madame Françoise Gaultier et Monsieur Laurent Haumesser au Musée du Louvre à Paris, Monsieur Valentino Nizzo et Madame Maria Paola Guidobaldi au Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia à Rome, Madame Luana Cenciaioli, du Polo Museale dell'Umbria, Monsieur Giuseppe Della Fina, de la Fondazione per il Museo Claudio Faina, Madame Carla Cirica du Museo Archeologico Nazionale di Orvieto, Madame Paulette Pelletier-Hornby au Petit Palais à Paris, Madame Mathilde Broustet au Cabinet des Médailles à Paris, Madame Isabella Nobile du Museo Civico di Como et Madame Ida Hornung du Thorvaldsens Museum à Copenhague.

Ce travail de thèse n'aurait su être mené à bien sans les institutions qui ont accueilli mon travail de recherche. Je remercie en premier lieu l'École française de Rome, qui m'a accordée deux bourses d'un mois. Au sein de l'école, j'ai pu profiter de l'extraordinaire bibliothèque du palais Farnèse. J'exprime mes plus vifs remerciements à Catherine Virlovet et à Nicolas Laubry pour son accueil et pour ses conseils, mais aussi Giulia Cirenei, Capucine Camplong, ainsi qu'aux membres qui ont su me rassurer dans mes derniers mois de rédaction. Je remercie également le Centre Jean Bérard, les bibliothèques de l'INHA, de Gernet-Glotz et de la MAE de Nanterre et leurs bibliothécaires, ainsi que l'Archivio di Stato d'Orvieto.

Je remercie chaleureusement George, Romain, Samuel et tout particulièrement Philippe, pour le temps qu'ils ont consacré aux retouches d'images et à la mise en page du catalogue qui accompagne ce travail.

Pour les doutes partagés et pour les encouragements je remercie vivement mes amis doctorants et archéologues Alexandra, Carla, Cristiano, Fausto, Gaëlle, Gloria, Gwenn, Hernan, Lorenzo, Khaoula, Marie, Marijke, Matias, et Maurizio. Je remercie tout particulièrement Loreline pour ses précieux conseils et pour sa présence à mes côtés à chaque étape de mon étude. Grâce à elle, la thèse est devenue un travail amusant. Enfin, je tiens à exprimer mes plus

vifs remerciements à tous ceux qui n'appartiennent pas au monde universitaire et qui ont été présents au quotidien pour me soutenir et pour m'encourager : Allan, Antoine, Briec, David, Éliane, Justine, Malo, Margot, Marie, Nicolas, Pierre, Simon, Sophie, Timothée et Thomas.

Ce travail de thèse n'aurait jamais pu être mené à bien sans l'amour et l'appui de ma famille : mes parents, Line et Philippe, mes sœurs Anna et Elsa, mon frère Samuel et mes nièces Mina, Zaïre, Hazel et Mia ; qui m'ont encouragée, rassurée et soutenue tout au long de ces années de recherche.

Sommaire

Remerciements	7
Sommaire	11
Introduction	13
Chapitre 1. Constitution du corpus de miroirs.....	27
Chapitre 2. La naissance d'Hélène : la belle née de l'œuf	41
Chapitre 3. La maternité d'Hélène	69
Chapitre 4. Les mariages d'Hélène.....	81
Chapitre 5. Les retrouvailles d'Hélène et de Ménélas lors de l' <i>Ilioupersis</i>	109
Chapitre 6. L'apothéose d'Hélène	131
Chapitre 7. Miroirs illustrés du cycle d'Hélène n'appartenant à aucune série.....	149
Chapitre 8. Analyse	165
Conclusion.....	189
Lexique	195
Annexes	199
Abréviations	219
Bibliographie.....	223
Index	261
Table des matières	279

Introduction

Il ne faut s'esbahir, disoient ces bons vieillars
Dessus le mur Troyen, voyans passer Hélène,
Si pour telle beauté nous souffrons tant de peine
Nostre mal ne vaut pas un seul de ses regars...¹

Chez les Grecs tout comme chez nombre de peuples anciens, l'histoire d'Hélène de Troie est plus qu'une simple légende. Elle réussit même, au fil du temps, à symboliser la suprématie de la beauté et à mettre en scène le conflit de la morale et de l'esthétique.

Notre étude s'intéresse à ce mythe féminin, issu de la matière troyenne, et à son interprétation en contexte étrusque, où l'héroïne jouit d'une fortune particulière dès la fin du V^e et jusqu'au III^e siècle av. J.-C. Sur les miroirs en bronze, qui constituent un système visuel cohérent et sont le cœur et le fil conducteur de notre recherche, les artisans la représentent dans plusieurs phases de son cycle.

1. État de l'art et présentation du sujet

Riche sujet d'étude, le personnage, qui s'est construit au fil des siècles, tout en s'adaptant aux époques et aux mentalités, a fait l'objet de nombreux travaux relatifs aux sources antiques² où à son iconographie³. Tout particulièrement, l'ouvrage de Lily Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés*, publié en 1955, demeure essentiel. L'auteur y a rassemblé les textes et les représentations concernant Hélène afin de suivre le développement de ce thème dans l'art et la littérature, de l'épopée homérique

¹ Pierre de Ronsard réécrivant les vers 156-158 du Chant III de l'*Illiade* (*Sonnet pour Hélène*, II, LXVI, Bossard, Paris, 1921, p. 187).

² Bibliographie sélective consacrée à l'héroïne dans les sources littéraires : Kekule 1908 ; Becker 1939 ; Detienne 1957 ; Reckford 1964 ; Segal 1971 ; Clader 1976 ; Schmiel 1980 ; Braun 1982 ; Backes 1984 ; Assael 1987 ; De Romilly 1988 ; Suzuki 1989 ; Austin 1994 ; Voelke 1996 ; Cassin 2000 ; Broze - Couloubaritsis - Hysilanti 2003 ; Cingano 2005 ; Calame 2005 ; Jackson 2006 ; Christopoulos 2007 ; Poulle 2007 ; Brillante 2009 ; Frontisi-Ducroux 2009 ; Maguire 2009 ; Noël 2010 ; Blondell 2013 ; De Sanctis 2018.

³ Gerhard 1844 ; Jahn 1850 ; Kekule 1908 ; Becker 1939 ; Clement 1958 ; Simon 1964a ; Simon 1964b ; Simon 1964a ; Lindsay 1974 ; Clader 1976 ; Bottini 1988 ; Kahil 1989 ; Chamay 1990 ; Tasinato 1990 ; Shapiro 1992 ; Bottini 1995 ; Bron 1996 ; Carpino 1996 ; Bottini 1997 ; Christopoulos 2007 ; Roscino 2013 ; Giacobello 2014 ; Matelli 2015

à l'époque romaine. Une cinquantaine d'années plus tard, Maurizio Bettini et Carlo Brillante se sont eux aussi intéressés à son mythe, cette fois-ci d'un point de vue thématique, en explorant les diverses facettes du personnage à travers la littérature⁴. L'examen d'une bibliographie riche et variée a ainsi permis de dresser un rapide aperçu des grands traits de sa légende au fil des époques, que nous allons à présent brièvement résumer.

La nature d'Hélène, tout comme ses origines, est difficilement déterminable. Une thèse soutenue au siècle dernier, mais qui fait encore autorité aujourd'hui chez certains commentateurs⁵, l'assimile à une ancienne divinité de la végétation et plus particulièrement des arbres, peut-être d'origine minoenne ou mycénienne, et qui serait à l'origine du culte rhodien, où elle porte l'épithète de *dendritis* (« à l'arbre »). Pausanias⁶ rapporte un étrange récit qui en expliquerait l'origine : à la mort de Ménélas, Hélène, persécutée par les deux fils de celui-ci, chercha refuge à Rhodes, chez son amie Polyxo, l'épouse de Tlépolème, chef du contingent envoyé par l'île à Troie où il perdit la vie. Avec ce veuvage, les sentiments de la reine à l'égard d'Hélène avaient changé et elle décida de se venger d'elle. Pendant que celle-ci se baignait dans une rivière, elle missionna ses servantes qui, déguisées en Érinyes, la pendirent à un arbre ; cet événement serait à l'origine du culte rhodien. Un court passage de l'*Epithalame d'Hélène* de Théocrite, qui écrit au début du III^e siècle av. J.-C., pourrait d'autre part confirmer cette origine ancienne, ce caractère de divinité primordiale de la végétation et ce lien avec l'arbre, cette fois-ci à Sparte :

Les premières, avec le lotos qui pousse tout près de terre, nous tresserons en ton honneur une couronne, et nous l'irons suspendre à un platane ombreux ; les premières, prenant une fiole d'argent, nous en verserons l'onctueuse liqueur goutte à goutte sous un platane ombreux. Et une inscription sera gravée sur l'écorce pour être lue du passant, à la mode dorienne : « Honore-moi ; je suis l'arbre d'Hélène ».⁷

Aux époques historiques, en Laconie, Hélène fait également l'objet d'un culte héroïque qu'elle partage avec son époux Ménélas⁸. Les fouilles entreprises au *Ménélaion* entre 1973 et 1976 ont permis de mettre au jour des inscriptions du VII^e siècle av. J.-C. qui y font référence⁹.

⁴ Bettini - Brillante 2010.

⁵ Sur le culte d'Hélène, voir Bettini - Brillante 2010, p. 49-73. Cette ancienne thèse apparaît par exemple chez Nilsson 1961, p. 475-480 ; Nilsson 1968, p. 528-530 ; Clader 1976, p. 79.

⁶ Pausanias, *Description de la Grèce*, III, 19, 10 (**Annexe 1**). Voir Bettini - Brillante 2010, p. 49-53.

⁷ Théocrite, *Epithalame d'Hélène*, XVIII, 39-48 (**Annexe 2**).

⁸ Pausanias, III, 15, 3 ; 19, 9 (**Annexe 1**).

⁹ Kahil 1988, p. 555.

Elle semble par ailleurs avoir eu un rôle tout aussi important dans la sphère des initiations féminines¹⁰.

Du cycle épique à l'époque romaine, les sources littéraires qui la mentionnent sont innombrables. À l'origine, elle apparaît chez Homère. Dans l'*Iliade*, les grands traits de son histoire sont évoqués, ce qui suppose une certaine connaissance du cycle chez un public suffisamment éclairé¹¹. Au cœur du conflit, enjeu opposant Troyens et Achéens, elle apparaît toutefois comme une figure de l'innocence : les premiers la traitent avec bienveillance et chez les seconds, seul Achille la qualifie « d'horrible »¹². L'accent est mis sur sa beauté, instrument divin, sur la responsabilité des dieux et sur le caractère sacré de son enlèvement : sa réputation est préservée puisqu'elle est irresponsable, fille de Zeus et simple jouet entre les mains d'Aphrodite¹³. Dans l'*Odyssée*, elle apparaît aux Chants IV et XV, où elle semble avoir acquis une nouvelle condition de souveraine modèle et d'épouse parfaite¹⁴. Il n'y a aucune ambiguïté sur son statut : elle est la reine de Sparte, l'épouse de Ménélas, et elle appartient totalement au monde grec¹⁵. Les poèmes épiques, dont seul le résumé assez bref de Proclus, rapporté par Photius, ainsi que quelques fragments qui nous sont parvenus¹⁶, jouent un rôle non négligeable dans la transmission du mythe ; une importance particulière lui y est accordée. Dans la *Petite Iliade* de Leschès de Pyrrha¹⁷ et l'*Ilioupersis* d'Arctinos de Milet¹⁸, datant probablement de la fin du VIII^e siècle av. J.-C., qui rapportent la rencontre des deux époux la nuit de la prise de Troie, l'innocence d'Hélène et le pouvoir d'Aphrodite semblent mis en évidence. Les poètes lyriques – Sappho, Alcée, Alcman, Stésichore, Ibycus et Pindare – contemporains ou postérieurs au cycle épique, sont proches de cette tradition¹⁹. Ils placent au centre de leur discours la force du désir amoureux et le pouvoir de la beauté, parfois destructrice. Toutefois, chez Alcée et Stésichore, l'idée de la condamnation d'Hélène pour ses fautes commence à émerger²⁰.

¹⁰ Calame 1977, p. 333-334 ; Bettini - Brillante 2010, p. 65.

¹¹ Kahil 1955, p. 19.

¹² Homère, *Iliade*, XIX, 325. Voir aussi Clader 1976, p. 22.

¹³ À propos d'Hélène dans l'*Iliade*, voir par ex. Kahil 1955, p. 16-23 ; Bettini - Brillante 2010, p. 96-109

¹⁴ À propos d'Hélène dans l'*Odyssée*, voir par ex. Kahil 1955, p. 23-26 ; Christopoulos 2007.

¹⁵ Christopoulos 2007, p. 103.

¹⁶ À propos de l'héroïne dans les *Chants Cypriens*, voir par ex. Kahil 1955, p. 27-32 ; Jouan 1966 ; Severyns 1967, p. 266-275 ; Bettini - Brillante, 2010, p. 114-118.

¹⁷ Davies 1988, p. 16-31.

¹⁸ *Ibid.*, p. 36-51.

¹⁹ À propos d'Hélène dans la poésie lyrique, voir par ex. Kahil 1955, p. 36-44 ; Calame 2005 ; Bettini - Brillante 2010, p. 120-123.

²⁰ Kahil 1955, p. 44.

C'est au V^e siècle av. J.-C. que le discours se complexifie. Avec les Tragiques, les mythes sont adaptés, mis au goût du jour, et des questionnements moraux et philosophiques apparaissent ; l'humain est replacé au centre du discours et le pouvoir des dieux faiblit. Hélène apparaît dans l'*Agamemnon* d'Eschyle et chez Euripide, où l'on note un véritable tournant dans la construction psychologique de son personnage ; sa culpabilité, élément essentiel qui la définit, fait qu'elle est montrée sous son jour le plus défavorable²¹. Dans *Les Troyennes* et l'*Oreste*, l'auteur dresse le portrait d'un personnage veule, intéressé et impudique, qui s'abandonne à toutes les passions. Dans la première tragédie, une joute verbale l'oppose à Hécube : face à son plaidoyer, la reine de Troie, cinglante, pointe sa culpabilité²². Dans l'*Oreste*, Hélène n'est plus considérée comme fille de Zeus, et elle est dépeinte comme une coquette froide et calculatrice, vaniteuse et superficielle, uniquement intéressée par le luxe²³.

Euripide lui consacre aussi une tragédie, narrant cette fois-ci l'autre version du mythe, et jouée pour la première fois à Athènes en 412 av. J.-C.²⁴. Dans cette tradition, surtout reprise par les auteurs des périodes archaïque et classique, ce n'est pas Hélène qui suit Alexandre à Troie mais une image fictive, un *eidolon*, tandis que la véritable reine reste en Égypte, chez le roi Protée, avant d'être rendue quelques années plus tard à Ménélas lorsque celui-ci revient d'Ilion. Si Stésichore a souvent été considéré comme l'inventeur de cette version, selon Carlo Brillante, il est peu plausible qu'un poète archaïque ait introduit une nouvelle version du mythe aussi différente de l'histoire traditionnelle. Il mentionne la notice d'un grammairien byzantin inconnu précisant que la première indication de l'*eidolon* serait apparue chez Hésiode²⁵. Mais les deux écrits de Stésichore²⁶, dont seuls quelques fragments nous sont parvenus, restent les plus connus. Dès l'Antiquité, on raconte qu'ayant rédigé un poème en suivant la version traditionnelle de la légende, accusant la Spartiate d'adultère, il fut frappé de cécité par cette dernière²⁷. Il écrivit donc une palinodie où il révélait que ce n'était point Hélène mais son image qui serait venue à Troie, et il retrouva immédiatement la vue.

²¹ À propos d'Hélène chez les Tragiques, voir par ex. Kahil 1955, p. 123-142 ; Segal 1971 ; Assael 1987 ; Voelke 1996 ; Bettini - Brillante 2010, p. 124-140

²² Euripide, *Les Troyennes*, 984 -1032 (**Annexe 3**).

²³ Kahil 1955, p. 138.

²⁴ À propos de l'*Hélène* d'Euripide, voir par ex. Segal 1971 ; Assael 1987 ; Voelke 1996 ; Bettini - Brillante 2010, p. 158-175.

²⁵ *Ibid.* 2010, p. 147

²⁶ À propos des poèmes de Stésichore, voir par ex. Kahil 1955, p. 285-290 ; Massimilla 1990 ; Blaise 1995 ; Bettini - Brillante 2010, p. 146-158

²⁷ Platon, *Phèdre*, 243 a4-b3 ; Isocrate, *Éloge d'Hélène*, 64 (**Annexe 4**).

La belle Spartiate semble aussi avoir été un intarissable sujet de parodies, bien que la plupart du temps seuls les titres des pièces comiques aient été conservés²⁸. Dans l'une des plus connues, le *Dionysalexandros* de Cratinos, l'un des trois grands auteurs de la comédie athénienne du V^e siècle av. J.-C., le Jugement des trois déesses est tourné en dérision et Hélène finit par demeurer auprès d'Alexandre²⁹.

Parallèlement au développement négatif ou comique de la figure d'Hélène, à l'époque de la représentation des *Troyennes* à Athènes, Gorgias de Léontinoi, célèbre sophiste, écrit un *Encomion*³⁰. Il la défend en examinant toutes les causes de son départ pour Troie : la volonté des dieux, le destin, un enlèvement forcé, la persuasion ou encore le pouvoir d'Éros. L'héroïne devient le prétexte d'un discours positif, destiné à louer la beauté et le pouvoir de l'amour, et c'est cette tendance qui prévaut dans la littérature et dans les arts au IV^e siècle av. J.-C. Au début de ce siècle, Isocrate, élève de Gorgias, compose lui-aussi un éloge, où il vante les mérites du personnage³¹. Il y célèbre sa beauté, « le bien le plus vénéré, le plus précieux et le plus divin pour les hommes »³². En Grèce et dans les différentes cultures de la péninsule italique, l'imaginaire d'Hélène se renouvelle alors : elle n'est plus le jouet des dieux, victime d'un enlèvement ou, au contraire, la femme responsable de la guerre de Troie, elle devient une représentante d'Aphrodite, dont elle incarne une sorte de double terrestre. À la même époque³³, le peintre Zeuxis réalise pour le temple d'Héra Lakinia à Crotone une composition la représentant à sa toilette. Cicéron, Denys d'Halicarnasse et Pline l'Ancien rapportent la célèbre anecdote du choix des modèles par le peintre : les Crotoniates réunirent les plus belles filles de la ville et le peintre en choisit cinq pour leurs qualités diverses, puisque la beauté parfaite ne pouvait exister que chez Hélène³⁴. À cette même époque, ses représentations ornent la céramique d'Italie méridionale, principalement en Apulie, et elle connaît une faveur manifeste en Étrurie où plusieurs épisodes de son cycle décorent des miroirs.

²⁸ Kahil 1955, p. 143

²⁹ Sur la pièce comique, voir par ex. Croiset 1904 ; Lerza 1982 ; Tatti 1986 ; Bakola 2010.

³⁰ À propos de l'*Éloge d'Hélène* de Gorgias, voir par ex. Kahil 1955, p. 145-148 ; Braun 1982 ; Noël 1989 ; Id. 2010 ; Bettini - Brillante 2010, p. 140-142.

³¹ À propos de l'*Éloge d'Hélène* d'Isocrate, voir par ex. Kahil 1955, p. 149-152 ; Cloché 1963 ; Noël 2010 ; Bettini - Brillante 2010, p. 142-145.

³² Isocrate, *Éloge d'Hélène*, 54 (traduction Emile Brémont, Georges Mathieu, Paris, Les Belles Lettres, 1929) : κάλλους γὰρ πλεῖστον μέρος μετέσχευ, ὃ σεμνότατον καὶ τιμιώτατον καὶ θεϊώτατον τῶν ὄντων ἐστίν.

³³ La convergence chronologique entre Euripide, Gorgias, Isocrate et Zeuxis a été mise en évidence par Agnès Rouveret (Rouveret 1989, p. 36).

³⁴ Cicéron, *De inventione*, 1-3 ; Denys d'Halicarnasse, *De priscis script. cens.*, 1 ; Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 64, 66. L'ensemble des sources antiques est compilé dans le recueil Milliet (Reinach 1985, p. 194-199). Sur l'Hélène de Zeuxis, voir aussi Pouille 2007

Ainsi, au IV^e siècle av. J.-C., dans différentes cultures de la péninsule italique, la figure d'Hélène devient le « prétexte » à un discours, dans la littérature et dans les représentations artistiques, sur la beauté absolue et ses pouvoirs. Notre recherche se concentrera sur l'analyse de l'iconographie des miroirs étrusques et prénestins et permettra de mettre en valeur le discours et l'imaginaire qui leur sont rattachés. Ces miroirs constituent un système visuel cohérent, que nous appréhenderons dans toutes ses formes et sous tous ses aspects.

Le dépouillement des volumes du catalogue d'Eduard Gerhard³⁵ a permis une première approche pour la constitution d'un corpus de vingt-sept de ces miroirs décorés consacrés au cycle d'Hélène. Entre 1840 et 1858, l'archéologue allemand publia *Etruskische Spiegel*, un catalogue raisonné en quatre volumes³⁶ ; un cinquième fut publié après son décès par Adolf Klügman et Gustav Körte³⁷. Bien qu'obsolètes en plusieurs points – comme la chronologie, les éléments de datation ou encore l'interprétation de l'iconographie –, ils sont aujourd'hui encore le fondement de toute étude sur les miroirs de l'Italie antique, et leurs dessins, précis et rigoureux, sont utilisés dans de nombreuses publications. La liste des miroirs recensés s'est toutefois considérablement allongée depuis. C'est ainsi que dès la fin des années 1960, l'idée d'un nouveau recueil a été impulsée par Roger Lambrechts³⁸ et que le *Corpus Speculorum Etruscorum*, projet international visant à publier l'ensemble des miroirs dispersés à travers le monde, commença à paraître en fascicules successifs à partir de 1981 ; une trentaine d'ouvrages, organisés par pays, musées ou collections, ont été publiés à ce jour³⁹. L'organisation est la même pour tous : les objets sont accompagnés d'une description, d'une analyse de la gravure, de clichés photographiques et de dessins qui précisent ces derniers. L'étude de Denise Rebuffat-Emmanuel consacrée à la collection de miroirs du Cabinet des Médailles de la BNF à Paris⁴⁰, qui a ouvert la voie à une nouvelle manière d'aborder ce type d'objet grâce à une méthodologie rigoureuse, a servi de modèle à l'organisation de notre catalogue. Plusieurs ouvrages plus spécifiques ont aussi été d'une grande utilité, comme celui de Georg Matthies, consacré aux miroirs prénestins⁴¹, les articles de Guido Mansuelli⁴² et de

³⁵ Sur la vie et l'œuvre d'Eduard Gerhard, voir De Witte, 1871, p. 5-46.

³⁶ Gerhard 1843 ; *Id.* 1845 ; *Id.* 1863 ; *Id.* 1867.

³⁷ Klügmann - Körte 1897.

³⁸ Sur la création du *Corpus Speculorum Etruscorum*, voir Lambrechts, 1969, pp. 328-332.

³⁹ Le dernier *corpus* a été publié en 2018 (Wiman 2018).

⁴⁰ Rebuffat-Emmanuel 1973. Les autres travaux de Denise Rebuffat-Emmanuel se sont aussi révélés tout à fait utiles, par exemple (Rebuffat-Emmanuel 1964 ; *Id.* 1975 ; *Id.* 1976 ; *Id.* 1984).

⁴¹ Matthies 1912.

⁴² Mansuelli 1946 ; *Id.* 1948.

Sir John Beazley⁴³, le travail de Gabriele Pfister-Roesgen, consacré à la production du V^e siècle av. J.-C.⁴⁴, la recherche de Richard Adam sur les miroirs prénestins⁴⁵, celle de Ulrike Fischer-Graf qui s'intéresse à la production vulcienne⁴⁶, ou encore celle d'Alexandra Carpino, sur les miroirs décorés en relief⁴⁷. Certains chercheurs ont examiné ces objets sous un angle différent, comme Paola Moscati qui a réalisé différentes analyses physico-chimiques, notamment sur le bronze utilisé⁴⁸, ou Ingela Wiman qui s'est intéressée aux motifs secondaires⁴⁹. L'étude de Bouke Van der Meer, *Interpretatio etrusca : Greek myths on Etruscan mirrors*⁵⁰, ainsi que les travaux de l'américaine Nancy de Grummond⁵¹, qui s'intéresse elle-aussi à la mythologie des miroirs, ont été d'une aide considérable, tant pour notre approche méthodologique que pour notre cheminement intellectuel.

Une fois le corpus constitué et les limites de notre étude bien définies, le travail d'analyse a pu débiter. Le *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), encyclopédie consacrée à la mythologie classique, est fondamentale pour qui s'attelle à une recherche iconographique. L'article sur Hélène dans le monde gréco-romain, écrit par Lily Kahil⁵², l'instigatrice du projet LIMC, et celui sur Hélène en Étrurie, rédigé par Ingrid Krauskopf⁵³, ont également aidé à la constitution du catalogue, à la recherche d'éléments comparatifs grecs et étrusques, mais aussi à l'étude des sources classiques mentionnant l'héroïne.

2. L'interprétation des images : méthodologie et enjeux de la recherche

Les travaux de plusieurs chercheurs nous ont initié à une lecture différente de l'image, par leur manière d'envisager l'iconographie dans un ensemble, en considérant le rapport entre l'image et son support ou sa fonction, mais aussi par leur façon de « lire » l'image non comme une simple illustration mais comme un témoignage d'une époque, en la replaçant dans un

⁴³ Beazley 1949.

⁴⁴ Pfister-Roesgen 1975.

⁴⁵ Adam 1980.

⁴⁶ Fischer-Graf 1980.

⁴⁷ Carpino 2003.

⁴⁸ Moscati 1984 ; *Id.* 1986.

⁴⁹ Wiman 1990.

⁵⁰ Van Der Meer 1995.

⁵¹ De Grummond 1982 ; *Id.* 2000 ; *Id.* 2002 ; *Id.* 2006 ; *Id.* 2009.

⁵² Kahil 1988. Le supplément de l'article dédiée à Hélène a également été utilisé (Icard-Gianolio 2009).

⁵³ Krauskopf 1988b.

contexte historique, culturel et social. Les différents ouvrages de Luca Cerchiali⁵⁴, les travaux de Françoise Hélène Massa-Pairault sur le monde des images en Italie antique⁵⁵, en particulier en Étrurie⁵⁶ ; ceux de François Lissarrague, qui s'intéresse à la céramique attique des VI^e et V^e siècles av. J.-C.⁵⁷ ; les publications de Monica Baggio, concernant plutôt le *mundus muliebris*, les gestes de la séduction et la communication non-verbale en Italie méridionale⁵⁸ ; les ouvrages et articles de Mauro Menichetti⁵⁹, s'attachant à l'iconographie féminine dans le monde étrusque et prénestin, ou encore ceux de Claude Pouzadoux, qui nous ont permis de nous familiariser avec les représentations des mythes sur la céramique de Grande Grèce⁶⁰, ont été d'une aide précieuse pour notre étude. Notre méthodologie a également été inspirée par certaines publications consacrées à l'iconographie dans les mondes grec et italique ; l'étude de Jean-Marc Moret dédiée à l'*Ilioupersis* sur la céramique d'Italie méridionale⁶¹, en tant que source d'images mais aussi dans son approche iconographique, a solidement étayé notre discours. Enfin, notre réflexion s'est appuyée sur de nombreuses lectures plus générales sur le genre féminin dans le monde grec⁶² et étrusque⁶³, ainsi que sur d'autres thématiques liées à la figure d'Hélène comme le mariage⁶⁴, la beauté⁶⁵ ou encore le corps et ses représentations⁶⁶.

⁵⁴ Cerchiali 2002 ; *Id.* 2005 ; *Id.* 2006 ; *Id.* 2008 ; Menichetti - Cerchiali 2011 ; Cerchiali 2012 ; *Id.* 2016.

⁵⁵ Massa-Pairault 1992b ; *Id.* 1992a ; *Id.* 1994 ; *Id.* 1999 ; *Id.* 2006.

⁵⁶ Massa-Pairault 1972 ; *Id.* 1984 ; *Id.* 1985 ; *Id.* 1996 ; *Id.* 1999 ; *Id.* 2000.

⁵⁷ Lissarrague - Thelamon 1983 ; Lissarrague 1987 ; *Id.* 1994 ; *Id.* 2007 ; *Id.* 2011 ; *Id.* 2013.

⁵⁸ Baggio 2001 ; *Id.* 2003 ; *Id.* 2008 ; *Id.* 2013 ; *Id.* 2019.

⁵⁹ Menichetti 1995 ; *Id.* 1999 ; *Id.* 2006a ; *Id.* 2006b ; *Id.* 2007 ; *Id.* 2008 ; *Id.* 2009 ; Menichetti - Cerchiali 2011 ; 2014b ; *Id.* 2014a.

⁶⁰ Pouzadoux 2000 ; *Id.* 2005 ; Denoyelle *et al.* 2005 ; Pouzadoux 2009 ; *Id.* 2013b ; *Id.* 2013a ; Pouzadoux - Corrente 2014 ; Pouzadoux 2016.

⁶¹ Moret 1975. Sur l'*Ilioupersis* sur la céramique italote, une étude a ensuite été réalisée par Thomas Morard (Morard 2002).

⁶² Par ex. Verilhac - Vial 1985 ; Cantarella 1987 ; Brulé 1987 ; Walcot 1994 ; Reeder 1995 ; Schmitt-Pantel 2009 ; Boehringer - Sebillotte Cuchet 2011 ; Gherchanoc 2015 ; Budin - Turfa 2016

⁶³ Par ex. Rallo 1989 ; Bonfante 1994 ; Lewis 1997 ; Nizzo 2014 ; Bonfante 2016.

⁶⁴ Detienne 1981 ; Oakley - Sinos 1993 ; Lissarrague 1996 ; Deschodt 2001 ; Gherchanoc 2006 ; Schmitt-Pantel 2012 ; Bartoloni - Pitzalis 2016.

⁶⁵ Frontisi-Ducroux 2003 ; Gherchanoc 2015 ; *Id.* 2016.

⁶⁶ Sissa 1987 ; Gill 1990 ; Stewart 1997 ; Bodiou - Frère - Mehl 2006 ; Prost - Wilgaux 2006 ; Bodiou *et al.* 2011 ; Lee 2018.

Pour mener à bien une recherche iconographique, il est nécessaire de considérer les images comme un système de signification autonomes et d'appliquer une première approche sémiologique⁶⁷. Dès 1964, Roland Barthes écrivait :

Le but de la recherche sémiologique est de reconstituer le fonctionnement des systèmes de signification autre que la langue selon le projet même de toute activité structuraliste qui est de construire un *simulacre* des objets observés. Pour entreprendre cette recherche, il est nécessaire d'accepter franchement dès le départ (et surtout au départ) un principe limitatif. Ce principe, issu une fois de plus de la linguistique, est le principe de pertinence : on décide de ne décrire les faits rassemblés que d'un *seul point de vue* et par conséquent de ne retenir dans la masse hétérogène de ces faits que les traits qui intéressent ce point de vue, à l'exclusion de tout autre (ces traits sont dits *pertinents*) [...] ; la pertinence choisie par la recherche sémiologique concerne par définition la signification des objets analysés ; on interroge des objets uniquement sous le rapport du sens qu'ils détiennent sans faire intervenir du moins prématurément, c'est-à-dire avant que le système soit reconstitué aussi loin que possible – les autres déterminants (psychologiques, sociologiques, physiques) de ces objets ; on ne doit certes pas nier ces autres déterminants, qui relèvent chacun d'une autre pertinence ; mais on doit les traiter eux-mêmes en termes sémiologiques, c'est-à-dire situer leur place et leur fonction dans le système du sens [...].⁶⁸

Et plus loin, il insistait sur l'importance de la constitution d'un corpus fermé et pertinent :

Le principe de pertinence entraîne évidemment chez l'analyste une situation d'*immanence*, on observe un système donné de l'*intérieur*. Cependant le système recherché n'étant pas connu à l'avance dans ses limites (puisque'il s'agit précisément de le reconstituer), l'*immanence* ne peut porter au début que sur un ensemble hétéroclite de faits qu'il faudra « traiter » pour en connaître la structure ; cet ensemble doit être défini par le chercheur antérieurement à la recherche : c'est le corpus. Le corpus est une collection finie de matériaux, déterminée à l'avance par l'analyste, selon un certain arbitraire (inévitabile) et sur laquelle il va travailler.⁶⁹

Notre corpus principal, composé de vingt-sept miroirs étrusques et prénestins, nous offre effectivement la possibilité d'explorer un système autonome et cohérent, tout en abordant la recherche par un biais original, puisque l'objet est lié aux représentations dont il est le support : à travers l'iconographie et le support, on aborde la sphère féminine et un certain imaginaire lié à la femme dans le monde tyrrhénien et à ses préoccupations. L'iconographie d'Hélène offre un aperçu de la condition féminine étrusque, dont elle exalte les valeurs.

⁶⁷ Cerchiai 2012, p. 407. Sur la méthodologie d'une étude iconographique, voir Luca Cerchiai (Cerchiai 2012).

⁶⁸ Barthes 1964, p. 132-133.

⁶⁹ *Ibid.*, *eo loco*.

Enjeux de la recherche

Le miroir est chargé d'un sens symbolique fort ; dans la tradition grecque, le miroir d'Aphrodite s'oppose au masculin, représenté par l'arc d'Apollon. Objet du quotidien lié à la toilette, il est considéré comme l'un des signifiants du féminin dans l'Antiquité. Parfois associé à la divination et aux oracles, il se voit attribuer de surcroît des vertus magiques⁷⁰ : il sert à réfléchir une image, mais permet aussi de voir au-delà du monde matériel. Caractéristique de l'artisanat tyrrhénien, il permet enfin d'appréhender la différence culturelle avec le monde grec, moins évidente sur d'autres objets comme les vases.

On connaît aujourd'hui plus de 3000 miroirs parmi lesquels 500 sont décorés de scènes gravées au revers et 300 sont inscrits⁷¹. Les décors s'inspirent la plupart du temps des mythes grecs, mais l'on trouve également quelques spécificités étrusques. Plusieurs épisodes ou héros semblent particulièrement populaires : à partir de 480 av. J.-C., on trouve ainsi de nombreuses représentations d'Héraklès, dans ses travaux ou dans d'autres aventures. Le héros est souvent accompagné par la déesse Mnerva. De nombreuses gravures s'inspirent également d'épisodes du cycle troyen : des représentations de la maison royale troyenne, le Jugement de Pâris, le cycle d'Hélène, des scènes représentant Achille ou encore les aventures d'Ulysse. On note aussi quelques rares représentations du cycle thébain et, à partir de 450 av. J.-C., du cycle des Argonautes. De nouveaux thèmes apparaissent aussi au IV^e siècle, comme les aventures de Persée et sa victoire sur la Gorgone, des scènes galantes mettant en scène des couples mythiques : Turan et Adonis, Fufluns et Ariadne, Admète et Alceste ; des scènes de toilettes, de divination, souvent en lien avec Orphée, et, après 350 av. J.-C., des scènes de conversation figurent des dieux et héros issus de la mythologie grecque. Les mythes strictement étrusques sont plus rares, mais il en existe néanmoins quelques-uns, comme Hercle et Epiur, Cacu ou encore la naissance de Mariś⁷². Bouke Van Der Meer a également mis en évidence la récurrence de certains thèmes sur les miroirs, comme les enlèvements, la séduction, l'immortalité, la force masculine (Achille, Hercle, Persée), la guérison. Puis, à partir du IV^e siècle av. J.-C., de nouveaux thèmes apparaissent : la victoire, le sauvetage d'une héroïne, la naissance et la renaissance, les situations de dilemme, la divination ou la musique⁷³.

⁷⁰ Sur la symbolique du miroir voir par ex. Frontisi-Ducroux - Vernant 1997 ; Grassigli - Menichetti 2008.

⁷¹ Voir, Van Der Meer, 1995, p. 28-32.

⁷² Sur les mythes étrusques, voir Domenici, 2009.

⁷³ Van Der Meer, 1995, p. 32.

Le parti pris d'utiliser un corpus principal constitué uniquement de miroirs fait donc sens, en ce qu'il permet de mettre en lumière la création d'un système dans une classe d'objets et selon un certain ordre social. Il a donc été décidé de traiter les vases étrusques représentant Hélène – assez peu nombreux et ne formant pas d'ensemble cohérent – en éléments comparatifs, tout comme la céramique grecque et celle de l'Italie méridionale, ainsi que la peinture, qui serviront dans un second temps à comprendre d'où proviennent les schémas iconographiques. Grâce à ces rapprochements, nous tâcherons de saisir ce que les artisans tyrrhéniens ont perçu, réutilisé, transformé ou ignoré.

Nous nous appliquerons ainsi à éclairer un discours spécifique, propre au miroir, objet féminin étrusque par excellence, et centré ici sur la figure d'Hélène, symbole de beauté et incarnation de la puissance féminine. Comme on l'a vu, la diversité de ses rôles dans le mythe grec est frappante. Déesse honorée à Sparte⁷⁴, jouet d'Aphrodite, prix offert à Alexandre, objet de querelle et cause de guerre, Hélène est un personnage polysémique, au statut ambivalent, qui incarne les multiples facettes du monde féminin dans ses aspects les plus variés. À la fois figure exemplaire du mariage et en même temps adultère et bigame, *parthenos* et *nymphê*, elle cristallise plusieurs notions et thèmes. Sa représentation a ainsi une vaste portée. Unique fille mortelle de Zeus, c'est une figure puissante, à qui l'on attribue parfois des pouvoirs de magicienne et des privilèges. Dans l'*Iliade*, elle cumule la fonction de narratrice et de protagoniste et, comme l'écrit Françoise Frontisi-Ducroux, elle n'est interdite ni de guerre, ni de verbe, deux fonctions habituellement réservées aux hommes⁷⁵. Elle est aussi le lien entre les mondes grec et oriental : lorsqu'elle est à Troie, elle est la fille de Sparte et lorsqu'elle est à Sparte, elle est Hélène de Troie⁷⁶. Elle appartient aux deux mondes : là est son ambivalence.

À travers notre étude, nous nous intéresserons à la vision particulière du mythe d'Hélène au IV^e siècle av. J.-C. dans la péninsule italique, et plus particulièrement en Étrurie, où les artisans interprètent le mythe grec et l'adaptent aux besoins des clients locaux. Nous mettrons en évidence la mise en œuvre d'un imaginaire autour d'elle, mais aussi la présence d'un « réseau iconographique » cohérent où l'on retrouve des associations significatives d'idées, des sortes de « citations », de références à d'autres personnages, en particulier à d'autres héroïnes, comme Cassandre, Pénélope ou Ariadne. Ce réseau iconographique, qui se forme au IV^e siècle

⁷⁴ Sur l'aspect religieux d'Hélène à Sparte voir Nilsson 1968, p. 528-530 ; Calame 1977, p. 333-334 ; Bettini - Brillante 2010, p. 39-45.

⁷⁵ Frontisi-Ducroux 2009, p. 63.

⁷⁶ Christopoulos 2007, p. 103.

av. J.-C. en Italie, participe à un même discours formant la trame d'un répertoire visuel dont on essaiera de délimiter certaines formes. Nous tâcherons ainsi de mettre en évidence les schémas iconographiques à l'œuvre à l'intérieur de ce réseau avec ses signes et ses codes, et de comprendre quelles notions et quels thèmes ces schémas cherchent à préciser.

Organisation de la recherche : présentation du plan

Notre étude s'organisera en fonction du catalogue de miroirs : chaque chapitre correspondra à une série de miroirs, et chaque série sera organisée à mesure du possible de manière chronologique au fil de l'histoire d'Hélène.

Après un premier chapitre liminaire de présentation du corpus où seront évoqués l'organisation du catalogue, les éléments de datation et les contextes archéologiques connus pour quelques rares miroirs, le second chapitre de notre recherche s'intéressera à la naissance d'Hélène, fille de Zeus et de Némésis, dans les sources textuelles et dans l'iconographie de Grèce, d'Italie méridionale et d'Étrurie. Dans le troisième chapitre nommé « la maternité d'Hélène », nous étudierons les gravures de deux miroirs à l'iconographie singulière, mettant en scène Hélène alitée et Hermione enfant. Le quatrième chapitre sera l'occasion de s'intéresser aux amours de l'héroïne, avec son premier époux Ménélas ou le Troyen Alexandre, en présence de la déesse Turan ou de l'un de ses représentants – Éros ou Lasa –, dans diverses scènes. Les retrouvailles d'Hélène et de Ménélas lors de la prise d'Ilion, l'*Ilioupersis*, figurées sur trois miroirs, seront étudiées dans le cinquième chapitre. Nous y évoquerons l'épisode dans les sources textuelles et dans l'iconographie, ainsi que le lien qui unit Hélène à la princesse Troyenne Cassandre, violente elle aussi lors de la même nuit sanglante. Le sixième chapitre sera consacré à trois miroirs figurant l'héroïne trônant, entourée de divers héros issus de la matière troyenne, peut-être après sa mort, dans l'Île des Bienheureux. Contrairement aux six précédentes, le septième chapitre sera consacré à trois miroirs n'appartenant à aucune série, à l'iconographie unique : le premier représente Hélène, Hercle et l'Amazone Hippolyte (*Heplenta*), dans l'un des travaux du héros, le don de la ceinture des Amazones ; le deuxième miroir figure Hélène en compagnie du dieu Fufluns, accompagné d'une jeune femme, probablement Ariadne ; et sur le troisième, l'héroïne adolescente, encadrée par ses deux frères les Dioscures, est en compagnie du roi Troyen Laomédon, trônant au centre du médaillon. Le huitième et dernier chapitre s'attachera à l'analyse des thèmes transversaux récurrents exaltés à travers les représentations d'Hélène sur les miroirs étrusques : le pouvoir des dieux et

l'innocence de la Spartiate dans les événements découlant de son enlèvement – volontaire ou non – ; la beauté et la *charis*, don des dieux, que personnifie la figure d'Hélène ; la sémantique nuptiale forte qui est également liée au miroir en tant qu'objet ; et enfin la notion de destin irrévocable qui émane du cycle d'Hélène.

Chapitre 1. Constitution du corpus de miroirs

Le corpus, constitué de vingt-sept miroirs étrusques et prénestins, a été établi sur la base de lectures et de l'étude directe de mobilier présent dans plusieurs musées français et italiens⁷⁷. Comme nous l'avons évoqué, l'approche initiale s'est faite par le biais des *Etruskische Spiegel* d'Eduard Gerhard⁷⁸ afin d'établir un premier inventaire. Certaines représentations ont été exclues car l'archéologue allemand avait parfois tendance à la surinterprétation et certaines de ses attributions paraissent peu probantes aujourd'hui. Parmi les travaux évoqués, l'ouvrage de Lily Kahil⁷⁹ et l'article du LIMC dédié à l'héroïne⁸⁰, évoqués précédemment, ont également permis d'affiner notre catalogue.

1.1 Choix et partis pris

L'épisode de la naissance d'Hélène (miroirs **01** à **09**) n'est cité ni chez Lily Kahil, ni dans le LIMC. Il a cependant paru pertinent, dans une étude consacrée à ce personnage, d'inclure ces représentations : bien qu'elle ne figure pas physiquement dans cette série, Hélène en est la protagoniste principale. Nous avons aussi pris le parti de ne pas ajouter un groupe de sept miroirs anépigraphes⁸¹ décorés de différentes compositions de femmes et de guerriers, attribués par Mansuelli au « Maître d'Hélène ». Sur un premier, une femme nue, encadrée par un guerrier et un second personnage féminin, verse l'eau d'une amphore⁸². Selon Eduard Gerhard, il s'agirait d'Hélène, Turan et Ménélas. Un autre⁸³ est décoré d'un guerrier casqué,

⁷⁷ Nous avons eu la possibilité d'étudier le matériel de plusieurs musées français et italiens comme le musée du Louvre, celui du Petit Palais, le Cabinet des Médailles et en Italie le Museo Civico de Côme, le Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia (Rome), le Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria (Pérouse) et le Museo Archeologico Nazionale d'Orvieto. Nous adressons nos plus vifs remerciements aux conservateurs, Madame Françoise Gaultier et Monsieur Laurent Haumesser (Louvre), Madame Maria Paola Guidobaldi et Monsieur Valentino Nizzo (Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia, Roma), Madame Paulette Pelletier-Hornby (Petit Palais), Madame Mathilde Broustet (Cabinet des Médailles), Madame Isabella Nobile (Museo Civico, Côme), Madame Luana Cenciarioli (Polo Museale dell'Umbria), pour nous avoir permis d'accéder à leurs collections ainsi que pour leurs conseils avisés. Au Museo Civico de Côme, nous avons pu retrouver un fragment de miroir (**13 bis**) représentant Hélène qui n'apparaît que dans la publication de Rallo 1974, p. 34. Il appartient à la collection Garovaglio, présente une composition à trois figures avec Hélène, un jeune homme et une lase ; il est en très mauvais état de conservation et la photo publiée dans l'ouvrage (Rallo 1974, XXII,I) est illisible.

⁷⁸ Gerhard 1843 ; *Id.* 1845 ; *Id.* 1863 ; *Id.* 1867 ; Klügmann - Körte 1897.

⁷⁹ Kahil 1955.

⁸⁰ Krauskopf 1988b.

⁸¹ Gerhard 1845, Pl. CXCIX, CC, CCI, CCIV, CCXXI ; *Id.* 1867, Pl. CCCLXXIII.1 ; Mansuelli 1946, p. 51-56.

⁸² Gerhard 1845, Pl. CICXI ; *Id.* 1863, p. 193-194.

⁸³ Gerhard 1845, Pl. CC ; *Id.* 1863, p. 193-194 ; Kahil 1955, p. 268-269, n°219.

qui serait Ménélas, encadré par deux femmes, Hélène et Turan toujours selon le même auteur ; il apparaît dans le catalogue de Lily Kahil mais l'identification des personnages y reste prudemment hypothétique⁸⁴. Un autre objet décoré d'un couple encadré par deux guerriers apparaît dans ce même catalogue comme chez Eduard Gerhard⁸⁵, et est interprété dans les deux cas comme représentant les noces du couple spartiate. Lily Kahil ne prend en revanche pas en considération deux exemplaires assez proches dans le style et la composition qui figurent, sur chacun, on voit deux femmes nues encadrées par deux guerriers : Hélène, Turan et les Dioscures selon l'archéologue allemand⁸⁶. Enfin, le dernier miroir de cette série est orné d'une femme nue, dans l'attitude de la marche, tenant une lyre et un plectre⁸⁷, encadrée par deux guerriers assis ; Hélène, Hector et Alexandre toujours selon Eduard Gerhard. Tous ces miroirs ont été écartés car ces interprétations nous ont paru trop hypothétiques. Un guerrier et une jeune femme nue pourraient évidemment représenter Ménélas et Hélène et ne pas nécessiter la présence de didascalies à une époque où le mythe est bien connu des Étrusques. Selon Ingrid Krauskopf, si pour les graveurs ou les commanditaires étrusques, ces images ont tout à fait pu figurer Hélène, il est impossible de l'affirmer avec certitude⁸⁸. Lily Kahil, qui cite certains de ces miroirs dans son catalogue, ne justifie pas non plus ces interprétations et ne reprend d'ailleurs pas l'ensemble des miroirs qui viennent d'être cités, alors que certains sont très proches de ceux qu'elle retient, dans le style et dans la composition. Ces images pourraient ainsi représenter des personnages génériques ou des divinités. Nous avons donc fait le choix, dans notre étude, d'analyser uniquement les représentations d'Hélène qui nous semblaient incontestables⁸⁹.

Pour l'organisation du corpus, il a paru judicieux d'adopter une approche thématique et de répartir les exemplaires en plusieurs groupes. Dans quinze cas, les représentations sont complétées par des didascalies indiquant l'identité de l'ensemble ou de certains personnages **(01, 05, 06, 07, 10, 12, 13, 14, 15 bis, 16, 18, 21, 24, 25, 26)**. Dans cinq de ceux-ci, le nom d'Hélène n'apparaît pas **(01, 05, 06, 07, 18)**, bien qu'elle soit physiquement présente sur l'un des exemplaires **(18)**⁹⁰. Comment être certain, dans leur cas comme dans celui des miroirs

⁸⁴ Il est très proche d'un autre exemplaire qui présente le même style et la même composition (Gerhard 1867, Pl. CCCLXXIII.1, pp.27-28 ; Kahil 1955, p. 269, n°220).

⁸⁵ Gerhard 1845, Pl. CCI ; Gerhard 1863, p. 194 ; Kahil 1955, p. 267, n°215.

⁸⁶ Gerhard 1845, Pl. CCIV ; Gerhard 1863, p. 195 ; *Id.* 1867, p. 28, Pl. CCCLXXX.2.

⁸⁷ *Id.* 1845, Pl. CCXXI ; *Id.* 1863, p. 211.

⁸⁸ Krauskopf 1988b, p. 569.

⁸⁹ Pour cette même raison, nous n'avons pas non plus repris trois autres miroirs interprétés par Gerhard comme représentant Hélène : Gerhard 1845, Pl. CCIII, CCVI et CCVIII.

⁹⁰ Sur le miroir **18**, qui figure ses retrouvailles avec Ménélas lors de la prise de Troie, Hélène est parfaitement identifiable. On peut imaginer que l'identité de l'héroïne était trop évidente pour qu'il soit jugé nécessaire de l'indiquer.

anépigraphe, qu'il s'agit bien d'elle – car elle n'a ni signes distinctifs ni attributs particuliers ? Plusieurs éléments permettent de l'identifier, comme les personnages qui l'entourent et qui, eux, sont reconnaissables aux didascalies ou à des attributs spécifiques. Ainsi, Alexandre ou les Dioscures, qui apparaissent fréquemment aux côtés d'Hélène, sont aisément reconnaissables. Les deux derniers, figurés presque toujours par paire, sont représentés comme de jeunes guerriers nus, tandis que le premier porte parfois le costume oriental, ce qui rend son identification aisée. Ainsi, lorsqu'une jeune femme séduisante et richement parée, dénudée ou dont le vêtement laisse deviner ses formes, apparaît en présence de l'un de ces personnages, tout laisse à penser qu'il s'agit de notre héroïne. Enfin, certaines représentations non inscrites sont reconnaissables par comparaison avec celles dotées de didascalies. Notre corpus a donc été construit à l'aide des inscriptions et des schémas iconographiques, au terme d'un travail de recoupement et d'analyse sémiologique.

1.2 Organisation du corpus de miroirs

La première série de neuf miroirs, déjà évoquée, est consacrée à la naissance de l'héroïne (miroirs **01** à **09**). L'élément commun à cet ensemble est l'œuf d'où elle naît. C'est grâce à lui que, même sans inscription, la scène est facilement identifiable. Dans six de ces cas, c'est Turms, l'Hermès étrusque, qui apporte cet œuf. On le reconnaît sans peine du fait de ses attributs traditionnels : le pétase, qu'il porte sur les exemplaires **01** (le seul où ce pétase n'est pas ailé), **02**, **03**, **04**, **05**, **06** ; le caducée (**01**, **04**, **05**) et les sandales ailées (**05**). Il donne l'œuf au couple lacédémonien Tyndare et Lédè (**01**, **02**, **03**), ou seulement à l'un (**05**) ou à l'autre, en présence d'une autre femme (**04**) ou des héros Orphée et Thésée (**06**). Sur les autres miroirs, ce sont les Dioscures qui trouvent l'œuf d'où Hélène éclosa (**09**), et Castor qui le donne à ses parents, prenant ainsi la place de Turms (**07**). Enfin, ces mêmes Dioscures sont aussi présents près de leur mère qui tient l'œuf (**08**), qu'elle vienne de le recevoir de ses fils ou du messager des dieux.

Le deuxième groupe, que nous constituons autour du thème de la maternité d'Hélène, est constitué de deux miroirs (**10** et **11**) dont l'un est inscrit (**10**) et permet une identification certaine des personnages. En l'absence de didascalies, leur composition pourrait être difficile à interpréter. Tous deux présentent une scène assez similaire : on y voit une femme allitée sur une *klinè* richement ouvragée, et tenant un bébé contre elle. Sur le miroir **11**, elle dévoile un sein, qui apparaît à travers le tissu de sa tunique sur le miroir **10**. L'inscription du miroir **10** indique

qu'il s'agit d'Hélène et de sa fille Hermione. La déesse Turan, tenant une fleur entre les doigts, est debout près de la *klinè*, et des sphinx sont figurés dans les deux cas. Sur le miroir **10**, Alexandre, enveloppé dans un manteau, est assis auprès d'Hélène.

Nous avons choisi d'appeler le troisième ensemble de miroirs « les amours d'Hélène » (**12, 13, 14, 15, 15 bis, 16 et 17**) Elle y est en présence de l'un de ses deux maris, voire des deux, dans des scènes diverses. Sur quatre d'entre eux, Turan est présente (**12, 13, 14, 15**). Les miroirs **12, 13 et 14**, très proches stylistiquement, sont inscrits. On y voit la déesse, debout au centre du médaillon, entre Hélène et Alexandre (**12, 13**), ou Ménélas (**14**). Le miroir **15**, typique de la production prénestine, est anépigraphe. On peut cependant présumer que les personnages représentés – par comparaison de son schéma iconographique avec celui des exemplaires **12 et 13** – sont Turan, debout au centre entre Hélène, nue et parée de bijoux, et Alexandre, vêtu du costume phrygien, assis à droite. Les miroirs **15 bis, 16 et 17** présentent une composition différente : sur le premier, Hélène, est assise face à Alexandre, en présence d'une Lase ailée. Sur le second, également assise et voilée, Elle serre la main d'Alexandre, qui se tient face à elle. Éros, debout entre eux, joue le rôle d'entremetteur de Turan. Derrière eux, Ménélas et Aithra, la mère de Thésée, assistent à la scène. Le miroir **17** est anépigraphe, mais pourrait mettre en scène Alexandre et Hélène. Comme sur l'exemplaire **16**, on retrouve un jeune homme debout, face à une jeune femme voilée et assise. Entre eux, Éros vole et tend une couronne au jeune homme.

Le quatrième groupe est constitué de trois miroirs (**18, 19, 20**). Seul l'exemplaire **18** est inscrit et c'est grâce à lui que l'on identifie l'épisode des retrouvailles d'Hélène et de Ménélas durant l'*Ilioupersis*. Si le nom de l'héroïne n'apparaît pas, en revanche figurent ceux des autres protagonistes. Debout au centre du médaillon, le corps presque entièrement dénudé, elle s'agrippe au Palladion, la statue de culte d'Athéna, tandis qu'elle est saisie par les cheveux, menacée d'une épée par Ménélas. Le bras de ce dernier est retenu par Thétis, debout derrière lui. Turan, Ajax et la princesse troyenne Polyxène assistent à la scène. Les exemplaires **19 et 20**, anépigraphes et de production prénestine, sont très proches dans le style et le schéma iconographique. Au centre, Hélène, toujours nue, s'agrippe là aussi encore à la statue d'Athéna Pallas, tout comme Ménélas l'empoigne toujours par les cheveux en la menaçant de son épée. Sur le miroir **19**, un petit personnage retient son bras. Il ne s'agit plus de Thétis et il n'est pas possible de l'identifier, tandis que sur le **20**, il s'agit d'Éros. Plus simplifié que le **19**, le miroir **20** présente deux protagonistes supplémentaires, qui semblent être des satyres : l'un est accroupi

sous l'autel de la statue de culte et l'autre marche vers la droite en portant sur ses épaules un élément indéterminé, peut-être une outre de vin.

Le cinquième groupe figure l'apothéose d'Hélène (21, 22, 23). Le miroir 21, le plus complexe du corpus, est inscrit. Le médaillon est organisé en deux registres : en partie supérieure, entre deux déesses féminines, Turan et Thalna, Hercle nu, sa massue dans la main droite, présente un enfant ailé nommé Epiur à un homme barbu qui n'est autre que Tinia, le Zeus étrusque. Mais c'est le registre inférieur qui intéresse notre étude. Au centre, Hélène, coiffée d'un bonnet phrygien, est assise sur un trône ouvragé, les pieds posés sur un escabeau. Elle se retourne vers Agamemnon, dont elle serre la main. Ménélas, imberbe et presque entièrement nu, se tient debout entre eux et regarde son épouse. De sa main droite, il tient une coupe ou une patère. Derrière Agamemnon, une Lase ailée est tournée vers la bordure du miroir, le pied gauche sur un rocher. Dans la partie gauche du médaillon, une autre scène est représentée : Mean, la victoire, s'apprête à couronner Alexandre, qui tourne le dos à Hélène. Plus à gauche, Ajax – vraisemblablement Ajax d'Oïlée – regarde la scène, un pied posé sur une roche. Les miroirs 22 et 23 reprennent non pas l'ensemble de ce schéma iconographique mais uniquement la partie centrale du registre inférieur. Ils sont anépigraphes, mais le schéma global de représentation reste le même et de ce fait leur interprétation est claire : Hélène, vêtue d'une tunique longue et d'un bonnet à crête, est assise sur un trône ouvragé, les pieds sur un escabeau. Comme sur l'exemplaire 21, son corps est dans une position particulière : elle est assise vers la gauche, mais se retourne vers la droite pour serrer la main d'un personnage masculin (21, 23) ou féminin (22). Dans les trois cas, sa main gauche, paume ouverte, est placée à hauteur de son menton. Sur le miroir 22, elle serre la main d'une jeune femme debout sur sa droite. Derrière celle-ci, une branche, peut-être de laurier, repose sur un autel. Entre les deux femmes, un jeune homme imberbe – peut-être Ménélas – tient une patère, comme sur le miroir 21. Enfin, à gauche, une troisième jeune femme, le corps à demi-nu, regarde la scène. Le bas de son corps et sa tête sont recouverts d'un voile. Sa main droite, qu'elle tient au niveau de son cou, esquisse un geste particulier qui rappelle l'*anakalypsis*. Derrière elle, une grenade est placée sur un autel. Sur le miroir 23, il n'y a plus que trois personnages : Hélène, toujours dans la même position, ne tient cette fois-ci la main de personne, bien que son bras soit tendu. À droite, Ménélas est toujours debout, le corps à demi nu, toujours dans la même attitude. De sa main droite, il tient encore une fois une patère ou une coupe. À gauche, comme sur le miroir 22, on retrouve une jeune femme dénudée, mais dont le voile ne recouvre plus la tête et qui porte une couronne ainsi que divers bijoux. Sa main droite semble encore une fois esquisser un geste de dévoilement, comme

si elle venait de retirer son voile. L'élément principal, commun à ces trois représentations, est la figure d'Hélène trônant, identifiable à l'inscription du miroir **21**. Sur les trois miroirs, elle est vêtue d'une tunique longue et d'un bonnet phrygien, et l'on retrouve aussi Ménélas, nu et imberbe, qui tient une patère dans la main droite et regarde Hélène. La jeune femme dénudée qui semble se dévoiler est présente sur les miroirs **22** et **23**. Ces réunions de héros, parmi lesquels Hélène trône, vêtue d'un riche costume, semblent se dérouler dans l'au-delà, peut-être sur l'Île des Bienheureux.

Le sixième et dernier ensemble de notre corpus rassemble trois miroirs isolés (**24**, **25**, **26**) qui n'entrent dans aucun autre groupe et figurent des représentations d'Hélène sans élément de comparaison dans le corpus des miroirs étrusques et prénestins connus jusqu'à présent. Le miroir **24**, qui est inscrit, présente trois personnages : Hélène, la main posée sur l'épaule d'Helpenta, l'équivalent de l'Hippolyte grecque, la reine des Amazones. Face à elle, se tient Hercle, aisément reconnaissable à sa léonté. Hélène apparaît ici dans l'un des travaux d'Héraklès, ce qui est inhabituel dans ses représentations traditionnelles. Sur le miroir **25**, elle est appelée Helenaia. Elle se tient debout, nue, un alabastron à la main, aux côtés de Fufluns, le Dionysos étrusque, et d'une jeune femme, peut-être Ariadne, dont seule la première lettre du nom, un *alpha*, apparaît. Le miroir **26** est également inscrit. Hélène, adolescente, se repose, le coude sur les genoux d'un roi barbu qui trône au centre de la composition. Il s'agit de Laomédon, souverain mythique de Troie. De part et d'autre du médaillon, ses frères Castor et Pollux regardent la scène. Le premier tient une patère ombiliquée dans la main droite.

1.3 Éléments de datation et chronologie des miroirs du corpus

Au sein de chaque série, nous avons voulu respecter le plus possible un ordre chronologique. C'était se heurter à un certain nombre de difficultés. Très souvent mis au jour au XIX^{ème} siècle et dès cette époque très appréciés sur le marché de l'art, les miroirs sont, comme nous le verrons plus loin, en majorité privés de leur contexte archéologique. Les datations de la plupart sont donc faites sur des critères stylistiques et typologiques, et donc relatives. Au fil du temps et de l'évolution des recherches, les connaissances se sont cependant affinées et ces datations se sont précisées. Cependant, les différents chercheurs ne s'accordent pas toujours, ce qui a rendu problématique l'organisation chronologique de notre corpus⁹¹. Pour

⁹¹ Voir par exemple Chapitre 1.3, la datation du miroir **19** et **20**.

chacun des groupes, il semblait cependant essentiel de tenter de comprendre comment s'organisent chronologiquement les différentes représentations afin de voir si certains épisodes apparaissent brièvement à un moment précis ou si, au contraire, une iconographie donnée est utilisée sur une longue période. Nous allons donc maintenant présenter les données chronologiques dont nous disposons.

À travers un bref examen du corpus, nous verrons que la plupart des représentations d'Hélène apparaissent au IV^e siècle, et plus particulièrement après 350 av. J.-C., et que certaines se prolongent au début du III^e. Mis à part les deux miroirs figurant Hélène et Hermione (**10**, **11**), tous deux datés du V^e siècle av. J.-C., tous s'inscrivent dans cette chronologie et témoignent de la faveur que connut l'héroïne en Étrurie à cette époque. Ainsi, dans la partie suivante, sauf indication contraire, les datations discutées se situeront toutes au IV^e siècle av. J.-C..

L'épisode de la naissance d'Hélène apparaît au début du IV^e siècle av. J.-C. et cette représentation, dans toutes ses variantes, orne les miroirs étrusques jusqu'au siècle suivant. Le premier de notre corpus (**01**), décoré en relief, est daté sur des critères stylistiques de la première moitié⁹² ou du milieu du siècle⁹³, et c'est le plus ancien du groupe. L'exemplaire **02** est daté du milieu⁹⁴ ou de la seconde moitié⁹⁵, tandis que le **03** serait plus tardif (seconde moitié⁹⁶ ou fin toujours de ce même siècle⁹⁷). Richard De Puma propose de le situer au début du III^e siècle av. J.-C.⁹⁸. Le **04**, un inédit présent au musée Guarnacci de Volterra, a été daté par Gabriele Cateni qui le situe vers 350 av. J.-C.⁹⁹. Sur des critères stylistiques, tels que la forme du disque, la couronne ou le style des figures¹⁰⁰, le miroir **05** est presque unanimement daté de la fin du siècle¹⁰¹, tout comme le **06**¹⁰². Le **07**, qui présente une variante de la naissance d'Hélène à la version classique où Castor porte au couple lacédémonien l'œuf contenant sa sœur, a été daté

⁹² De Grummond 2006, p. 34 ; notice du Museum of Fine Art de Boston : <https://www.mfa.org/collections/object/mirror-and-handle-with-the-birth-of-helen-153376>.

⁹³ Carpino 1996, p. 34 ; Harari 1997, p. 102.

⁹⁴ Carpino 1996, p. 36.

⁹⁵ Krauskopf 1992, p. 247 ; Harari 1997, p. 102.

⁹⁶ Krauskopf 1992, p. 247.

⁹⁷ Carpino 1996, p. 37 ; Harari 1997, p. 102.

⁹⁸ De Puma 1986, p. 604.

⁹⁹ Cateni 1995, p. 134-135.

¹⁰⁰ Heres 1986, p. 44.

¹⁰¹ Carpino 1996, p. 37 ; Harari 1997, p. 102 ; De Grummond 2006, p. 128. Bien que selon Mansuelli 1948, p. 81, il soit postérieur à la fin du IV^e siècle av. J.-C..

¹⁰² Mansuelli 1948, p. 81 ; Heres 1987, p. 33 ; Krauskopf 1992, p. 247 ; De Grummond 2006, p. 130.

du milieu¹⁰³, de la seconde moitié¹⁰⁴, ou de la fin¹⁰⁵. On retrouve probablement cette variante sur le **08**, daté du dernier tiers¹⁰⁶. Enfin, le **09**, qui représente les Dioscures affrontés qui viennent de trouver l'œuf d'Hélène, aurait été produit, selon la typologie de l'objet et son décor, vers 300 av. J.-C.¹⁰⁷, voire plus tard¹⁰⁸. Cet épisode de la naissance d'Hélène était donc assez prisé, et on le retrouve sur des miroirs produits du début du IV^e jusqu'au III^e av. J.-C.

Les deux miroirs où figurent Hélène et Hermione, les plus anciens du corpus, sont les seuls à avoir été produits au V^e siècle av. J.-C.. Les chercheurs s'accordent à penser que le **11** aurait été produit dans le premier¹⁰⁹ ou le deuxième quart de ce siècle¹¹⁰, tandis que le **10** serait légèrement plus tardif, bien que les propositions de datation ne soient pas unanimes, allant de son deuxième quart¹¹¹ à sa fin¹¹².

Les trois premiers miroirs de la troisième série, vraisemblablement issus des ateliers de Vulci¹¹³, sont très proches stylistiquement, et datés du IV^e siècle av. J.-C. : le **12** du début¹¹⁴, de la première moitié¹¹⁵ ou du milieu¹¹⁶ et le **13** dans la même chronologie : première moitié¹¹⁷ ou milieu du même siècle¹¹⁸. Cependant, Marina Martelli, après l'examen des inscriptions, abaisse la datation de ce miroir à son troisième quart¹¹⁹. Le dernier miroir (**14**), très proche

¹⁰³ Krauskopf 1992, p. 247 ; De Grummond 2006, p. 129.

¹⁰⁴ De Puma 1986, p. 604.

¹⁰⁵ Van Der Meer 1995, p. 130 ; Carpino 1996, p. 39. Raymond Bloch situe, lui, le miroir au début du III^e siècle av. J.-C. (Bloch 1984, p. 173), mais cette datation semble trop basse au regard de plusieurs éléments stylistiques, comme le bandeau décoré de végétaux ou le buste féminin qui émerge d'une fleur, qui rappellent l'ornementation de la céramique apulienne de la seconde moitié du siècle précédent et que l'on retrouve sur d'autres miroirs datés de la seconde moitié ou de la fin du IV^e siècle av. J.-C. (par exemple: Gerhard 1845 ; Klügmann - Körte 1897, n°115).

¹⁰⁶ Rebuffat-Emmanuel 1988, p. 70 ; Lambrechts 1992, p. 220.

¹⁰⁷ Rebuffat-Emmanuel 1997, p. 67.

¹⁰⁸ De Puma 1986, p. 604.

¹⁰⁹ Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 618 ; Bloch 1984, p. 172.

¹¹⁰ Krauskopf 1988b, p. 564 ; Kahil 1990, p. 389.

¹¹¹ Hampe - Krauskopf 1981, p. 507 ; Krauskopf 1988b, p. 564.

¹¹² De Grummond 2006, p. 96. Lily Ghali-Kahil a, elle, d'abord proposé de dater le miroir du milieu du V^e siècle (Kahil 1955, p. 267), datation que l'on retrouve dans la notice du *Corpus Speculorum Etruscorum* (Baglione - Gilotta 2007, p. 101), puis elle a remonté sa datation au deuxième quart de ce même siècle (Kahil 1990, p. 843). Selon Guido Mansuelli le miroir s'ancrerait déjà dans la production du IV^e, car l'œil des personnages est déjà figuré de profil, ce que l'on ne retrouve pas sur les miroirs antérieurs (Mansuelli 1948, p. 81).

¹¹³ Fischer-Graf 1980, p. 49 ; Bonfante 1997, p. 35. Guido Mansuelli penche plutôt pour une production pérugine (Mansuelli 1946, p. 21-24).

¹¹⁴ Fischer-Graf 1980, p. 50 ; Bonfante 1997, p. 37.

¹¹⁵ Hampe - Krauskopf 1981, p. 507 ; Krauskopf 1988b, p. 564 ; Martelli 1994, p. 169.

¹¹⁶ Kahil 1955, p. 265. Nancy De Grummond et Guido Mansuelli datent le miroir du IV^e siècle av. J.-C., sans plus de précisions (Mansuelli 1946, p. 51 ; De Grummond 2006, p. 95).

¹¹⁷ Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 617 ; Bonamici 2002, p. 91.

¹¹⁸ Krauskopf 1988b, p. 564.

¹¹⁹ Martelli 1994, p. 169.

stylistiquement des deux précédents, est daté de son milieu¹²⁰ ou de sa seconde moitié¹²¹, tout comme le **15**, de production prénestine, qui a été situé dans la même chronologie (milieu¹²² ou fin du siècle¹²³). Lily Kahil propose la première moitié du III^e¹²⁴, mais au regard du reste de la production prénestine de ce type de miroir piriforme, cette datation semble trop basse. Les miroirs **16** et **17**, dont le décor présente un schéma de composition différent des précédents, sont tous deux datés de la seconde moitié du IV^e siècle, le troisième quart pour le **16**¹²⁵, et le milieu¹²⁶ ou la seconde moitié pour le **17**¹²⁷.

La quatrième série est composée de trois miroirs qui semblent eux aussi avoir été produits à la même période. Le **18** est daté, selon les auteurs, de la première moitié¹²⁸, de la seconde moitié¹²⁹ ou de la fin du siècle¹³⁰. Les **19** et **20**, très proches stylistiquement, sont une production prénestine de la seconde moitié¹³¹ ou peut-être la fin du siècle¹³². Denise Rebuffat-Emmanuel propose cependant une datation du deuxième quart du V^e av. J.-C.¹³³ qui paraît excessivement haute au regard du sujet représenté¹³⁴.

Les miroirs du cinquième ensemble semblent d'une production légèrement plus tardive : fin du IV^e ou début du III^e siècle av. J.-C. Giovanni Camporeale situe le **21** dans la première moitié du IV^e siècle¹³⁵, ce qui semble une datation bien trop haute au vu des dernières études, en particulier celle de Denise Rebuffat-Emmanuel qui a établi une corrélation entre la décoration de l'exergue inférieur et le décor de la céramique de Grande-Grèce¹³⁶. Il convient ainsi de dater ce miroir de la fin du siècle¹³⁷. Les exemplaires **22** et **23**, qui s'inspirent de la

¹²⁰ Krauskopf 1988b, p. 567.

¹²¹ Kahil 1955, p. 267.

¹²² Adam 1980, p. 78.

¹²³ Krauskopf 1988b, p. 564 ; Baglione - Gilotta 2007, p. 72.

¹²⁴ Kahil 1955, p. 266.

¹²⁵ Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 606 ; Krauskopf 1988a, p. 6 ; *Id.* 1988b, p. 564.

¹²⁶ Kahil 1955, p. 266 ; Rebuffat-Emmanuel 1997, p. 42.

¹²⁷ Krauskopf 1988a, p. 6.

¹²⁸ Kahil 1955, p. 270.

¹²⁹ Colonna 1984, p. 1061.

¹³⁰ Krauskopf 1988b, p. 566 ; Van Der Meer 1995, p. 250 ; De Grummond 2006, p. 97.

¹³¹ Krauskopf 1988a, p. 6 ; *Id.* 1988b, p. 566 ; Van Der Meer 1995, p. 111.

¹³² Colonna 1984, p. 1061. Ingrid Krauskopf date le miroir **20** de la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C. et le **21** de la fin du même siècle (Krauskopf 1988b ; *Id.* 1988a ; *Id.* 1990).

¹³³ Rebuffat-Emmanuel 1988, p. 50, 52.

¹³⁴ En effet, la rencontre de Ménélas et d'Hélène durant l'*Iliouperis*, reprenant le modèle iconographique de Cassandre agressée par Ajax, apparaît sur la péninsule italique dans la seconde moitié du IV^e siècle. C'est pourquoi nous rejetons la datation proposée par Denise Rebuffat-Emmanuel. Ce sujet sera analysé dans le chapitre concernant les retrouvailles d'Hélène et de Ménélas.

¹³⁵ Camporeale 1994, p. 900.

¹³⁶ Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 426-427 : La combinaison d'une fleur et d'une figure humaine est typique de la production du Peintre de Darius, actif dans le dernier quart du IV^e siècle av. J.-C.

¹³⁷ Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 605 ; Hampe - Krauskopf 1981, p. 521 ; Touchefeu - Krauskopf 1981 ;

composition iconographique du registre inférieur du miroir **21**, s'inscrivent dans la même chronologie¹³⁸.

Les derniers miroirs du corpus (sixième groupe), qui ne forment pas de série, sont tous datables du IV^e ou du début du III^e siècle. Le **24** est une production du IV^e¹³⁹, le **25** est daté de la fin¹⁴⁰, tout comme le **26**¹⁴¹, bien que Richard De Puma situe ce dernier dans le troisième quart de ce siècle¹⁴².

Ainsi, les chercheurs ne sont pas toujours d'accord sur la datation des différents miroirs et l'absence de contexte archéologique rend l'exercice difficile. Les fourchettes chronologiques des miroirs sont ainsi parfois très larges ou trop serrées sans que des justifications convaincantes soient exposées.

1.4 Les contextes archéologiques

Comme nous l'avons déjà évoqué, nous connaissons peu de contexte de fouilles pour les miroirs du corpus. La « fièvre » étrusque qui marqua le XVIII^e siècle s'accompagna au XIX^e d'un engouement des collectionneurs, et ces œuvres précieuses, typiques et peu encombrantes, n'échappèrent pas à cette frénésie. Faute d'une législation appropriée, les nécropoles étrusques alimentèrent de façon quelque peu désordonnée les collections publiques et privées¹⁴³.

De nombreuses pièces de notre corpus, aujourd'hui conservées dans divers musées, ont été achetées à de grands collectionneurs comme Edme Antoine Durand (**13**¹⁴⁴, **20**¹⁴⁵, **21**¹⁴⁶ et **22**¹⁴⁷), le marquis de Campana (**09**¹⁴⁸, **19**¹⁴⁹), ou encore Henry Gurdon Marquand (**12**¹⁵⁰).

Bloch 1984, p. 174 ; Mavleev 1986, p. 810 ; Krauskopf 1988b, p. 568 ; Schwarz 1990, p. 216 ; Lambrechts 1992, p. 320, 383.

¹³⁸ Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 605 ; Krauskopf 1988b, p. 569.

¹³⁹ Mavleev 1981, p. 657 ; Krauskopf 1988b, p. 568.

¹⁴⁰ Cristofani 1986, p. 537 ; Krauskopf 1988b, p. 568.

¹⁴¹ Krauskopf 1988b, p. 563 ; Van Der Meer 1995, p. 250.

¹⁴² De Puma 1986, p. 603

¹⁴³ Levi 1985, p. 109-120 ; Delfino 1992, p. 346-347.

¹⁴⁴ De Witte 1834, p. 242 ; *Id.* 1836, p. 418 ; Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 102.

¹⁴⁵ *Ibid.* 1988, p. 50.

¹⁴⁶ De Witte 1834, p. 241 ; *Id.* 1836, p. 420 ; Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 51.

¹⁴⁷ De Witte 1836, p. 422 ; Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 114.

¹⁴⁸ Gerhard, 1867, p. 72 ; Rebuffat-Emmanuel 1997, p. 66.

¹⁴⁹ Gerhard 1867, p. 54 ; Rebuffat-Emmanuel 1988, p. 48.

¹⁵⁰ Knaufft 1897, p. 130 ; Bonfante 1997, p. 35.

D'autres proviennent des collections Barberini (**10**¹⁵¹) ou Borgia (**14**¹⁵²), ou ont été achetées ou données à divers musées par des archéologues comme Wolfgang Helbig (**05**¹⁵³, **12**¹⁵⁴) ou le duc de Luynes (**16**¹⁵⁵). Parfois, un miroir a pu passer par plusieurs collections comme le **12**, vendu par Wolfgang Helbig à Henry Gurdon Marquand qui l'a ensuite offert au Metropolitan Museum de New York¹⁵⁶; ou le **20**, retrouvé en 1826 dans la ciste Révil¹⁵⁷, qui passe chez l'antiquaire Vescovali, puis chez Edmond Durand et chez Révil avant d'apparaître dans l'inventaire Louis-Philippe du musée du Louvre, entre 1830 et 1848¹⁵⁸. Nous disposons tout de même ainsi de quelques informations concernant ces miroirs, comme leur provenance, rapportée par les collectionneurs ou les marchands qui les leur ont vendus, mais il convient de rester prudent face à ces informations difficilement vérifiables.

Au cours du XIX^e siècle, l'archéologie étrusco-italique, qui cherche alors à acquérir son autonomie face aux autres secteurs de l'archéologie classique, s'attache à instaurer une démarche systématique plus scientifique¹⁵⁹. Grâce à une collaboration européenne fructueuse¹⁶⁰, marquée par la publication des grands corpus et des manuels d'étruscologie, ses nouveaux fondements sont établis. L'*Instituto di Corrispondenza Archeologica*, fondé en 1829 et qui devient en 1870 le *Kaiserliches Deutsches Archäologisches Institut*, contribue au développement de la discipline. En 1875, un organisme public italien chargé des fouilles et des musées est créé et, dès 1876, les nouvelles découvertes archéologiques sont publiées dans les *Notizie degli Scavi*¹⁶¹. Grâce au *Bulletino dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica*, nous disposons de quelques éléments concernant les miroirs, comme la ville ou la nécropole d'où ils proviennent. Mais les méthodes comme les enjeux n'étant pas alors les mêmes qu'aujourd'hui, nous ne disposons que de très peu d'éléments : les tombes n'étaient pas considérées dans leur ensemble et l'objet isolé prévalait. Les notices de fouilles publiées présentent ainsi des listes de ces objets, rangés le plus souvent par catégories : miroirs, cistes, vases, en ne citant que les pièces exceptionnelles. Le rapport des fouilles de Palestrina de 1859, publié dans le *Bullettino dell'Instituto*, indique par exemple que lors de la campagne de fouilles d'une des nécropoles,

¹⁵¹ Henzen 1859, p. 25-26 ; Baglione - Gilotta 2007, p. 99.

¹⁵² Gerhard 1863, p. 192.

¹⁵³ Helbig 1882, p. 224 ; Klügmann - Körte 1897, p. 92 ; Heres 1986, p. 43.

¹⁵⁴ Klügmann - Körte 1897, p. 140.

¹⁵⁵ Gerhard 1867, p. 24 ; Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 107.

¹⁵⁶ Klügmann - Körte 1897, p. 140 ; Caffin 1897 ; Knaufft 1897 ; Bonfante 1997, p. 35.

¹⁵⁷ Raoul-Rochette 1833, p. 109 ; Gerhard 1843, p. 29-30.

¹⁵⁸ Rebuffat-Emmanuel 1988, p. 50.

¹⁵⁹ Voir Delfino 1992.

¹⁶⁰ Voir par ex. Gran-Aymerich 2007, p. 248-250.

¹⁶¹ Delfino 1992, p. 347.

financée par le prince Barberini¹⁶², on mit au jour des tombes à chambres en contenant divers ustensiles en bronze, dont le miroir **10**¹⁶³. Les *Notizie degli scavi* de 1876 mentionnent également la découverte du miroir **07** aux alentours de Porano, près d'Orvieto, sur la route provinciale conduisant à Bolsena. La tombe étrusque « *riche de beaux et importants objets en bronze* »¹⁶⁴, découverte par M. Menichetti, contenait le miroir **007**. Cependant, aucune information ne nous est donnée sur cette tombe ni sur le mobilier qui lui était associé. Mais, pour ces miroirs nous disposons de quelques informations, telles que le lieu de découverte et l'année de fouille, ce qui n'est pas toujours le cas. Un travail de dépouillement d'archives permettrait peut-être d'obtenir des éléments intéressants, mais les limites posées à la durée d'un travail de thèse nous astreignent à nous contenter en l'occurrence des données fournies par la documentation publiée.

Le seul contexte archéologique que nous connaissions est celui du miroir **26**, grâce à la publication de Danilo Nati, *Le Necropoli di Perugia*, mais même dans ce cas, la tombe n'est pas traitée dans son intégralité. En février 1869, des archéologues découvrirent deux ou trois tombes dans la nécropole Santa Caterina de Pérouse, située près du complexe religieux de Santa Caterina Vecchia, sur un terrain appartenant à la famille Cecchini. Les sépultures contenaient quatre urnes funéraires, quelques boucles d'oreilles, quelques miroirs parmi lesquels le **26**¹⁶⁵, une situle de bronze avec une anse de couvercle en forme de sirène, des fragments de vases (à fond noir et à figures rouges), des pointes de lance en fer, de la vaisselle commune et quelques bijoux en or (une chaîne et des petites boucles d'oreille).¹⁶⁶ Aucune précision n'est donnée sur l'origine de la tombe où l'on a retrouvé ces divers objets. Le miroir se trouvait dans une urne cinéraire datée du deuxième quart du I^{er} siècle, aujourd'hui au Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria¹⁶⁷. L'urne, qui porte une inscription latine au nom d'*Hastia, Aemili Praesenti*, une femme de la gens des *Presnthe*¹⁶⁸, est décorée d'une représentation homérique. On y voit Ulysse, coiffé du traditionnel *pilos*, debout, le pied gauche sur un piédestal. Le coude appuyé sur son genou, il tient son menton dans sa main gauche. Il regarde une femme assise face à lui, peut-

¹⁶² Henzen 1859, p. 25.

¹⁶³ Cicerchia 1859, p. 25.

¹⁶⁴ Fiorelli 1876, p. 53: « Il sig. Menichetti trovò una tomba etrusca, ricca di belli ed importante oggetti di bronzo. ».

¹⁶⁵ Conestabile 1869, p. 47-54.

¹⁶⁶ *Ibid.* 1870, p. 503-504 ; Nati 2008, p. 15.

¹⁶⁷ Inv. 1886.

¹⁶⁸ Benassai 2002, p. 528 ; Nati 2008, p. 16.

être Pénélope¹⁶⁹ ou Circé¹⁷⁰. Un deuxième personnage féminin est présent entre eux et présente un miroir à la femme assise. Le lien entre cette urne cinéraire décorée d'un épisode de l'Odyssée et le décor de notre miroir n'est pas anodin, tout comme l'écart chronologique entre les deux objets ; on peut imaginer que le miroir, objet précieux, ait pu être offert de génération en génération au sein de la *gens*.

Mis à part ce cas où la découverte est relativement documentée, nous connaissons les provenances de seulement dix-neuf autres, et pour la plupart, il faut se fier au marchand ou au collectionneur – souvent la même personne – qui a transmis l'information. Tout en étant prudent sur l'origine de ces données impossibles à vérifier, on peut définir plusieurs lieux de provenance. Trois miroirs ont été découverts à Palestrina (**10, 15, 20**), quatre à Pérouse (**11, 12, 14, 26**), deux près d'Orvieto (**03, 07**) et deux à Vulci (**05, 21**). On connaît également d'autres lieux de découverte tel que Cerveteri (**18**), Volterra (**04**), peut-être Chiusi (**34**) ou encore Avenches (**02**), en Suisse¹⁷¹. Enfin, les onze miroirs restants de notre catalogue sont de provenance inconnue¹⁷².

¹⁶⁹ Müller 1913, p. 95.

¹⁷⁰ Brunn 1870, p. 130 ; Benassai 2002, p. 528.

¹⁷¹ Cette provenance est cependant assez insolite et nous n'avons trouvé aucune documentation ancienne au sujet du miroir d'Aventicum. Il convient ainsi de rester prudent quant à ce lieu de découverte peu anodin.

¹⁷² **01, 06, 08, 09, 13, 16, 17, 19, 22, 23, 25.**

Chapitre 2. La naissance d'Hélène : la belle née de l'œuf

La première série de miroirs de notre corpus est ornée de représentations de la naissance d'Hélène. Celle-ci est encore dans l'œuf d'où elle naît, dénominateur commun de toutes les représentations. C'est généralement Tyndare qui remet cet œuf à ses parents putatifs, Tyndare et Lédas, qui règnent sur Sparte (01, 02, 03, 04, 05, 06), mais sur le miroir 07, l'un des Dioscures, Castor sur le miroir 07, remplace dans ce rôle le messager des Dieux. Ce dernier n'apparaît pas non plus sur les miroirs 08 et 09.

2.1 La naissance d'Hélène dans les récits antiques

Dans son ouvrage consacré au cycle épique dans l'école d'Aristarque¹⁷³, Albert Severyns parle de « légende embrouillée »¹⁷⁴ à propos de cette naissance, tant ses sources sont innombrables et difficiles à interpréter¹⁷⁵. Apollodore¹⁷⁶ en rapporte deux versions¹⁷⁷. Dans la première, qui serait issue des *Chants Cypriens*, Hélène est fille de Némésis, qui se change en oie¹⁷⁸ pour échapper à Zeus, lequel se transforme à son tour et la féconde sous la forme d'un cygne¹⁷⁹. Cette version se retrouve chez Eratosthène¹⁸⁰, qui rapporte que le dieu s'unit à elle à Rhamnonte – circonscription administrative d'Athènes, située sur la côte, près de Marathon –, et chez Pausanias¹⁸¹. L'œuf issu de leur union est ensuite apporté à Lédas et Tyndare par un

¹⁷³ Aristarque de Samothrace, grammairien et philologue du III^e-II^e siècle av. J.-C., est le fondateur d'une école critique à Alexandrie dont il dirige la bibliothèque. Pionnier de l'étude du cycle épique, il écrit une édition critique des textes homériques.

¹⁷⁴ Severyns 1967, p. 267.

¹⁷⁵ Sur l'ensemble des sources, voir Severyns 1928, p. 452-455 ; Severyns 1967, p. 266-271.

¹⁷⁶ Aujourd'hui, il est communément admis que la paternité de la *Bibliothèque* a été attribuée de manière erronée par Photius à Apollodore d'Athènes, grammairien grec du II^e siècle av. J.-C. et élève d'Aristarque (Apollodore - Schubert 2003, p. 8).

¹⁷⁷ Apollodore, *Bibliothèque*, III, 10. 7. (**Annexe 5**).

¹⁷⁸ Dans une autre version rapportée par Athénée, c'est en poisson, puis en toutes sortes d'animaux, que la déesse se transforme pour échapper aux assauts de Zeus (Athénée, *Le banquet des Sophistes*, VIII, 334, b-d).

¹⁷⁹ Davies 1988, chap. *Epicus Cyclis*, frg. 7.

¹⁸⁰ Eratosthène, *Catastérismes*, 25.

¹⁸¹ Pausanias, I, 33, 7 (**Annexe 6**).

berger¹⁸² ou par Hermès¹⁸³. Athénée raconte que selon Néoclès de Crotone, l'œuf serait tombé de la lune¹⁸⁴.

La seconde version, peut-être due à Euripide¹⁸⁵, fait d'Hélène la fille de Lédà, reine de Sparte, appelée également Lacédémone, et de Zeus, qui s'unit à elle là encore sous la forme d'un cygne. Chez Apollodore, Lédà a, la même nuit, commerce avec Zeus et ensuite avec son époux¹⁸⁶.

Hélène, fille de Zeus, est aussi la sœur des Dioscures. Tous les trois sont issus du même œuf¹⁸⁷. Clément d'Alexandrie rapporte toutefois deux vers des *Chants Cypriens* où l'auteur présente les deux frères : Castor mortel et Pollux immortel¹⁸⁸. Ce dernier et Hélène seraient alors issus du même œuf, et Castor et Clytemnestre, leur sœur et future épouse d'Agamemnon, d'un second¹⁸⁹.

2.2 Les représentations de la naissance d'Hélène sur la céramique attique

L'épisode de la naissance d'Hélène apparaît pour la première fois en Attique, dans la seconde moitié du V^e siècle av. J.-C., où il suscite un certain engouement¹⁹⁰. On dénombre aujourd'hui une série, assez homogène, de quinze vases décorés du motif (**voir tableau 1**)¹⁹¹ :

¹⁸² Apollodore, *Bibliothèque.*, III, 10.7 (**Annexe 5**).

¹⁸³ Hygin, *Astronomica*, 2, 8 (**Annexe 7**).

¹⁸⁴ Athénée, II, 58, b (**Annexe 8**).

¹⁸⁵ Euripide, *Hélène*, 16-22 (**Annexe 9**) ; *Iphigénie à Aulis*, 794-800. (**Annexe 10**).

¹⁸⁶ Apollodore, *Bibliothèque*, III, 10.7 (**Annexe 5**).

¹⁸⁷ Severyns 1928, p. 455 ; Horace, *Ars Poetica*, 147. Servius, *Commentaire à l'Enéide*, III, 328.

¹⁸⁸ Allen 1911, *Cycli Poematum Fragmenta*, 6.

¹⁸⁹ Hygin, *Fables*, LXXVII.

¹⁹⁰ Sur l'épisode de l'œuf d'Hélène dans la céramique attique voir Kekule 1908 ; Chapouthier 1942 ; Mustilli 1950 ; Chamay 1983 ; Chamay 1990 ; Bottini 1995a ; Bottini 1995a.

¹⁹¹ Deux fragments de pyxide, Reggio Calabria, Museo Nazionale (Caskey - Beazley 1963, p. 72 ; Kahil 1988, p. 503, n°3 ; Bottini 1988, p. 13, n°1 ; Giudice - Giudice 2017, part. II, fig. 4) ; Coupe, Peintre de Xénotimos, Boston, Museum of Fine Arts 99.539 (Chapouthier 1942, p. 9, n°1 ; Beazley 1947, p. 40, n°2 ; Beazley 1963, p. 1142, 1 ; Caskey - Beazley 1963, p. 69-74, n°163, pl. XCIX ; Bottini 1988, p. 14, n°3 ; Kahil - Icard-Gianolio - Linant de Bellefonds 1992, p. 234, n°28) ; cratère en cloche, Bologne, Museo Civico P317 (Beazley 1947, p. 40, n°3 ; Bottini 1988, p. 14, n°4 ; Shapiro 1999a, p. 105, fig. 5) ; cratère en cloche, attribué au Peintre de Kadmos, Bonn, Akademisches Kunstmuseum 1216.1-14 (Greifenhagen 1938, p. 33-34, pl. 29, 1 ; Beazley 1947, p. 40, n°4 ; Beazley 1963, p. 1188 ; Bottini 1988, p. 14, n°6) ; calpis, attribuée au Peintre de Chrysis, Paris, Musée du Louvre CA 2260 (Pottier 1933, chap. III.I. D. 45, pl. 55, 2, 4-7 ; Chapouthier 1942, p. 2, n°9 ; Beazley 1963, p. 1158, 3 ; Bottini 1988, p. 14, n°7 ; Kahil - Icard-Gianolio - Linant de Bellefonds 1992, p. 234, n°31) ; cratère en cloche, attribué au Peintre de Kadmos, Vienne, Kunsthistorisches Museum 869 (Beazley 1947, p. 40, n°8 ; Beazley 1963, p. 1185, 10 ; Eichler 1974, p. 19-21, pl. 118, 1-4 ; Bottini 1988, p. 14, n°9) ; cratère en cloche, attribué au Peintre Nikias, Vienne, Kunsthistorisches Museum 2000 (Greifenhagen 1938, p. 24-25, pl. 122, 6-7 ; Chapouthier 1942, p. 10, n°12 ; Beazley 1947, p. 40, n°9 ; Beazley 1963, p. 1334, 7 ; Bottini 1988, p. 14, n°10 ; Kahil - Icard-Gianolio - Linant de Bellefonds 1992, p. 234, n°29) ; Péliké, attribuée au Peintre de Nikias, Naples, Museo Archeologico Nazionale 9401 (Johannowsky 1960 ;

la scène se déroule dans un lieu sacré, probablement le temple de Zeus¹⁹². Au centre de la composition, le gros œuf repose sur un autel¹⁹³, peut-être sur les cendres encore chaudes du sacrifice¹⁹⁴. Sur trois vases, Hélène est visible à l'intérieur de cet œuf¹⁹⁵. Léda, Tyndare et les Dioscures assistent à la scène¹⁹⁶. Sur toutes les représentations, la reine, surprise, écarte les bras. Parfois, elle s'enfuit même en courant¹⁹⁷. Sur un lécythe provenant de Nola [PL. I, 1]¹⁹⁸, elle porte la main à la bouche, là aussi en un geste de surprise. Quant à son époux, il est représenté selon son iconographie traditionnelle : barbu, couronné de laurier, un bâton de commandement à la main. Sur cinq vases, on remarque la présence d'un aigle qui vole vers l'autel¹⁹⁹. Seul le

Bottini 1988, p. 50-51, fig. 12 ; Kahil - Icard-Gianolio - Linant de Bellefonds 1992, p. 234, n°29 bis ; Greco 1992, p. 218, fig. 5) ; cratère en cloche, attribué au Peintre de Sémélé, Sant'Agata dei Goti, collection Mustilli (Mustilli 1950 ; Beazley 1963, p. 1334, 1 ; Bottini 1988, p. 14, n°15 ; Kahil - Icard-Gianolio - Linant de Bellefonds 1992, p. 234, n°30) ; hydrie, attribuée au Peintre de la tête d'Orphée, Paris, Collection Chapouthier (?) (Beazley 1947, p. 40, n°7 ; Beazley 1963, p. 1174, 2 ; Bottini 1988, p. 14, n°8 ; Kahil - Icard-Gianolio - Linant de Bellefonds 1992, p. 234, n°32). Cratère en cloche, attribué à Polion, Bonn, Akademisches Kunstmuseum 78 (Greifenhagen 1938, p. 21-23, pl. 19 ; Chapouthier 1942, p. 10, n°6 ; Beazley 1947, p. 40, n°1 ; Beazley 1963, p. 1171, 4 ; Hermary 1986, p. 583, n°185) ; Péliké, attribuée au Peintre de Kiev, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage ST2188 (Beazley 1947, p. 40, n°10 ; Beazley 1963, p. 1346, 2 ; Bottini 1988, p. 14, n°11) ; Lécythe, Berlin, Staatlich Museen F 2430 (Chapouthier 1942, p. 9, n°2 ; Kahil 1988, p. 503, n°1) ; fragment d'un cratère en cloche représentant l'aigle et la tête de Tyndare, Cambridge, Fitzwilliam Museum (Lamb 1936, p. 48, Pl. XXVII, n°18 ; Bottini 1988, p. 14, n°12) ; Olpé ou prochous laconienne (?), Athènes, Musée National 19447 (Kahil 1988, p. 503, n°4 ; Bottini 1988, p. 14, n°18). Le dernier vase semble être le seul qui ne soit pas de production attique. Cependant, son état de conservation rend difficile l'identification de son lieu de production et même de sa forme. Lily Kahil propose une origine laconienne (Kahil 1988, p. 503) et Angelo Bottini une fabrique de Sparte ou de Tégée (Bottini 1988, p. 14).

¹⁹² À propos de la colonne comme élément indicateur, voir Moret 1984, p. 24-25. Une colonne est représentée sur trois cratères en cloche (Bologne, Museo Civico P317 ; Bonn, Akademisches Kunstmuseum 78 ; Sant'Agata dei Goti, collection Mustilli) et sur un calpis (Paris, Musée du Louvre CA 2260). Sur le cratère de Bonn, une statue de Zeus repose sur la colonne, une phiale et un sceptre à la main. Angelo Bottini indique trois vases : Bottini 1988, p. 8

¹⁹³ Sur le cratère en cloche attribué au Peintre de Sélémé (Sant'Agata dei Goti, collection Mustilli) et sur le cratère attribué au Peintre de Nikias (Vienne, Kunsthistorisches Museum 2000), l'autel est composé d'un amoncellement de pierres.

¹⁹⁴ Fernand Chapouthier rappelle en effet que « les anciens imaginaient certains oiseaux, dont peut-être l'autruche, déposant leurs œufs dans une substance chaude au lieu de les couvrir eux-mêmes, de même que l'on pratiquait déjà de leur temps l'incubation artificielle dans des vases tiédés au soleil ou dans de la paille ». (Chapouthier 1942, p. 13

¹⁹⁵ Lécythe, Berlin, Staatlich Museen F2430 ; fragments de pyxide, Reggio Calabria ; olpé, Athènes, Musée National 19447. L'œuf n'est pas visible sur un cratère fragmentaire attribué au Peintre de Kadmos (Bonn, Akademisches Kunstmuseum 1216.1-14).

¹⁹⁶ Les Tyndarides sont absents sur deux vases : sur la coupe de Boston (Museum of Fine Arts 99.539), où ils sont remplacés par leur sœur Clytemnestre et sur le lécythe de Berlin (Staatlich Museen F 2430) provenant de Nola, où seule Léda est représentée. Sur ce dernier, on peut imaginer que c'est la forme du vase qui a contraint le Peintre à réduire le nombre des protagonistes assistant à la scène. Sur l'olpé laconienne (Athènes, Musée National 19447) ainsi que sur le cratère en cloche de Bologne (Museo Civico P317), les deux frères sont représentés avec leur cheval.

¹⁹⁷ Sur la coupe de Boston (Museum of Fine Arts 99.539), elle paraît vouloir s'éloigner de l'autel. Cette attitude est encore plus flagrante sur le cratère attribué au Peintre de Nikias (Vienne, Kunsthistorisches Museum 2000) et sur l'olpé laconienne conservée à Athènes (Musée National 19447), où elle s'enfuit franchement.

¹⁹⁸ Lécythe de Berlin, Staatlich Museen F 2430.

¹⁹⁹ Coupe (Boston, Museum of Fine Arts 99.539) ; cratère (Sant'Agata dei Goti, collection Mustilli) ; hydrie (Paris, collection Chapouthier) ; olpé laconienne (Athènes, Musée National 19447) ; cratère (Bonn, Akademisches Kunstmuseum 1216.1-14).

rapace de la coupe de Boston est posé près de l'œuf [PL. I, 2]²⁰⁰. Pour Reinhard Kekulé et Fernand Chapouthier, il s'agit de Zeus lui-même²⁰¹, qui, comme dans la légende d'Io²⁰², « joue ici le double rôle de père et d'accoucheur »²⁰³ et vient aider à l'*ekkolapsis*, l'ouverture de l'extraordinaire œuf.

²⁰⁰ Coupe (Boston, Museum of Fine Arts 99.539).

²⁰¹ Kekule 1908, p. 702 ; Chapouthier 1942, p. 15.

²⁰² Eschyle, *Les suppliantes* 300-314.

²⁰³ Chapouthier 1942, p. 15.

Deux fragments de pyxide [PL. II, 1]	Locres, Italie	Reggio Calabria, Museo Nazionale	Milieu du V ^e siècle av. J.-C.
Coupe attribuée au Peintre de Xénotimos [PL. I, 2]	Sorrento, Italie	Boston, Museum of Fine Arts (99,539)	Vers 430 av. J.-C.
Cratère en cloche	Tombe étrusque?, Italie	Bologne, Museo Civico (P317)	Seconde moitié du V ^e siècle av. J.-C.
Cratère en cloche attribué au Peintre de Kadmos		Bonn, Akademische Kunstmuseum (1216.1-14)	Seconde moitié du V ^e siècle av. J.-C.
Cratère en cloche attribué au Peintre de Kadmos		Vienne, Kunsthistorisches Museum (869)	Seconde moitié du V ^e siècle av. J.-C.
Lécythe [PL. I, 1]	Nola, Italie	Berlin, Staatlich Museen (F 2430)	Seconde moitié du V ^e siècle av. J.-C.
Calpis attribuée au Peintre de Chrysis	Crimée	Paris, Musée du Louvre (CA 2260)	Fin du V ^e siècle av. J.-C.
Cratère en cloche attribué au Peintre de Nikias		Vienne, Kunsthistorisches Museum (2000)	Fin du V ^e siècle av. J.-C.
Péliké attribuée au Peintre de Nikias [PL. II, 2]	Naples, tombe de Via d'Aquino, Italie	Naples, Museo Archeologico Nazionale (9401)	Fin du V ^e siècle av. J.-C.
Cratère en cloche attribué au Peintre de Sémélé	Italie	Sant'Agata dei Goti, Collection Mustilli	Fin du V ^e siècle av. J.-C.
Hydrie attribuée au Peintre de la tête d'orphée	Grèce	Paris, Collection Chapouthier	Fin du V ^e siècle av. J.-C.
Cratère en cloche attribué à Polion	Gnatia, Italie	Bonn, Akademische Kunstmuseum (78)	Fin du V ^e siècle av. J.-C.
Peliké attribuée au Peintre de Kiev	Sud de la Russie	Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage (ST2188)	Fin du V ^e siècle av. J.-C.
Fragment de cratère en cloche		Cambridge, Fitzwilliam Museum	V ^e siècle av. J.-C.
Olpé ou prochous	Analypsis, Grèce	Athènes, Musée National (19447)	V ^e siècle av. J.-C.

Tableau 1. Vases attiques décorés de la naissance d'Hélène

À l'exception des deux fragments de pyxide provenant de Locres, datés du milieu du V^e siècle av. J.-C. [PL. II, 1]²⁰⁴, toutes les pièces ont été produites dans le dernier quart de ce même siècle. Il est intéressant de relever que sur les quatorze vases, sept proviennent de contextes italiques²⁰⁵. En 1959, une péliké conservée aujourd'hui à Naples [PL. II, 2]²⁰⁶ a été mise au jour dans la nécropole de la ville, dans une tombe à caisson datable du dernier quart du V^e siècle av. J.-C.²⁰⁷. Attribuée au Peintre de Nikias, elle est décorée d'une scène dionysiaque et de l'épisode de la naissance d'Hélène. Au centre de la composition, l'œuf repose sur l'autel tandis que Tyndare, Léda et les Dioscures le regardent. Les deux jumeaux sont vêtus d'une cape et d'un pétase, et deux étoiles à sept branches situées au-dessus de leur tête permettent de les identifier sans erreur.

Ces contextes de découverte italiques témoignent ainsi d'un intérêt pour cet épisode en Grande-Grèce, intérêt qui se confirme, comme nous le verrons plus loin, par la reprise du motif dans la céramique italiote au IV^e siècle av. J.-C.

2.3 Hélène et la base de l'autel de la Némésis à Rhamnonte : un motif politique ?

La soudaine popularité que connaît l'épisode de la naissance d'Hélène dans le dernier quart du V^e siècle av. J.-C. pourrait être liée à l'édification du temple de Némésis à Rhamnonte²⁰⁸ et en particulier à son programme iconographique. Pausanias rapporte qu'en 490 av. J.-C., les Perses emportèrent un bloc de marbre de Paros, afin d'édifier un mémorial à leur victoire qu'ils pensaient certaine²⁰⁹. Mais Némésis, « qui est la plus implacable des divinités pour les hommes coupables de démesure », accorda la victoire aux Grecs. Pour remercier la déesse, les Athéniens édifièrent un temple et une statue de culte fut sculptée par Phidias ou par son élève Agoracrite²¹⁰, dans le même bloc de marbre. La base de la statue, dont on a mis au jour quelques fragments²¹¹, est décrite par Pausanias²¹² : Hélène y est conduite à Némésis par Léda, en présence de Tyndare, des Dioscures, d'Hippeus avec son cheval, d'Agamemnon, de

²⁰⁴ Fragments de pyxide, Reggio Calabria, Museo Nazionale

²⁰⁵ Six proviennent d'Italie méridionale et le septième (Bologne, Museo Civico P317) d'une tombe étrusque.

²⁰⁶ Naples, Museo Archeologico Nazionale 9401.

²⁰⁷ Voir Johannowsky 1960, p. 202.

²⁰⁸ Chapouthier 1942, p. 17-18 ; Caskey - Beazley 1963, p. 73.

²⁰⁹ Pausanias, I, 33, 2-3.

²¹⁰ Les avis divergent dès l'Antiquité : selon Pline l'Ancien, la statue de culte doit être attribuée à Agoracrite (XXXVI, 17), tandis que Pausanias évoque Phidias (I, 33, 3).

²¹¹ Sur la statue de culte de Némésis à Rhamnonte, voir Petrakos 1981 ; Kahil 1988, p. 504-505, n°14 ; Lapatin 1992 ; Shapiro 1992.

²¹² Pausanias, I, 33, 7-8.

Ménélas, de Pyrrhos et d'Epochos. La reconstruction du temple de Rhamnonte, détruit par les Perses lors des guerres médiques, débute en 436 av. J.-C., puis est suspendue cinq ans plus tard au début de la guerre du Péloponnèse qui oppose la ligue de Délos, menée par Athènes, à celle du Péloponnèse, sous hégémonie spartiate. Les travaux reprennent entre 421 et 418 av. J.-C., lors de la paix de Nicias²¹³, qui se justifie par « la lassitude des deux camps, qui se sont rendu compte que la victoire était impossible »²¹⁴. Angelo Bottini proposait en 1988, dans sa publication sur la tombe d'Hélène à Métaponte²¹⁵, d'établir une corrélation entre le décor de la base de la statue de culte et la politique péricléenne de la fin du V^e siècle av. J.-C. : le décor aurait été sculpté pour illustrer cette paix précaire entre Athènes et Sparte puisqu'on y voit Lédà conduisant la Spartiate par excellence, à la déesse typiquement attique. Hélène serait alors le symbole de l'accord entre les deux cités. Si Harvey Shapiro, à qui l'on doit la plus récente étude sur le décor de la base de la statue, reste prudent quant à cette interprétation²¹⁶, Maurizio Bettini et Carlo Brillante la contestent²¹⁷. Le décor pourrait en effet s'inscrire dans un programme iconographique athénien plus vaste : la fille de Némésis, déesse profondément attique, incarnant parfaitement les valeurs de l'*ethos* péricléen, devient dès lors une héroïne liée à Athènes. On retrouve l'Hélène attique²¹⁸ lorsqu'elle est associée à Thésée. Le vase attribué au Peintre de Talos [Pl. III, 1]²¹⁹, qui représente les noces des deux protagonistes et date lui aussi du dernier quart du V^e siècle av. J.-C., pourrait s'inscrire dans cette démarche. Couronnés par deux Érotes, le mariage a lieu en présence de Lédà, des Dioscures, ennemis traditionnels de Thésée, de Pirithoos et d'un homme barbu, peut-être Zeus ou Tyndare²²⁰.

La représentation de la naissance d'Hélène, issue des amours de Zeus et de Némésis, apparaît donc à la fin du V^e siècle av. J.-C. sur la céramique attique, dans une série très homogène, peut-être inspirée du décor de la base de l'autel de la Némésis de Rhamnonte.

²¹³ Les conditions de la paix sont exposées par Thucydide (V, 18-19).

²¹⁴ Lévy 1997, p. 96.

²¹⁵ Bottini 1988. Voir également Bottini 1997.

²¹⁶ Shapiro 1992, p. 118-119) : « The exact contemporary political implications of the scene thus remain difficult to gauge : reconciliation, affront, or perhaps Athenian expropriation of Spartan heroes. [...] the « meaning » of the monument is best not so precisely translated or so strictly limited. ».

²¹⁷ Bettini - Brillante 2010, p. 218, n.21) : « Il est possible, mais douteux, que cette œuvre soit à mettre en relation avec un moment de rapprochement entre Athènes et Sparte après la conclusion de la première phase de la guerre du Péloponnèse (paix de Nicias de 421 av. J.-C.) : au fond elle se limitait à valoriser une tradition locale en plaçant au premier plan les figures (Némésis, Lédà, Hélène) qui étaient aussi les protagonistes du récit ».

²¹⁸ Shapiro 1999b, p. 106.

²¹⁹ Cratère fragmentaire, attribué au Peintre de Talos, Potenza, Soprintendenza Archeologica della Basilicata, dépôt 51532 (Greco 1985 ; Kahil - Icard-Gianolio - Linant de Bellefonds 1992, p. 234-235, n°34 ; Greco 2012).

²²⁰ Greco 1985, p. 25. Pour Lily Kahil, il pourrait en revanche s'agir de Poséidon (Kahil - Icard-Gianolio - Linant de Bellefonds 1992, p. 235). Nous pensons toutefois qu'il serait plus approprié d'y reconnaître Zeus ou Tyndare, au regard des nombreuses représentations vues précédemment.

Quelques années plus tard, le motif se transmet en Italie méridionale, où l'épisode connaît une certaine popularité, que confirmait déjà les contextes de découverte italiens des vases attiques.

2.4 La naissance d'Hélène en Grande-Grèce

La plus ancienne représentation connue de la naissance miraculeuse provient d'une tombe de la *choré* métapontine découverte en 1986²²¹ et appelée « tombe d'Hélène » du fait d'un petit élément du mobilier, représentant la naissance de celle-ci. La tombe à caisson, datée des trente dernières années du V^e siècle av. J.-C.²²², est constituée de dalles de calcaire local enduites, décorées d'une frise de branche de laurier. Elle contenait quatre objets : un alabastron en albâtre, peut-être de production égyptienne²²³, une pyxide en marbre, un pendentif anthropomorphe en os, présentant une face féminine et une face masculine, et enfin une statuette en calcaire représentant l'*ekkollapsis*, l'éclosion de l'œuf d'Hélène [PL. III, 2]²²⁴. La pièce, véritable *hapax*, est un œuf de 5,8 cm de hauteur, dont l'un des côtés présente une brisure irrégulière. Un petit personnage enfantin en émerge, les mains sur les bords de la coquille. Si pour Angelo Bottini, il s'agit d'une représentation d'Hélène, d'autres y ont vu Phanès²²⁵, divinité orphique assimilée à Éros, entité créatrice, à la fois mâle et femelle, divine et humaine²²⁶. À l'origine de la création, il naît également d'un œuf. Au regard des images attiques et de celle d'Italie méridionale que nous allons étudier à présent, nous pensons qu'une figuration de l'*ekkollapsis* de la Spartiate, épisode particulièrement en vogue dans la péninsule italique durant tout le IV^e siècle av. J.-C., ferait sens. Cependant, le pendentif anthropomorphe à la fois masculin et féminin n'est pas sans rappeler la double nature de Phanès. Il convient donc de rester prudent quant à l'interprétation de la sculpture.

En Grande-Grèce, sur la céramique, c'est également le moment de l'*ekkollapsis* qui a la faveur des imagiers : Hélène surgit de l'œuf, face aux membres de sa famille, stupéfaits voire parfois franchement effrayés. Cette scène pleine de vivacité, figure le moment successif à celui qui est figuré sur la céramique attique. La pièce la plus ancienne est datée des trente premières années du IV^e siècle av. J.-C. Il s'agit d'un cratère en cloche apulien attribué au Peintre de Dijon

²²¹ Sur la tombe d'Hélène à Métaponte voir : Bottini 1988 ; Bottini 1992, p. 64-85. Tout le matériel de la tombe est en dépôt au Museo Nazionale de Métaponte.

²²² Bottini 1988, p. 12.

²²³ Bottini 1997, p. 155.

²²⁴ Bottini 1988, p. 4, fig. 6-8, Tav. II, b ; Bottini 1997, p. 156, fig. 1 ; Pugliese Carratelli 2004, p. 254, n°251.

²²⁵ Voir Pugliese Carratelli 1988, p. 168.

²²⁶ Voir : Turcan 1961 ; Detienne 1975, p. 72-73 ; Sur l'orphisme, voir par ex. Nilsson 1935 ; Kerényi 1940 ; Guthrie 1956 ; Edmonds 2013

[PL. IV, 1]²²⁷, illustré d'une version comique de la naissance d'Hélène, probablement issue du théâtre, puisque la scène se déroule sur une estrade et que les protagonistes sont des acteurs phlyaqes²²⁸. Le jeu de phlyaque, théâtre burlesque qui se développe en Grande-Grèce au IV^e siècle av. J.-C.²²⁹, est principalement connu à travers l'iconographie des vases, dont on connaît environ deux cents exemplaires²³⁰. Les scènes qui les décorent s'inspirent de comédies attiques anciennes et contemporaines, jouées localement²³¹, et parodient des légendes ou des épisodes tragiques, ici la naissance d'Hélène. Sur le cratère de Bari, comme le note Fernand Chapouthier, « la scène est transportée de la religiosité solennelle du sanctuaire dans l'intimité d'une chambre domestique »²³². Au centre, le gros œuf repose dans un vulgaire panier à linge et non plus sur l'autel. Hélène, debout, en est déjà sortie mais un phlyaque, jouant peut-être le rôle d'Héphaïstos²³³ ou pourquoi pas de Zeus, s'apprête à abattre une énorme double hache pour briser l'œuf. À gauche, Lédä observe la scène par une porte entrouverte et tout à droite, un autre personnage grotesque, sans doute Tyndare, lève le bras droit en un geste d'épouvante. La décoration du cratère témoigne probablement d'une version théâtrale comique de l'épisode, qui aurait contribué en milieu italique, à la popularisation du motif de la prodigieuse naissance. Cette version burlesque s'inspirait peut-être de la *Némésis* de Cratinos, qui l'évoquait. La pièce satirique, jouée en 431 ou en 429 av. J.-C., constituait une critique virulente de la politique péricléenne²³⁴ : malgré l'état très fragmentaire du texte, on sait par exemple que Périclès y était assimilé à Zeus, et considéré comme à l'origine de la guerre²³⁵. Le cratère de Bari témoigne ainsi de la popularité de l'épisode, qui fut peut-être le sujet d'une comédie.

Sur quatre autres vases italiotes, la naissance est traitée au contraire de façon sérieuse. Sur une péliké apulienne datée vers 360-350 av. J.-C. [PL. IV, 2]²³⁶, l'œuf repose sur un autel

²²⁷ Cratère en cloche apulien, attribué au Peintre de Dijon, Bari, Museo Archeologico Nazionale 3899 (Bieber 1920a, p. 145, n°110, taf. LXXX, 2 ; Chapouthier 1942, p. 10, n°13 ; Trendall 1967, p. 22, n°17 ; Trendall - Webster 1971, p. 138 ; Trendall - Cambitoglou 1978, p. 148, n°96 ; Bottini 1988, p. 14, n°22 ; Kahil 1988, p. 503, n°5 ; Mugione 2000, p. 203, n°705 ; Pugliese Carratelli 2004, p. 254, n°252).

²²⁸ Arthur Dale Trendall rappelle que le terme « phlyaque » est ambigu puisque il peut définir les acteurs ou la comédie elle-même (Trendall 2016, p. 90).

²²⁹ Sur le théâtre phlyaque et les vases dit « phlyaqes » voir Trendall 1967 ; Taplin 1993 ; Piqueux 2005 ; Piqueux 2006 ; Green 2012 ; Trendall 2016.

²³⁰ Piqueux 2005, p. 56-57 : ces vases ont tous été produits en Grande-Grèce au IV^e siècle av. J.-C. Une centaine en Apulie entre le deuxième quart et le milieu du IV^e siècle av. J.-C., une quarantaine provient de Paestum, une quinzaine de Sicile, une autre quinzaine de Campanie et cinq de Lucanie.

²³¹ Piqueux 2006, p. 27.

²³² Chapouthier 1942, p. 15.

²³³ Chapouthier 1942, p. 16 ; Kahil 1988, p. 503.

²³⁴ Shapiro 1999b, p. 106.

²³⁵ Edmonds 1957, p. 59, frg. 11.

²³⁶ Péliké à figures rouges attribuée au Peintre d'Athènes 1680, Kiel, Kunsthalle B 501 (Trendall - Cambitoglou 1978, p. 243, n°137 ; Bottini 1988, p. 14, n°23 ; Kahil 1988, p. 503, n°6).

figuré de trois-quarts. La petite Hélène en émerge à moitié. La partie supérieure de l'œuf, brisée, est suspendue dans les airs et s'apprête à tomber. La jeune princesse, de profil vers la gauche, tend le bras droit vers Léda qui s'enfuit vers la gauche, les bras grands ouverts en un geste de surprise ou d'effroi. À droite, un jeune homme nu, à l'exception d'une chlamyde, la tête couronnée, muni d'un sceptre ou d'une lance, observe la scène. Peut-être est-ce l'un des Dioscures plutôt que Tyndare. Au-dessus des protagonistes, une jeune fille nue, ailée, à demi agenouillée, porte une couronne végétale.

L'amphore à col paestane du peintre Python [**PL. V**]²³⁷, découverte en 1969 dans la tombe 24 d'Andriuolo, à Paestum, est ornée de la même scène. La tombe à caisson, masculine, est datée vers 350 av. J.-C.²³⁸. Ses quatre parois peintes sont décorées d'une frise de branches et de grenades. Sur le fronton est, un cavalier se tient debout aux côtés de son cheval. Le mobilier funéraire était également constitué d'une kylix à figures rouges, signée elle-aussi par Python et décorée d'une scène de banquet à caractère dionysiaque, d'une patère, d'une coupe à vernis noir, d'un couteau et d'un strigile. Sur la face principale de l'amphore, l'œuf, surpeint de blanc, repose sur un autel décoré d'un bige. Au second plan, une colonne de type ionique divise la scène en deux. La moitié du corps de la minuscule Hélène émerge de l'œuf. De profil vers la gauche, elle se tourne vers Léda qui, les bras tendus, se précipite vers elle. De l'autre côté de l'autel, Tyndare, les cheveux et la barbe blanche, est debout, appuyé sur son bâton de commandement. Ébahi, il tend le bras gauche vers sa fille et porte la main droite à sa bouche. Dans la partie supérieure, plusieurs bustes observent l'*ekkolapsis* : à gauche : Hermès et Aphrodite, et à droite Phoibé, l'une des sœurs d'Hélène, et un papposilène nommé Tibron. Le col de l'amphore est décoré d'un motif de sirène, de profil vers la gauche. Sur l'autre face, Dionysos est assis, entouré de ménades et d'un silène. La décoration du mobilier de la tombe, que ce soit sur la kylix ou sur l'amphore, est fortement bachique.

L'épisode orne également deux vases campaniens de la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C. Sur le cratère en cloche attribué au Peintre de Caivano [**PL. VI, 1**]²³⁹, mis au jour à Frignano, à quelques kilomètres de Naples, le gros œuf est placé sur l'autel sacré. La petite

²³⁷ Amphore à col paestane à figures rouges, vers 350-325 av. J.-C., Python (signée), Paestum, Museo Archeologico Nazionale 21370 (Napoli 1969, p. 105-106, pl.35 ; Trendall 1987, p. 139-143, pl. 89 ; Bottini 1988, p. 14, n°21 ; Kahil 1988, p. 504, n°8 ; Pontrandolfo - Rouveret 1992, p. 322-323, n°1).

²³⁸ Pontrandolfo - Rouveret 1992, p. 323.

²³⁹ Cratère en cloche, vers 340 av. J.-C., attribué au Peintre de Caivano, Naples, Museo Archeologico Nazionale 147950 (Chapouthier 1942, p. 10, n°14 ; Caskey - Beazley 1963, p. 71-72, n.10 ; Trendall 1967, p. 307, n°567 ; Bottini 1988, p. 14, n°20 ; Kahil 1988, p. 504, n°9 ; Johannowsky - Russo 1989, p. 202).

princesse, représentée comme une femme en miniature, en est totalement sortie. Elle se tient debout, de face, les bras écartés, entre Lédä et Tyndare, sidérés.

La céramique la plus récente de notre corpus est une hydrie campanienne, datée de la fin du IV^e siècle av. J.-C. et attribuée au Peintre de Cassandre [PL. VI, 2]²⁴⁰. La pièce est très mal conservée, mais l'on parvient à distinguer l'autel où repose l'œuf, d'où la Spartiate émerge. Elle semble tournée vers la gauche, peut-être les bras tendus vers Lédä qui avance vers elle. Plus à droite, Tyndare observe la scène. Les Dioscures, accompagnés de chevaux, encadrent le couple lacédémonien.

²⁴⁰ Hydrie, Berlin, Staatlich Museen 4533 (Chapouthier 1942, p. 10, n°15 ; Trendall 1967, p. 228, n°9 ; Kahil 1988, p. 503, n°7 ; Bottini 1988, p. 14, n°9).

Cratère en cloche apulien attribué au Peintre de Dijon [PL. IV, 1]		Bari, Museo Archeologico Nazionale (3899)	Début du IV ^e siècle av. J.-C.
Cratère en calice apulien	Via Giovine, Tarente, Italie	Tarente, Museo Archeologico (52230)	Début du IV ^e siècle av. J.-C.
Péliké apulienne attribuée au Peintre d'Athènes 1680 [PL. IV, 2]		Kiel, Kunsthalle (B 501)	IV ^e siècle av. J.-C.
Amphore à col paestane, peintre Python [PL. V]	Tombe 24 d'Andriuolo, Paestum, Italie	Paestum, Museo Archeologico Nazionale (21370)	Vers 350-325 av. J.-C.
Cratère en cloche attribué au Peintre de Caivano [PL. VI, 1]	Frignano Piccolo, Naples, Italie	Naples, Museo Archeologico Nazionale (147950)	Vers 340 av. J.-C.
Hydrie campanienne attribuée au Peintre de Cassandre [PL. VI, 2]		Berlin, Staatliche Museen (4533)	Fin du IV ^e siècle av. J.-C.

Tableau 2. Vases d'Italie méridionale décorés de la naissance d'Hélène

Si de nombreux auteurs considèrent qu'il existe un rapport entre le motif de la naissance d'Hélène et les doctrines orphico-pythagoriciennes²⁴¹, on peut aussi comprendre aisément la popularité qu'a pu connaître ce sujet en contexte funéraire sans pour autant y chercher un lien avec des doctrines philosophico-religieuses : comme le note Jacques Chamay, « Hélène apparaissant à la lumière, débarrassée de la gangue qui l'emprisonnait, quelle image réconfortante, quel symbole d'espérance ! »²⁴².

2.5 La naissance d'Hélène selon les Étrusques

En Étrurie, le motif de la naissance d'Hélène semble avoir joui d'une certaine faveur : sur les vingt-sept miroirs qui la concernent, neuf sont décorés de l'épisode, dans des représentations assez variées. On en connaît également quelques exemples en céramique à figures rouges.

²⁴¹ Par ex. (Moreau 1960, p. 17-19 ; Massa-Pairault 1992b, p. 134 ; Bottini 1995b, p. 34 ; Strazzulla 1995, p. 45 ; Massa-Pairault 1996, p. 198-199 ; Mugione 2000, p. 144-146).

²⁴² Chamay 1990, p. 233.

Le miroir **01**, daté du milieu du IV^e siècle av. J.-C., est le seul de notre corpus qui soit décoré en relief. Les prénoms des trois protagonistes représentés y sont inscrits dans des cartouches. Bien que la provenance de ce miroir, acquis par le Museum of Fine Arts de Boston en 1971, soit inconnue, l'épigraphie, et tout particulièrement le T dont la traverse est descendante dans le sens de l'écriture, est typique de l'Étrurie centrale, notamment de l'aire Tarquinia-Vulci-Orvieto. La présence de rochers nous laisse supposer que la scène se déroule en extérieur. Au centre du disque, Turms, debout, est nu, le pétase sur la tête et une cape de voyageur rejeté dans le dos. Il présente un gros œuf à Tyndare, assis à sa gauche. Le roi, barbu et chauve, est dans sa maturité. Son torse est nu, et ses jambes sont couvertes d'un manteau dont un pan retombe sur son épaule gauche. Il tient un bâton dans sa main gauche et la main droite, ouverte, s'apprête à recevoir l'œuf. Son pied gauche, légèrement relevé, repose sur une roche, dans une position caractéristique des haruspices étrusques²⁴³. À droite, Léda assiste à la scène. Richement parée d'un collier et d'un bracelet à pendants au coude gauche, elle est coiffée d'un cécryphale et vêtue d'une tunique et d'un manteau lui couvrant les jambes. L'exergue inférieur est décoré de différents animaux marins. La même scène orne une kylix de la fin du IV^e siècle av. J.-C.²⁴⁴, mise au jour à Monte San Savino, à quelques kilomètres de Chiusi, et conservée au Museo Archeologico de Florence [PL. VII]. Comme sur le miroir, Turms est nu, à l'exception d'une chlamyde rejetée dans le dos. Sa position est similaire sur les deux pièces. Il tient son caducée dans la main gauche et un gros œuf dans l'autre main, qu'il tend au couple lacédémonien, debout face à lui. Ici aussi, Tyndare est barbu et ne porte qu'un *himation* qui lui entoure les jambes. Il tient un long bâton, la tête ceinte d'une couronne. Le roi semble désigner le sol de son index, geste que l'on retrouve sur plusieurs miroirs du corpus, qu'il soit effectué par l'un des Dioscures (**03**, **08**) ou par Turms lui-même (**06**). Léda est vêtue de la même manière que son époux, dont elle entoure les épaules de son bras droit.

Le miroir **02**, daté lui aussi vers 350 av. J.-C. aurait été retrouvé à Aventicum, l'actuelle Avenches, en Suisse²⁴⁵, mais cette supposition est difficilement vérifiable²⁴⁶. La scène principale est encadrée d'un rameau de feuilles de lierre. Turms, au centre du médaillon est encadré par deux Lases ailées. Il tend un gros œuf à un personnage barbu assis à gauche. À droite, une jeune femme est assise et regarde le dieu. Elle tient un miroir dans sa main gauche

²⁴³ Voir *infra*, chapitre 8.4 « Hélène et la mantique : thème prophétique et notion de *Fatum* ».

²⁴⁴ Kylix étrusque à figures rouges, Groupe Clusium, Florence, Museo Archeologico Nazionale 79270 (D'Agostino 1938 ; Beazley 1947, p. 115-116, n°27,4 ; Harari 1980, p. 37, n°28, pl. 18 ; Krauskopf 1992, p. 247, n°2 ; Harari 1997, p. 102, n°46).

²⁴⁵ Gerhard 1867, chap. V, p.12 ; Leibundgut 1976, p. 141.

²⁴⁶ Boucher 1982, p. 155.

et on remarque un volatile à ses pieds. Le nom des personnages n'étant pas inscrit, Eduard Gerhard imagine un Jugement de Pâris, où la pomme aurait été remplacée par un œuf²⁴⁷. Nous pensons cependant qu'il s'agit une fois encore d'une représentation du don de l'œuf par Turms, puisque le schéma iconographique est très proche de celui des autres pièces de notre corpus. Le dieu, debout, les jambes croisées, est nu et coiffé du pétase ailé. Comme sur le miroir **01**, il tend l'œuf à Tyndare qui, le torse nu, ouvre la main droite pour le recevoir.

Si Maurizio Harari y a vu un homme jeune et imberbe, peut-être l'un des Dioscures²⁴⁸, à notre avis, le graveur lui a dessiné les contours d'une barbe : la ligne de son menton est irrégulière et bien que la pilosité ne soit pas figurée, il semble barbu. Léda, assise à droite, regarde le messenger des dieux. Elle tient un miroir et l'on remarque un oiseau à ses pieds. De part et d'autre de Turms, les deux Lases ailées, penchées vers le couple lacédémonien, viennent enrichir la composition. Celle de gauche lève la main au niveau du visage et celle de droite s'appuie sur l'épaule du dieu.

Sur les deux miroirs ainsi que sur la kylix, c'est Turms qui remet l'œuf au couple. Pourtant, il existe d'autres schémas, dans lesquels les trois protagonistes ne sont pas toujours présents.

Malgré les recherches que nous avons entreprises au Museo Archeologico Nazionale d'Orvieto, où le miroir **03** se trouvait en 1897²⁴⁹, ainsi qu'à l'Archivio di Stato de la ville, l'objet reste introuvable, et seul un dessin d'Eduard Gerhard permet son étude. Daté de la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., la pièce est brisée dans ses parties supérieure et inférieure. Le disque, entouré d'un décor de volutes et de boutons de fleurs, est séparé du médaillon par une fine ligne gravée. Le nom des protagonistes n'est pas inscrit. À gauche, une jeune femme se tient debout, tournée vers la droite, le buste légèrement de trois-quarts. Son corps, courbé, épouse la forme du disque. Son pied, légèrement haussé, repose sur un élément difficilement reconnaissable, peut-être une roche. Comme sur la kylix de Monte San Savino [**PL. VII**], elle est vêtue d'un manteau qui lui couvre le bas du corps et l'épaule gauche, mais laisse sa poitrine nue. Ses cheveux sont relevés et elle est parée d'une *sphendoné*, de boucles d'oreilles et d'un collier de perles. Appuyée sur une branche de myrte ou de laurier, elle tient l'œuf dans la main

²⁴⁷ Gerhard 1867, chap. V, p.12.

²⁴⁸ Harari 1997, p. 102.

²⁴⁹ Klügmann - Körte 1897, p. 92 : le miroir a été mis au jour en 1880 à Orvieto par Mancini, peut-être sur l'un de ses propres terrains, puis a été conservé au Museo Archeologico Statale d'Orvieto.

droite. Face à elle, un jeune homme, imberbe, les cheveux courts, la regarde. À la manière du Tyndare de la kylix, il pointe l'index au sol. À droite, Turms, reconnaissable à ses divers attributs, clôt la composition. Il tend la main vers la jeune femme et semble lui donner une indication. L'identification des personnages est moins aisée que sur les deux précédents miroirs. Selon Adolf Klügmann et Gustav Körte, il s'agit de Némésis en compagnie de Tyndare et de Turms²⁵⁰ ; mais, la plupart des commentateurs y ont vu une représentation de Lédä venant de recevoir l'œuf d'Hélène des mains du dieu²⁵¹. La reine est plus dénudée que sur les exemplaires **01** et **02**. Toutefois, on la retrouve dans la même attitude sur les miroirs **04** et **06** de notre corpus, mais aussi sur une kylix de la fin du IV^e siècle av. J.-C., provenant de Chiusi et conservée à Genève [PL. VIII, 1]²⁵². Entourée de deux jeunes femmes dénudées, la reine enlace le cygne tandis qu'un aigle, dont seul l'avant-corps est figuré, plonge verticalement sur lui. Cette coupe constitue la seule représentation étrusque de Lédä et du cygne²⁵³. Sur la kylix de Monte San Savino, qui comme la kylix de Genève, appartient au groupe Clusium²⁵⁴, c'est la suite de l'épisode qui est figurée. Le personnage central du miroir **003**, quant à lui, ne ressemble absolument pas à Tyndare, toujours représenté barbu et âgé²⁵⁵. Il s'agirait plutôt de l'un des Dioscures qui, en Étrurie, comme nous allons le voir plus loin, apparaît dans cet épisode. Les Tyndarides assistent très souvent à la naissance de leur sœur ou, dans certaines sources littéraires ou iconographiques plus tardives²⁵⁶, naissent du même œuf.

Le miroir **04** est daté de la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C. ; c'est une pièce inédite du Museo Guarnacci de Volterra. Il n'est pas non plus inscrit. Comme sur le miroir **02**, le disque est orné de deux rameaux de lierre à feuilles cordiformes qui partent du talon, lui-même décoré d'une palmette à neuf branches. Turms, toujours debout et au centre, comme sur les miroirs **01** et **02**, est cette fois-ci entouré de deux femmes. Les trois personnages ne portent qu'un manteau, qui dévoile leur corps nu. Le dieu, reconnaissable à son pétase ailé et à son caducée, tend un œuf, non plus à Tyndare, comme dans les cas précédents, mais à la jeune femme de gauche.

²⁵⁰ Klügmann - Körte 1897, p. 92.

²⁵¹ Beazley 1947, p. 116 ; De Puma 1986, p. 604 ; Krauskopf 1992, p. 247 ; Harari 1997, p. 102.

²⁵² Kylix étrusque à figures rouges, Groupe Clusium, Genève, Musée d'Art et d'Histoire 23471 (Chamay 1983 ; Harari 1984, p. 47-48, fig. 14 ; Krauskopf 1992, p. 246, n°1).

²⁵³ Chamay 1983, p. 45.

²⁵⁴ Sur le groupe Clusium, voir Harari 1980.

²⁵⁵ Sur tous les miroirs du corpus représentant le don de l'œuf d'Hélène, le roi est figuré barbu et semble assez âgé (**01**, **02**, **05**, **07**).

²⁵⁶ Sarcophage de marbre romain, II^e siècle, Aix-en-Provence, Musée Granet (Chapouthier 1935, p. 128-129, fig. 5 ; Koch - Sichertmann 1982, p. 156-157 ; Kahil 1988, p. 504, n°11) ; relief de stuc, I^{er} siècle, Rome, Museo Nazionale Romano 113 217 (Kahil 1988, p. 504, n°12) ; plaque gravée, bronze, IV^e siècle, New York, Metropolitan Museum of Art 13.225.7 (Richter 1915, p. 80-81, n°26 ; Richter 1927, p. 199 ; Moreau 1960, p. 16, pl.13 ; Kahil 1988, p. 504, n°13 ; Kahil - Icard-Gianolio - Linant de Bellefonds 1992, p. 244, n°140).

Celle-ci est assise et regarde le dieu, tout en se dévoilant. Celle de droite, assise, le regarde elle aussi et pose la main sur son épaule. Elle est parée de boucles d'oreilles, d'un collier à pendants et d'un bandeau. L'identité des deux femmes n'est pas connue. En comparaison avec les trois miroirs précédents, on peut toutefois supposer que celle de gauche est Lédä qui s'apprête à recevoir l'œuf des mains du messager des dieux. Celle de droite pourrait être la déesse Turan, souvent présente aux côtés d'Hélène dans cet épisode (**07**) ou à d'autres moments du mythe (**10, 11, 12, 13, 14, 18, 21**). Sur les miroirs **01** et **07**, cette déesse est nue et parée de bijoux comme ici, où elle se trouve par ailleurs au même niveau que Turms, comme le montre le contact physique entre les deux protagonistes. On a ainsi toutes les raisons de la reconnaître : elle accompagne le don de l'œuf et veille déjà à l'avenir de sa protégée.

Sur le miroir **05**, probablement produit à la fin du IV^e siècle av. J.-C., le nom des protagonistes est inscrit au-dessus de leur tête. Comme pour le miroir **01**, l'épigraphie nous oriente une nouvelle fois vers l'Étrurie centrale : certaines lettres, comme par exemple le sigma, sont caractéristiques de cette aire géographique²⁵⁷. Cette fois-ci, Lédä n'assiste pas à la scène et Turms vient d'offrir l'œuf à Tyndare (*Tuntle*), qui tient ce cadeau dans la main droite. Le roi, barbu, est assis à droite. Comme sur les pièces **01, 02** et sur la kylix du musée de Florence [**PL. VII, 1**], son torse est nu, il ne porte qu'un manteau qui lui entoure les jambes, et il tient un long bâton dans la main gauche. Turms est debout face à lui, le dos courbé, le pied reposant sur une roche. Il porte une chlamyde, le pétase ailé, le caducée et des *talaria*. L'index levé, il s'adresse au roi lacédémonien. La scène est entourée de deux rameaux de feuilles de vignes assez épais qui partent du bas du disque et se rejoignent en partie supérieure où ils s'enlacent.

Le miroir **06** est plus petit que les précédents et muni d'un manche massif fondu avec le disque. Il paraît légèrement plus tardif : du fait de sa forme et de sa gravure, il est datable de la fin du IV^e siècle voire du début du III^e siècle av. J.-C. Au centre, Turms, nu une fois de plus, sa chlamyde rejetée dans le dos et le pétase ailé sur la tête, se tourne vers une jeune femme assise à gauche. Le nom de celle-ci n'est pas inscrit, mais en observant les autres miroirs de la série, on peut supposer qu'il s'agit de Lédä. Parée d'un collier et de bracelets, elle aussi est nue, à l'exception d'un manteau qui lui couvre le bras gauche et sur lequel elle est assise. Le long de sa jambe, on lit Orphée (*Urpea*), inscrit en étrusque, ce qui révèle l'identité de l'un des deux

²⁵⁷ Sur les aires géographiques et l'épigraphie voir par ex. Cristofani 1978.

personnages représentés plus à droite, derrière Turms²⁵⁸. En raison du mauvais état de conservation de la gravure, on distingue seulement le contour du visage, la chevelure et la main d'un troisième personnage qui pourrait être *Urpea*, héros de la mythologie grecque qui fait partie des Argonautes, poète et musicien, et parfois considéré comme un prophète. Celui-ci semble tenir un instrument à corde, peut-être une lyre. Plus à droite, Thésée, identifiable grâce à l'inscription qui court le long de sa cuisse droite (*Tese*), est assis. La gravure est en mauvais état ; le héros, le torse nu et la tête coiffée d'un casque, tient dans la main gauche un petit élément conique indéfinissable. Enfin, une colonne ionique est représentée entre Lédä et Turms, peut-être pour indiquer que la scène se déroule dans un temple ou comme simple élément de remplissage.

La combinaison de Thésée et du motif du don de l'œuf est assez insolite. Sa présence évoque ici les textes qui font de lui le premier ravisseur d'Hélène²⁵⁹ : le héros et son compère Pirithoos s'étaient promis d'épouser des filles de Zeus, c'est ainsi qu'il enleva Hélène, alors très jeune et encore impubère. En descendant dans l'Hadès, il la confia aux soins d'Aphidnos, roi d'Aphidna, et de sa mère Aithra. Les Dioscures reprirent alors leur sœur et firent de la mère de Thésée leur prisonnière. Homère fait mention de cet enlèvement dans l'*Iliade* où elle accompagne Hélène à Troie en tant que servante²⁶⁰. Ce premier rapt se retrouve dans les *Chants Cypriens*²⁶¹ et chez Alcman²⁶². L'épisode est aussi repris chez d'autres auteurs plus tardifs²⁶³. L'une des représentations de l'enlèvement orne un aryballe du début du VII^e siècle av. J.-C., conservé au musée du Louvre, et témoigne de l'ancienneté de l'épisode²⁶⁴. Les illustrations du rapt par Thésée²⁶⁵ dans la céramique attique restent toutefois bien moins nombreuses que celles

²⁵⁸ Le dessin du *Corpus Speculorum Etruscorum* (Heres 1986, p. 31-33, n°13) est cependant erroné : pour l'inscription, le dessin reproduit un O, mais un examen attentif du miroir montre qu'il s'agit en fait d'un Φ, ce qui permet bel et bien de lire *urphea*.

²⁵⁹ Sur le premier enlèvement d'Hélène, voir Kahil 1955, p. 305-308 ; Severyns 1967, p. 271-274 ; Gantz 1993, p. 288-291.

²⁶⁰ Homère, *Iliade*, III, 143-144. Selon Aristarque, ces vers sont une interpolation tardive (Kahil 1955, p. 306).

²⁶¹ Kahil 1955, p. 307 ; Severyns 1967, p. 273 : un passage écrit par le scholiaste AdGen. nous éclaire sur les *Chants Cypriens*.

²⁶² Page 1962, § 21.

²⁶³ Par ex. Diodore, IV, 63, 2 ; Pausanias, III, 18, 9 ; Plutarque, *Thésée*, 31.

²⁶⁴ Aryballe protocorinthien, provenant de Thèbes (Hampe 1936, p. 80, n°1 ; Kunze 1950, p. 133 ; Kahil 1955, p. 309, pl. 100 ; Kahil 1988, p. 507, n°28).

²⁶⁵ Par ex. hydrie à figures noires, Londres, British Museum BMB 310 (Kahil 1955, p. 311, Pl. , 1 ; Beazley 1956, p. 361, 12 ; 695 ; Kahil 1988, p. 508, n°30) ; hydrie à figures noires, Paris, Cabinet des Médailles 256 (Kahil 1955, p. 311, pl. 102, 1 ; Beazley 1956, p. 363, 44 ; Kahil 1988, p. 508, n°31) ; hydrie à figures rouges, Berlin, Antikensammlung, Schloss Charlottenburg F2175B (Kahil 1955, p. 311, pl. 102, 2 ; Beazley 1963, p. 245, 11, 1639 ; Kahil 1988, p. 508, n°32 ; Böhr 2002, Pl. 3) ; stamnos à figures rouges, (Beazley 1963, p. 1028, 13 ; 1678 ; Kahil 1988, p. 509, n°35) ; amphore à figures rouges, Euthymidès (Kahil 1955, p. 310, pl. 103, 2 ; Beazley 1963, p. 27, 4 ; 1620 ; Kahil 1988, p. 510, n°41) ; coupe à figures rouges, provenant de Castelgiorgio (Kahil 1955, p. 311, pl. 104, 1-2 ; Beazley 1963, p. 386, 1 ; Kahil 1988, p. 510, n°42).

de l'enlèvement par Alexandre. En Étrurie, ce premier enlèvement n'est pas représenté. Sur les miroirs étrusques, on ne connaît aujourd'hui que deux représentations de Thésée : l'une met en scène son combat contre le brigand Procuste²⁶⁶, l'autre ses amours avec Ariadne²⁶⁷. Sur le miroir **06**, il est représenté à un moment situé avant même la naissance d'Hélène. S'agit-il d'une évocation du futur enlèvement ? Nancy de Grummond mentionne également l'épisode de Thésée descendant dans l'Hadès en compagnie de Pirithoos²⁶⁸ : comme Turms, divinité psychopompe qui passe du monde des vivants au monde des morts, le héros a visité les deux mondes. Les représentations de l'un et de l'autre, associées à celle de l'œuf d'Hélène évoqueraient alors l'idée de renaissance et d'immortalité²⁶⁹. La présence d'Orphée est plus énigmatique : serait-il représenté ici dans son aspect mantique ? Selon la légende, il fut démembré par les ménades de Thrace, et les parties de son corps furent jetées dans l'Hèbre²⁷⁰. Sa tête vogua sur le fleuve puis par les mers jusqu'à l'île de Lesbos, où elle commença à vaticiner. On l'installa dès lors dans une cavité rocheuse d'où elle rendait des oracles²⁷¹. Deux miroirs étrusques de la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C.²⁷² ont été interprétés comme des représentations de la consultation de cette tête oraculaire²⁷³. Celle-ci, plus grande que celles des autres protagonistes, émerge du sol, tandis qu'un jeune homme à droite tient un diptyque inscrit, peut-être d'une prophétie que la tête aurait déjà énoncée. Orphée pourrait donc avoir un rôle divinatoire en Étrurie, mais sa présence sur le miroir **09** pourrait plus vraisemblablement être une évocation du destin « fatal » d'Hélène auquel elle ne peut échapper²⁷⁴.

²⁶⁶ Klügmann - Körte 1897, p. 163-165, n°126 ; Comstock - Vermeule 1971, p. 266, n°383 ; Weber-Lehmann 1994, p. 952, n°13.

²⁶⁷ Weber-Lehmann 1994, p. 953, n°18.

²⁶⁸ À propos de l'épisode et de ses représentations dans l'art, voir Simon 1963 ; Neils - Woodford 1994, p. 946. L'épisode, peint par Polygnote à la Lesché des Cnidiens de Delphes, est décrit par Pausanias (X, 29, 9). On connaît aussi une représentation étrusque du mythe, peinte dans la Tombe de l'Orco II (Weber-Lehmann 1994, p. 955, n°39 ; De Grummond 2006, p. 220, fig. X.14).

²⁶⁹ De Grummond 2006, p. 128.

²⁷⁰ Sur la mort d'Orphée, voir par ex. Reinach 1902 ; Garejou 1994, p. 82 ; Lissarrague 1994 ; Garejou 1994, p. 82.

²⁷¹ Sur la tête parlante d'Orphée, voir Deonna 1925 ; Dimitrakallios 2002.

²⁷² Miroir provenant de Chiusi (Bianchi Bandinelli 1925, p. 542-552, fig. 10 ; Massa-Pairault 1985, p. 38-41 ; Van Der Meer 1995, p. 86-87, n°33) ; miroir provenant de Castelgiorgio (Gerhard 1863, p. 325-328, n°CCLVII, A ; Matthies 1912, p. 121 ; De Ridder 1915, p. 50 ; Rebuffat-Emmanuel 1988, p. 28-32, n°2 ; Van Der Meer 1995, p. 86-88, n°35).

²⁷³ On retrouve cette représentation sur trois vases attiques à figures rouges datant de la seconde moitié du V^e siècle av. J.-C. : hydrie, attribuée au groupe de Polygnotos (Queyrel 1992, p. 669, n°100 ; Garejou 1994, p. 88, n°68) ; hydrie, attribuée au Peintre de la tête d'Orphée (Queyrel 1992, p. 669, n°99 ; Garejou 1994, p. 88, n°69) ; coupe, attribuée au Peintre de Ruvo 1346, Cambridge, Corpus Christi College 103.25 (Beazley 1963, p. 1401, 1 ; Lambrinoudakis *et al.* 1984, p. 290, n°872 ; Garejou 1994, p. 88, n°70).

²⁷⁴ Voir *infra*, chapitre 8.4 « Hélène et la mantique : thème prophétique et notion de *Fatum* ».

2.6 La substitution de Turms par l'un des Dioscures : une version typiquement étrusque du mythe ?

Le miroir **07**, mis au jour en 1876 à Porano, près d'Orvieto, est l'un des plus travaillés de la série. La scène principale est entourée d'un bandeau, décoré d'un luxuriant rinceau végétal agrémenté de fleurs de tous types et de toutes formes, qui rappellent les motifs ornementaux de la céramique apulienne et permet de proposer une datation du miroir après 350 av. J.-C., voire de la fin du siècle²⁷⁵. Dans la partie gauche du bandeau, de petits animaux quadrupèdes évoluent parmi les plantes. La scène principale représente six protagonistes dont les noms sont inscrits. De part et d'autre du disque, Tyndare (*Tuntle*) et Lédä (*Latva*) sont assis sur des sièges ouvragés. Comme sur la kylix et les miroirs étudiés précédemment, le roi est barbu, torse nu, le bas du corps enroulé dans un manteau, et il tient un long sceptre. Son épouse est assise face à lui. Parée d'un collier, de bracelets et de boucles d'oreilles, elle porte une longue tunique. Ses pieds, chaussés de *calcei repandi*, reposent sur un piédestal richement orné. À sa droite, Castor (*Castur*) est debout. Il est nu mis à part une chlamyde rejetée dans le dos, et il tend à Tyndare le gros œuf contenant sa sœur, que le roi effleure du bout des doigts²⁷⁶. Lédä observe la scène, la main placée devant la bouche, comme sur le lécythe de Nola [**PL. I, 1**] et tend le bras gauche vers l'œuf. Pollux (*Pultuce*) et Turan, placée à la gauche de Tyndare, assistent eux-aussi à ce don. La déesse porte un collier à pendants et un manteau qui laisse apparaître son corps nu. Debout à l'arrière-plan, une jeune femme dont le nom n'est pas indiqué, observe elle-aussi la scène. L'attention des personnages se focalise sur le roi qui s'apprête à recevoir l'œuf. L'exergue supérieur est décoré d'une représentation d'Eos, la déesse de l'aurore, que l'on retrouve aussi sur le miroir **18**. Tout comme sur les miroirs **01** et **23**, des animaux marins

²⁷⁵ Les motifs floraux apparaissent entre le second quart et le milieu du IV^e siècle av. J.-C., chez le Peintre de l'Ilioupersis (Villard 1998, p. 205), par exemple : cratère à volutes, Boston, Museum of Fine Arts 1970.235 (Trendall - Cambitoglou 1978, p. 194, n°11, pl. 61, 3-4 ; Villard 1998, p. 205, n. 11). Les motifs floraux ornent ensuite la production apulienne des années suivantes. Chez le Peintre de Salting, qualifié de « baroque » par Arthur Trendall, la décoration ornementale occupe toute la panse, comme sur l'œnochoé du musée du Louvre K35 (Trendall - Cambitoglou 1978, p. 396, n°11, pl. 139,1 ; Denoyelle - Iozzo 2009, p. 140, fig. 204) avant d'être réservés aux cols des grands vases (Denoyelle - Iozzo 2009, p. 141) à la période suivante. Par exemple : cratère à volutes, attribué au Peintre de Berlin-Branca, Barletta 659 (Trendall - Cambitoglou 1982, p. 474, pl. 168) ; cratère à volutes, Peintre de Copenhague 4223, collection privée (Aellen - Cambitoglou - Chamay 1986, p. 90-94) ; lécythe colossale, Peintre de Darius, collection Privée (Aellen - Cambitoglou - Chamay 1986, p. 136-148) ; cratère à volutes, Peintre de Darius, Naples, Museo Archeologico Nazionale 81954 (Denoyelle - Iozzo 2009, p. 150, fig. 217 ; Pouzadoux 2013b, p. 116 et ss.fig. 46) ; cratère à volutes, attribué au Peintre de Baltimore, Londres, British Museum F 284 (Trendall - Cambitoglou 1982, p. 860, n°1, pl. 319, 1-2 ; Pouzadoux 2013b, p. 162-163, fig. 90). Sur le décor floral en Italie méridionale, voir Villard 1998 ; Pouzadoux 2016 ; Pouzadoux 2016.

²⁷⁶ Sur l'œuf, on observe la gravure d'un trait qui, selon Giuseppe Fiorelli, figurerait une brisure (Fiorelli 1876, p. 224). Nous pensons au contraire que si le graveur avait voulu représenter un œuf brisé il l'aurait fait d'une manière plus évidente, s'il on considère la qualité de la gravure et de sa maîtrise de la perspective.

évoluent dans l'exergue inférieur. Selon Witold Dobrowolski, rejoint par plusieurs chercheurs, le miroir étrusque serait une représentation miniature de l'univers²⁷⁷. Sur de nombreux miroirs, l'organisation de la décoration en trois parties symboliserait le cosmos : la sphère céleste dans l'exergue supérieur, le monde terrestre dans le médaillon²⁷⁸ et le monde souterrain dans l'exergue inférieur. Laura Ambrosini note que cette vision du monde se rapproche assez de celle d'Hécatee de Milet, qui représente la terre comme un disque, avec la Grèce au centre et les océans en bordure²⁷⁹. Sur le talon du miroir **07**, un buste féminin émerge d'une feuille d'acanthé, et un oiseau est perché près de la tête. Le motif n'est pas sans rappeler les *anodoi* d'Aphrodite que l'on retrouve sur la céramique d'Italie méridionale : sur le col d'un cratère à volutes apulien attribué au groupe de New York, daté vers 340 av. J.-C. [PL. VIII, 2]²⁸⁰, la déesse est à nouveau assise sur le calice d'une fleur, dans un exubérant décor végétal, est couronnée par deux figures féminines ailées. Le motif rappelle également l'amphore à col du Peintre d'Aphrodite [PL. IX]²⁸¹, elle-même très influencée par la céramique apulienne. Sur la panse, de même au milieu d'une végétation luxuriante, la déesse, toujours entourée de deux figures féminines nues et ailées, se tient debout sur un motif végétal complexe. L'*anodos* du personnage du miroir **07**, peut-être Turan, semble faire ici écho à la naissance d'Hélène, et la luxuriante végétation faite de rinceaux, de vrilles et de fleurs qui entoure le disque, paraît jaillir du talon, comme pour célébrer l'événement. Le dernier élément notable est l'inscription profonde, à droite sur le bandeau, gravée au moment de l'ensevelissement dans la tombe. : *ceiθurneal śuθina*. Elle indique le caractère funéraire de l'objet : *Śuθi*, qui signifie « tombe », est suivi du suffixe adjectival d'appartenance-*na*. *Śuθina* signifie donc « qui appartient à la tombe », et par extension « mobilier funéraire »²⁸². Il est ici associé au nom du mort, une femme de la *gens Ceiθurnei*, écrit au possessif. Dans la tombe, un petit candélabre, un grand bassin, une *œnochoé* et une patère sont gravés de la même dédicace²⁸³. On connaît actuellement cent trente pièces portant la mention *śuθina*. On la retrouve sur la céramique attique à figures rouges provenant de Nola et de Cerveteri, ainsi que sur quatre vases en terre cuite étrusques et sur de

²⁷⁷ Dobrowolski 1994, p. 175 ; De Grummond 2009, p. 290 ; Ambrosini 2018, p. 107.

²⁷⁸ Selon Laura Ambrosini, la scène du médaillon ne se déroulerait pas forcément dans la sphère terrestre. Les réunions de dieux et de héros pourraient également se dérouler sur une terre « des époques mythiques » comme sur l'Olympe (Ambrosini, 2018, p.107-108).

²⁷⁹ Ambrosini 2018, p. 106.

²⁸⁰ Cratère à volutes apulien à figures rouges, New York, Metropolitan Museum 17.120.240 (Trendall - Cambitoglou 1982, p. 754, n°231, pl. 280, 1-2 ; Mayo 1982, p. 39-40, fig. 2 ; Delivorrias 1984, p. 114, n°1168)

²⁸¹ Amphore à col lucanienne à figures rouges, attribuée au Peintre d'Aphrodite, vers 330 av. J.-C., Paestum, Museo Nazionale 20303 (Greco 1970, p. 11-21, pl. I-VI ; Delivorrias 1984, p. 114, n°1169).

²⁸² Fontaine 1995, p. 203.

²⁸³ Fiorelli 1876, p. 53 ; Feruglio 1995, p. 77-84, fig. 49-50.

nombreux objets en bronze, tous datables des IV^e et III^e siècles²⁸⁴ et provenant presque exclusivement du territoire volsinien²⁸⁵.

Ce miroir d'une grande qualité, exceptionnel de par son iconographie, offre une version de la naissance d'Hélène typiquement étrusque. On ne connaît aucune source littéraire ou représentation grecque où l'un des Dioscures se substitue à Hermès-Turms pour remettre l'œuf au couple lacédémonien. Il en existe en revanche quelques représentations tyrrhéniennes. Le stamnos étrusque à figures rouges du Cabinet des Médailles [PL. X]²⁸⁶, attribuée au Peintre de Settecamini, présente une scène similaire sur la face A, tandis que la face B est décorée d'une représentation d'Ajax en compagnie d'une jeune femme. À droite, l'un des Dioscures est debout, nu et imberbe. Seul son bras gauche est couvert par son *himation*. Dans la main droite, il tient une lance, et de la gauche, il présente un gros œuf à Léda, debout face à lui, qui tend le bras droit, prête à recevoir l'extraordinaire présent. Le nom d'Hélène (*Elinai*) est inscrit sur l'œuf. L'œuvre du peintre, très influencée par la céramique paestane²⁸⁷, a été rapproché par John Beazley de la production du Campanizing Group ; il qui propose de localiser son atelier à Vulci²⁸⁸. Aujourd'hui on le situe plutôt en Étrurie septentrionale. Comme le rappelle Benedetta Adembri, on ne peut ignorer l'utilisation du « s » dans l'inscription du nom *Aivas* sur le stamnos du Cabinet des Médailles, qui justifierait une localisation de l'atelier dans la zone Orvieto-Chiusi²⁸⁹, comme le miroir 07.

Selon Alexandra Carpino, la substitution du dieu par l'un des Dioscures est vraisemblable, car les deux frères sont dotés d'une double nature²⁹⁰. Dans la dixième *Néméenne*, Pindare rapporte qu'ils se disputèrent avec d'autres jumeaux, les Apharétides, et que l'un de ces derniers tua Castor. Pollux, incapable de vivre sans son frère, décida alors de renoncer à son

²⁸⁴ Pandolfini Angeletti 1987, p. 623.

²⁸⁵ Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 565 ; Adam 1989, p. 630, n.135 ; Fontaine 1995, p. 204-205.

²⁸⁶ Stamnos étrusque à figures rouges, attribué au Peintre de Settecamini, première moitié du IV^e siècle av. J.-C., Paris, Cabinet des Médailles 947 (De Witte 1836, p. 131-132, n°377 ; Beazley 1947, p. 53-54, pl. 11,3 ; Touchefeu 1981a, p. 329, n°108 ; De Puma 1986, p. 604, n°71 ; Martelli 1987, n° 166 ; Krauskopf 1992, p. 247, n°6).

²⁸⁷ Adembri 1982, p. 93 ; Adembri 1984, p. 18 ; Cristofani 1987b, p. 323.

²⁸⁸ Beazley 1947, p. 52. Vincent Jolivet propose pour sa part d'attribuer une partie de la production du Groupe campanisant à Faléries (Jolivet 1982, p. 11).

²⁸⁹ Adembri 1984, p. 19. L'auteure expose également tout une série d'éléments qui confirmerait une localisation du peintre dans la zone d'Orvieto : la forme du vase éponyme, qui provient de la nécropole Golini I d'Orvieto (Florence, Museo Archeologico 70528, Beazley 1947, p. 52-53 ; Adembri 1982, p. 91-93 ; Feruglio 1995, p. 68, fig.37a-37b) et qui trouve des parallèles dans la céramique « fluide » orvietane, ou encore plusieurs éléments iconographiques. Francesco Roncalli (Cappelletti - Roncalli 1992, p. 179) et Françoise-Hélène Massa-Pairault se rangent à cette hypothèse. Cette dernière suggère que le peintre aurait pu œuvrer pour une seule *gens* de l'aristocratie orvietane, celle des *Leinie*. (Massa-Pairault 1992b, p. 134).

²⁹⁰ Carpino 1996, p. 40.

immortalité et Zeus attribua aux jumeaux une nouvelle condition : ils partageraient désormais leur immortalité et leur mortalité. « En échangeant leur place à tour de rôle, ils restent un jour auprès de leur cher père Zeus, et l'autre dans les cryptes sous la terre, dans les gorges de Thérapné, accomplissant les mêmes destinées »²⁹¹. Leur double nature, qui leur permet de passer d'un monde à l'autre, les rapproche d'Hermès-Turms, divinité psychopompe qui peut voyager de celui des vivants à celui des morts. De plus, comme nous l'avons vu sur plusieurs exemples, les Tyndarides assistent très souvent à la naissance de leur sœur sur la céramique attique du V^e siècle av. J.-C., comme par exemple sur la péliké attribuée au Peintre de Nikias [PL. II, 2]. Leur présence peut ainsi aisément s'expliquer par une logique d'association iconographique.

Le miroir à manche **08** est peut-être orné d'une représentation de Lédä en compagnie des Dioscures et d'une Lase ailée. La pièce, plus petite que les autres, est conservée au musée du Louvre et date de la fin du IV^e ou du début du III^e siècle av. J.-C. Son talon est décoré d'une tête de trois-quarts, coiffée d'un bonnet phrygien, motif ornemental présent dans la céramique apulienne de la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C.²⁹² Le disque est entouré d'une couronne végétale. Au centre, deux jeunes hommes, vêtus seulement d'une chlamyde rejetée dans le dos et de chaussures fermées, se tiennent de part et d'autre d'une jeune femme. L'un est assis à sa droite, l'autre est de trois-quarts à sa gauche face à elle. Le premier semble porter un couvre-chef, peut-être un bonnet phrygien. Le second tient une lance et indique le sol de son index, comme sur les miroirs **03** et **06**. La jeune femme, debout, est vêtue d'une tunique longue et parée d'un collier. Elle porte la main gauche à la bouche en signe d'étonnement, comme Lédä sur le miroir **07**. Dans l'autre main, elle tient un petit élément qui ressemble à un œuf, mais est bien plus petit que ceux des miroirs précédents. Plus à droite, une Lase ailée, debout, regarde dans la direction opposée. Elle porte un pendentif en croissant de lune et un manteau dont un

²⁹¹ Pindare, *Néméennes*, X, 55-57 (traduction, Claude Pouzadoux dans Bettini - Brillante, Paris 2010, p. 82-83) :

« μεταμειβόμενοι δ' ἐναλλάξ ἀμέραν τὰν μὲν παρὰ πατρὶ φίλῳ
Δὶ νέμονται, τὰν δ' ὑπὸ κεύθεσι γαίας ἐν γυάλοις Θεράπνας, »
πότημον ἀμπιπλάντες ὁμοῖον· ἐπεὶ

²⁹² Le motif de la tête tournée de trois-quarts à gauche, coiffée d'un bonnet phrygien décore par exemple le col d'un cratère à volutes attribué au Peintre de Copenhague 4223, Genève, musée d'Art et d'Histoire HR 69 (Aellen - Cambitoglou - Chamay 1986, p. 85-90) ; ou le col d'un cratère à volutes du Peintre des Enfers, Japon, collection privée (Trendall - Cambitoglou 1982, p. 534, n°289, Pl. 198) ; ou encore le col d'un cratère à volutes du groupe Vatican W 4, Rome, Vatican 17162 (Trendall - Cambitoglou 1978, p. 408, n°60, pl. 144; 1-2), où cette fois-ci, la tête est de profil. De manière générale, on remarque des têtes décorant le décor secondaire des vases dès l'Apulien Moyen. Selon Claude Pouzadoux, qui a récemment consacré un article au décor végétal illusionniste et aux têtes de trois-quarts qui ornent la céramique apulienne, ce type de décor serait apparu en Grande-Grèce au tout début du IV^e siècle av. J.-C., avec « peut-être une spécialisation de Tarente dans le rendu tridimensionnel des décors végétaux et floraux » (Pouzadoux 2016, p. 190-191). Voir également : Villard 1998, p. 205.

pan est maintenu entre ses jambes. D'une main, elle se dévoile, et de l'autre, elle désigne elle-même aussi le sol de son index. À ses pieds, une plante de petite taille rappelle l'ornementation végétale des vases apuliens et lucaniens du IV^e siècle av. J.-C.²⁹³. L'arrière-plan est occupé par une façade de temple dont on distingue le fronton et le haut des colonnes. Si selon Denise Rebuffat-Emmanuel, il s'agit ici d'une représentation de Lédä et des Dioscures²⁹⁴, l'absence d'inscription rend l'interprétation du décor difficile. Plusieurs éléments évoquent toutefois l'épisode de la naissance. Comme sur le miroir **07**, la jeune femme porte la main devant la bouche en signe d'étonnement. Le jeune homme de gauche ne correspond pas à l'iconographie traditionnelle de Tyndare. Il en est de même pour Turms, qui, dans notre série de miroirs, n'est jamais représenté sans l'un de ses attributs : pétase, caducée ou *talaria*. Les deux jeunes hommes seraient donc les Dioscures, qui, comme sur le miroir **07**, sont présents lors de la remise de l'œuf d'Hélène. Enfin, la Lase ailée, que l'on retrouve sur le miroir **02**, pourrait être une représentante de Turan que l'on retrouve sur les miroirs **07** et peut-être **04**. Bien que l'interprétation du miroir **08** reste difficile, plusieurs éléments significatifs évoquent l'épisode de la remise de l'œuf d'Hélène.

Un autre moment de l'épisode orne le miroir **09** : les Dioscures, face à face, viennent de trouver l'œuf²⁹⁵. Le miroir, conservé au musée du Louvre, est daté de la fin du IV^e ou du début du III^e siècle av. J.-C. La gravure du motif est moins soignée que celle des exemplaires précédents. Le disque est entouré d'une branche de lierre à la tige ondulée. Les Dioscures, nus à l'exception d'une chlamyde rejetée dans le dos et chaussés d'*endromides*, sont assis face à face sur une roche, et se regardent. Le jeune homme de droite tient l'œuf et le montre à son frère. On en connaît une image similaire sur la face B d'un stamnos étrusque à figures rouges du IV^e siècle av. J.-C. attribué au Peintre du Ganymède d'Oxford [PL. XI]²⁹⁶ ; sur le vase, l'un des deux protagonistes vient également de le trouver. Debout, au centre de la composition, entièrement nu, il est tourné de trois-quarts vers la droite. Il tient l'œuf dans la main gauche et une longue pioche dans l'autre²⁹⁷. Il s'agit probablement de Pollux, qui apparaît aussi sur l'autre

²⁹³ Voir, *supra*, n. 275.

²⁹⁴ Rebuffat-Emmanuel 1988, p. 70.

²⁹⁵ Denise Rebuffat-Emmanuel rapporte que dans certaines versions, ce sont les Dioscures eux-mêmes qui trouvent l'œuf d'Hélène, mais elle ne précise pas de quelles sources il s'agit (Rebuffat-Emmanuel 1997, p. 66-67). Elle renvoie à l'ouvrage de Margaret Bieber (Bieber 1920b, p. 145) qui ne mentionne pas non plus ces textes.

²⁹⁶ Stamnos étrusque à figures rouges, attribué au Peintre du Ganymède d'Oxford, Boston, Museum of Fine Arts 07.862 (Beazley 1947, p. 60-61, pl.14.2 ; De Puma 1986, p. 604, n°73 ; Strazzulla 1995, p. 44 ; Harari 1997, p. 102, n°45).

²⁹⁷ Un athlète est figuré une pioche sur l'épaule et un aryballe à ses pieds sur une gemme en cornaline du Thorvaldsen Museum 128 (Furtwängler 1900, op. 19, n°34 ; Beazley 1947, p. 80).

face du vase, dans l'épisode de sa victoire sur Amycos lors du voyage des Argonautes. En outre, sur la « ciste Ficoroni »²⁹⁸, où figure aussi une représentation de Pollux et Amycos, très semblable à celle du stamnos, une pioche est déposée aux pieds du héros²⁹⁹. Si Pollux participe ici à l'action, il semble en revanche passif sur le miroir **07** où Castor se charge de remettre l'œuf à Tyndare. Sur le stamnos, Pollux se tient face à un satyre, qui s'avance vers lui, une situle et une phiale dans chaque main. John Beazley suggère que ce dernier tient ici le rôle d'assistant de Pollux, s'apprêtant à nettoyer l'œuf que le héros viendrait de déterrer à l'aide de sa pioche³⁰⁰. Le satyre évoque la sphère dionysiaque, souvent associée à l'histoire d'Hélène dans le monde italique. Sur le miroir **18**, on le retrouve dans l'épisode des retrouvailles d'Hélène et de Ménélas lors de la prise de Troie. Cette appartenance, soulignée par la présence d'un satyre, évoque le théâtre, et plus particulièrement le drame satyrique, tout comme le cratère apulien attribué au Peintre de Dijon, décoré d'une représentation théâtrale de la naissance d'Hélène [**PL. IV, 1**]³⁰¹. Le satyre du stamnos de Boston nous offre peut-être une clef de compréhension de l'image dans une dimension théâtrale, satyrique et donc fictive de l'épisode. Sur le vase, le dieu Turms est lui aussi figuré. Il est nu et porte des sandales montantes, tient le caducée et est coiffé de son traditionnel pétase ailé. Son attitude est singulière : il est représenté dos aux autres personnages, mais tourne la tête et les regarde. Son pied droit repose sur un rocher, dans la même position caractéristique des haruspices étrusques³⁰², comme sur le miroir **05** ou Tyndare sur le **01**.

Sur le vase du Peintre du Ganymède d'Oxford [**PL. XI**] ainsi que sur le miroir **09**, un autre moment du mythe d'Hélène est représenté, celui qui précède le don de l'œuf au couple lacédémonien par l'un des Dioscures ou par Turms. Ces deux pièces permettent de traduire l'intérêt que connut cet épisode chez les Étrusques, et l'inventivité des artisans tyrrhéniens qui, comme on le voit tout au long de la série, figurent de plusieurs manières une même histoire.

²⁹⁸ Ciste en bronze prénestine dite « Ficoroni », Rome, Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia 24787 (Mansuelli 1950 ; Bordenache Battaglia - Emiliozzi 1979, p. 211-226, n°68, pl. CCXCVII-CCCXIV ; Massa-Pairault 1985, p. 96 ; Rouveret 1996). Pour une bibliographie plus abondante, voir Bordenache Battaglia - Emiliozzi 1979, p. 212-211.

²⁹⁹ Beazley 1947, p. 60.

³⁰⁰ Beazley 1947, p. 60 : « The part played by the old satyr is not clear. He trots up with a situla in his right hand and a phiale or a small dish in his left. Perhaps he is acting as water-boy, and at a sign from the hero comes up to wash the egg ».

³⁰¹ Bari, Museo Archeologico Nazionale 3899 (voir bibl. p. 49, n°227).

³⁰² Voir *infra*, chapitre 8.4 « Hélène et la mantique : thème prophétique et notion de *Fatum* ».

Sur un second stamnos étrusque [PL. XII, 1]³⁰³ à la datation controversée³⁰⁴, est mise en scène une autre situation. Sous l'anse, un jeune homme est tourné de profil vers la droite, le pied gauche posé sur une sorte de cippe³⁰⁵. Il porte une chlamyde, un pilos, une verge de berger et un sac de voyageur sur l'épaule. Il s'agit peut-être du berger qui, dans certaines versions du mythe, découvre l'œuf, ou de l'écuyer de l'un des Dioscures qui se tiennent devant lui, de profil vers la droite, appuyés sur deux lances. Le premier porte un manteau sur les épaules et le second, debout sur un niveau de sol plus élevé, tient le sien à la main. Tous les trois regardent Lédä, couronnée, en train de déposer sur un autel l'œuf contenant Hélène. Derrière elle, Tyndare, barbu, lui aussi sur un niveau surélevé, regarde la scène. Appuyé sur un long sceptre, il est vêtu d'une tunique et porte une couronne de laurier. Derrière lui, Turms, vêtu d'une chlamyde, le caducée dans la main droite, semble s'éloigner rapidement vers la droite, tout en regardant la scène, comme s'il venait de remettre l'œuf et repartait aussitôt. L'autre face du stamnos mérite tout autant notre attention puisqu'elle représente le moment qui précède le suicide d'Ajāx Télāmon³⁰⁶. Au centre, le héros vient de planter dans le sol l'épée sur laquelle il se laissera bientôt tomber. Derrière lui, un personnage ailé, peut-être Thanatos³⁰⁷, le saisit par le bras, comme pour l'emporter. Plus à gauche, Athēna observe la scène, le pied posé sur un bélier mort que le héros vient de massacrer dans sa folie, imaginant avoir ainsi éliminé les chefs des Achéens. La déesse paraît l'inciter à ce suicide, destiné à réparer son tort³⁰⁸. Comme sur le vase du Peintre de Settecāmini [PL. X], le motif de la mort d'Ajāx et celui de la naissance d'Hélène sont associés. Maurizio Harari rappelle ainsi que l'association des deux épisodes épiques – une naissance et une mort prodigieuse – sur deux *stamnoi* étrusques n'est pas anodine. Il le justifie par la lecture de deux niveaux sémantiques « distincts et complémentaires »³⁰⁹ : d'une part, dans le mythe du héros qui, dans une version tardive³¹⁰, demande en vain la mort d'Hélène, et

³⁰³ Stamnos étrusque à figures rouges, provenant de Chiusi, attribué au Peintre de Somnavilla Sabina par Beazley et plus récemment au groupe Hambourg 1917.658 par Fernando Gilotta, IV^e siècle av. J.-C., Palerme, Museo Archeologico Regionale 5529 (Beazley 1947, p. 39-42 ; Touchefeu 1981a, p. 329, n°107 ; De Puma 1986, p. 604, n°72 ; Gilotta 1986, p. 11-13, fig. 34-35 ; Krauskopf 1992, p. 248, n°8 ; Strazzulla 1995, p. 44-45, fig. 10 ; Harari 1996, p. 133-144 ; fig. 2, a-c ; Harari 1997, p. 102, n°44).

³⁰⁴ John Beazley date le vase vers 425 av. J.-C. (Beazley 1947, p. 40) mais Fernando Gilotta propose de descendre la datation et penche pour une production du IV^e siècle av. J.-C., influencée par la céramique italote du même siècle. Selon Maurizio Harari, au regard de l'iconographie du vase, il faut exclure une datation trop avancée dans le IV^e siècle av. J.-C. (Harari 1996, p. 140).

³⁰⁵ Ici encore, on retrouve la position de l'haruspice étrusque, posture dans laquelle est figurée Turms sur le stamnos de Boston et sur le miroir 05 et Tyndare sur le miroir 01.

³⁰⁶ Sur Ajāx en Étrurie, voir Spivey 1992. Le motif du suicide d'Ajāx était en faveur en Étrurie. À ce propos, voir Touchefeu 1981a, p. 329-332.

³⁰⁷ Harari 1996, p. 139.

³⁰⁸ Beazley 1947, p. 42.

³⁰⁹ Harari 1996, p. 139.

³¹⁰ Cette version apparaîtrait dans l'*Ephemeris belli Troiani* de Dictys de Crète (V, 14), paru dans le texte latin, daté du IV^e siècle ap. J.-C. de Quintus Septimius.

provoque la colère des Achéens. Cet épisode serait à l'origine de sa dispute avec Ulysse et la cause de sa propre mort³¹¹. D'autre part, les deux thèmes sont liés dans une dimension « cyclique et générationnelle du temps »³¹² : l'œuf représenterait le début, le noyau initial d'un événement, la guerre de Troie, et la mort d'Ajax son achèvement. Sur les miroirs tyrrhéniens, l'épisode pourrait aussi exprimer cette dimension temporelle : le motif évoque l'élément déclencheur de la guerre de Troie et la destinée à laquelle Hélène ne peut échapper. Cette polarité narrative, que l'on distingue dans l'iconographie du IV^e siècle av. J.-C. témoignerait d'une conception du temps propre aux Étrusques³¹³.

Les représentations de la naissance d'Hélène, issue de l'œuf conçu par Zeus et Némésis, sont ainsi très diverses, révélant la capacité des imagiers à diversifier les schémas iconographiques, soit sur les miroirs, soit sur la céramique à figures rouges. L'épisode, qui apparaît sur les deux supports tout au long du IV^e siècle av. J.-C., se serait développé principalement en Étrurie méridionale et centrale, dans la zone Vulci-Tarquini-Orvieto, d'où proviennent la majorité des pièces, miroirs ou céramiques. Cette hypothèse est confirmée par l'épigraphie des didascalies qui accompagnent les images des miroirs. La version typiquement tyrrhénienne où l'un des Tyndarides remplace Turms dans la remise de l'œuf au couple lacédémonien se retrouverait dans la zone d'Orvieto. Maria José Strazzulla rappelle que la naissance de l'Hélène rhamnousienne, liée au culte de Némésis, aurait pu trouver un terrain fertile dans le panorama religieux de *Volsinii*-Orvieto où le culte de Nortia, la divinité étrusque du destin, était attesté³¹⁴.

La version rhamnousienne de la naissance d'Hélène, issue des amours de Némésis et de Zeus, apparaît donc sur la céramique attique de la fin du V^e siècle av. J.-C. mise au jour en

³¹¹ Touchefeu 1981a, p. 332.

³¹² Harari 1996, p. 140.

³¹³ Harari 1995, p. 110.

³¹⁴ Taylor 1923, p. 154 ; Camporeale 1992 ; Strazzulla 1995, p. 45 ; Cristofani 1999, s. v. Nortia ; Massa-Pairault 1999a, p. 87.

Italie, associant à Athènes l'héroïne traditionnellement spartiate³¹⁵. Le motif, qui connaît déjà une certaine faveur chez les populations italiques, où une grande partie des vases attiques décorés de l'épisode a été retrouvée, se transmet au siècle suivant en Grande-Grèce et en Étrurie. L'épisode est populaire, puisque l'on en connaît des représentations tout au long du IV^e siècle av. J.-C., en Apulie et en Campanie, et même une version comique, inspirée du théâtre phlyaque, qui a pu constituer l'un des canaux de diffusion de l'histoire. Chaque aire culturelle a préféré représenter un moment choisi du mythe : si les Grecs ont préféré le moment précédant l'éclosion, les imagiers d'Italie méridionale ont privilégié l'*ekkollapsis*, où Hélène surgit de l'œuf. Enfin, chez les Étrusques, c'est le don de l'œuf qui a inspiré les artisans, peintres ou graveurs. Les neuf miroirs du corpus, tout comme les quatre vases à figures rouges, semblent avoir été produits en Étrurie centrale, et plus particulièrement dans la zone de Tarquinia, Vulci et Orvieto.

³¹⁵ Bettini - Brillante 2010, p. 79 : « On assistait ainsi à une sorte de rencontre entre les deux mères, et donc à la célébration des origines attiques d'un personnage qui, pour le reste, restait résolument lié à la tradition spartiate ».

Chapitre 3. La maternité d'Hélène

3.1. Turan et Alexandre au chevet d'Hélène et Hermione.

Le miroir **10**, mis au jour dans une des nécropoles de Palestrina, est conservé au musée de Villa Giulia. Son talon, assez petit et de forme quadrangulaire, est décoré de deux oiseaux de profil, affrontés. Le disque est à demi entouré par un bandeau, constitué de paires de palmettes opposées, disposées obliquement. Quatre personnages, aux noms inscrits par des didascalies sinistroverses, occupent le disque. Bien qu'il provienne de Palestrina, son épigraphie est typique de l'Étrurie méridionale, et peut-être de la zone Cerveteri-Véies, comme le propose Adriano Maggiani³¹⁶. Hélène (*Elina*) est allongée sur une *klinè* aux pieds ornés de croisillons, recouverte d'un matelas et d'une couverture décorée de pointillés et de méandres. De profil vers la gauche, elle est adossée à deux gros coussins, le corps entouré d'un long manteau fait d'un tissu fin, orné lui-aussi de bandes pointillées. Elle porte un bonnet d'où s'échappent quelques mèches de cheveux, des bracelets et un collier. La petite Hermione (*Ermania*), sa fille, est enveloppée dans son manteau, contre son sein. Seule sa tête dépasse. Hélène (*Elina*) tend les mains vers Turan, debout face à elle, de profil vers la droite. La déesse est vêtue d'une longue tunique faite du même tissu pointillé qui laisse voir son corps en transparence, elle a la tête ceinte d'un diadème et porte elle-aussi des bracelets et un collier grossièrement gravé. Turan et Hélène semblent ainsi en pleine conversation : la main droite de la déesse est ouverte, paume face à sa protégée, tandis que de l'autre main, elle tient une fleur qu'elle hume. Alexandre (*Elachsantre*) est figuré à une échelle plus petite que les autres personnages³¹⁷, ce qui indique peut-être son caractère secondaire dans la scène. Steven Lowenstam y voit quant à lui la preuve de son innocence dans l'enlèvement d'Hélène³¹⁸. Assis au chevet de cette dernière, le prince troyen regarde Turan. Comme nous le verrons par la suite, sur les miroirs **12**, **13** et **14**, la déesse et sa protégée se regardent intensément, et Alexandre – ou Ménélas sur le miroir **14** – spectateur de la scène qui se déroule sous ses yeux, assiste passivement à leurs échanges, exactement comme ici où il ne semble jouer aucun rôle particulier. Il est vêtu d'un manteau du même tissu que la tunique de Turan, qui lui enroule le

³¹⁶ Maggiani 2002, p. 17-19.

³¹⁷ On voit par exemple, de manière évidente, que sa tête est plus petite que celle d'Hélène ou de Turan.

³¹⁸ Lowenstam 2008, p. 148.

corps et recouvre sa tête ceinte d'un bandeau. Le prince semble presque se cacher, comme Anchise, dans l'*Hymne à Aphrodite*³¹⁹, qui, lorsqu'il reconnaît la déesse, tente de cacher son visage, puisqu'il n'est pas permis aux mortels de regarder les dieux. Son bras droit, qui émerge du tissu, est timidement levé vers la déesse. Sous la *klinè*, on note une table basse et deux sphinx se tournant le dos, qui semblent faire partie du meuble. Une troisième créature occupe la partie supérieure du médaillon : les ailées déployées, ses pattes de lion écartées, elle semble se diriger vers Turan. Figurée de profil vers la gauche, elle porte un fin bandeau sur ses cheveux ondulés. Enfin, derrière la déesse, au même niveau que la sphinx une paire de bottines, décorées de pointillés, est suspendue au mur.

Hermione enfant, une représentation rare

La présence d'Hermione enfant est exceptionnelle. Les sources littéraires et iconographiques la concernant sont rares. Homère l'évoque au Chant IV de l'*Odyssée*, où il souligne sa beauté³²⁰. Elle apparaît plus tard chez les Tragiques, qui s'intéressent à ses mariages avec Néoptolème puis Oreste. Dans l'*Andromaque* d'Euripide, la jeune femme, mariée à Néoptolème et sans enfant, est dépeinte comme une épouse jalouse, qui projette d'assassiner Andromaque qui a donné un fils au héros³²¹. Le LIMC référence quelques vases la figurant peut-être, mais qui ne sont pas inscrits³²². Son nom apparaît uniquement sur une hydrie attique du Peintre de Meidias³²³ où elle est représentée adulte, face à Hélène, en compagnie d'autres jeunes femmes dont l'identité est inconnue. Les miroirs **10** et **11** sont donc les seules représentations antiques connues d'Hermione enfant en compagnie de sa mère.

³¹⁹ Homère, *Hymne à Aphrodite*, I, 181-183 (traduction, Jean Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 1936) : « mais lorsqu'il vit le col et les beaux yeux d'Aphrodite, il eut peur ; détournant ses regards, il les porta ailleurs. Sous les couvertures il cacha son beau visage [...] ».

« ὥς δὲ ἴδεν δειρὴν τε καὶ ὄμματα κάλ' Ἀφροδίτης,
τάρβησέν τε καὶ ὅσσε παρακλιδὸν ἔτραπεν ἄλλῃ:
ἄψ δ' αὖτις χλαίνῃ τε καλύψατο καλὰ πρόσωπα. »

³²⁰ Homère, *Odyssée*, IV, 14 (traduction, Victor Bérard, Paris, les Belles Lettres, 1962) : « Hermione, aussi belle et charmante que l'Aphrodite d'or ».

³²¹ Euripide, *Andromaque*, 486-493.

³²² Coupe attique, figures rouges, attribuée au Peintre de Marlay, Londres, British Museum E 120 (Beazley 1963, p. 1280, 61 ; Kahil 1990, p. 389, n°2) ; œnochoé attique, figures rouges, attribuée au Peintre de Schuwalow, Cassel, Staatliche Kunstsammlungen T 43 (Beazley 1963, p. 1206, 1 ; Kahil 1990, p. 389, n°3).

³²³ Hydrie à figures rouges, attribuée au Peintre de Meidias, Athènes, Musée du Céramique 2712, vers 410 av. J.-C. (Beazley 1963, p. 1313, 6 ; Burn 1987, p. 69-70, M6, pl. 44-45 ; Kahil 1990, p. 389, n°6) ; amphore panathénaique lucanienne, attribuée au Peintre de Dolon, Bari, Museo Archeologico 6254 (Trendall - Cambitoglou 1967, p. 103, 536, pl. 53.2 ; Kahil 1990, p. 389, n°4).

La fleur, « arme » de Turan

La fleur que la déesse Turan hume n'est pas un motif anodin : c'est l'une des armes d'Aphrodite, tout comme la lance est celle d'Athéna. Dans son chapitre consacré au *Thelgein*, verbe que l'on traduit par « enchanter » ou « charmer »³²⁴, et qui désigne la puissance magique que les dieux utilisent pour « méduser », tromper ou aveugler³²⁵ ; Marcello Carastro évoque le pouvoir de la fleur, intense et enivrant. Dans la légende du rapt de Perséphone, le narcisse devient par exemple un piège, stupéfiant la fille de Déméter avant que la terre ne l'engloutisse³²⁶ :

Tandis que, loin de Déméter au glaive d'or qui donne les splendides récoltes, elle jouait avec les jeunes Océanides à l'ample poitrine et cueillait des fleurs, – des roses, des crocus et des belles violettes –, dans une tendre prairie, – des iris, des jacinthes et aussi le narcisse que, par ruse, Terre fit croître pour l'enfant fraîche comme une corolle, selon les dessins de Zeus, afin de complaire à Celui qui reçoit bien des hôtes. La fleur brillait d'un éclat merveilleux, et frappa d'étonnement tous ceux qui la virent alors, Dieux immortels ainsi qu'hommes mortels.³²⁷

Tout comme ce narcisse qui fascine et enivre Perséphone, participant ainsi à son enlèvement par Hadès, la fleur d'Aphrodite symbolise peut-être ici la puissante magie exercée par la déesse sur Hélène et sa force de persuasion qui conduisent la princesse à abandonner son enfant pour s'enfuir avec Alexandre³²⁸.

³²⁴ Carastro 2006, p. 61

³²⁵ Carastro 2006, p. 65-99 : dans l'*Iliade*, les divinités qui utilisent cette magie sont Zeus, Athéna et Hermès, qui aveuglent ; Poséidon, qui entrave ; Apollon, qui ruse.

³²⁶ Carastro 2006, p. 80.

³²⁷ Homère, *Hymne à Déméter*, 4-11(traduction, Jean Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 1936) :

« νόσφιν Δήμητρος χρυσάορου, ἀγλαοκάρπου,
παίζουσιν κούρησι σὺν Ὀκεανοῦ βαθυκόλποις
ἄνθεά τ' αἰνυμένην, ῥόδα καὶ κρόκον ἡδ' ἴα καλὰ
λειμῶν' ἄμ μαλακὸν καὶ ἀγαλλίδας ἡδ' ὑάκινθον
νάρκισσόν θ', ὃν φῦσε δόλον καλυκώπιδι κούρη
Γαῖα Διὸς βουλῇσι χαρίζομένη Πολυδέκτη,
θαυμαστὸν γανόωντα· σέβας τό γε πᾶσιν ἰδέσθαι
ἄθανάτοις τε θεοῖς ἡδὲ θνητοῖς ἀνθρώποις· ».

³²⁸ Sur un skyphos du début du V^e siècle av. J.-C. peint par Makron (Boston, Museum of Fine Arts 13 186 ; Kahil 1955, p. 53, n°11, pl. 4 ; Beazley 1963, p. 458 ; Kahil 1988, p. 530, n°166 ; Robertson 1992, p. 104, fig. 100 ; Shapiro 1993, p. 190, fig. 148 A ; Reeder 1995, p. 64, fig. 3 ; Hedreen 2001, fig. 9 A-B) représentant l'enlèvement d'Hélène par Alexandre, c'est d'ailleurs, Peitho, la déesse de la persuasion, qui tient une fleur. Sur Peitho, voir *infra*, Chapitre 4.1.

Si, comme le rappelle Steven Lowenstam, ce sont habituellement les boucliers, les casques et les épées, c'est-à-dire les attributs des guerriers, qui décorent les maisons³²⁹, sur le miroir **10**, il s'agit en revanche d'une paire de bottines. Le chercheur propose de voir, dans les chaussures, une représentation de l'une des « armes » d'Hélène, qui, par la fuite, blesse son mari, mais cette explication nous paraît peu convaincante, car la culpabilité de l'héroïne ne semble pas le sujet du miroir. Les chaussures peuvent cependant être une simple décoration d'intérieur, comme en Grèce, sur les scènes de *symposium* qui décorent la céramique attique à figures rouges, où des chaussures similaires à celles du miroir **10** sont parfois représentées. À l'intérieur d'une coupe conservée au Museum of Fine Arts de Boston [PL. XII, 2]³³⁰, deux hommes nus sont assis sur une *klinè*. Celui de gauche, un pied sur le lit et l'autre à terre, est en train de vomir, tandis que celui de droite joue de la double flûte. L'étui de l'instrument est suspendu au mur et des chaussures sont placées sous la couche. De même, sur la panse d'un cratère, daté de la première moitié du V^e siècle av. J.-C.³³¹, c'est Dionysos, étendu sur une *klinè*, qui banquette sous la vigne. Ses chaussures reposent non pas sur le sol mais sur un *scabellum* qui évoque probablement son statut divin. Sur deux autres coupes attribuées à Douris³³², dont l'une provient d'Orvieto, des bottines sont aussi posées sous une *klinè* très semblable à celle du miroir **10**. Sur la première [PL. XIII, 1], un homme torse nu et une jeune femme vêtue sont à demi-allongés, appuyés sur deux coussins brodés. La jeune femme, coiffée comme Hélène d'un bonnet brodé, tient une coupe à la main et se retourne vers son compagnon. La deuxième pièce est fragmentaire, mais sa composition est très proche de la précédente : la jeune femme y est dans la même position et des chaussures sont également placées sous la *klinè*. Mais la représentation la plus intéressante décore un fragment de coupe attribué au Peintre de Tarquinia

³²⁹ Lowenstam 2008, p. 150.

³³⁰ Coupe attique, figures rouges, fin du VI^e- début du V^e siècle av. J.-C., Boston, Museum of Fine Arts 01.8018 (Caskey - Beazley 1954, p. 24-25, n°73, pl. XXXVIII ; Beazley 1963, p. 317, 9). On retrouve des chaussures sur d'autres vases attiques à figures rouges du V^e siècle av. J.-C., par exemple : coupe, attribuée au Peintre de Brygos 500-450 av. J.-C., Londres, British Museum 1848.0619.7 (Beazley 1963, p. 371, 24 ; Robertson 1992, p. 97, fig. 91, I) ; cratère, attribué au Peintre de Marlay, seconde moitié du V^e siècle av. J.-C., Ullastret, Museum 3511 (Maluquer de Motes i Nicolau - Picazo i Gurina - Martin i Ortega 1984, p. 22, n°3, pl.11) ; cratère attique fragmentaire, figures rouges, V^e siècle av. J.-C., Corinthe, Archaeological Museum T2790 (Beazley 1963, p. 1120, 7).

³³¹ Cratère attique, figures rouges, attribué au Peintre de Syriskos, première moitié du V^e siècle av. J.-C., Palerme, Museo Archeologico Regionale V764 (Beazley 1963, p. 260, 10 ; De Cesare 2003, fig. III, 1a).

³³² Coupe B, figures rouges, attribuée à Douris, seconde moitié du V^e siècle av. J.-C., Bochum, Ruhr Universität, Kunstsammlungen S 574 (Kunisch 2006, p. 40-41, Fig. 35, 2) ; coupe fragmentaire, figures rouges, attribuée à Douris, seconde moitié du V^e siècle av. J.-C., provenant d'Orvieto, Orvieto, Museo Civico Claudio Faina 60 (Beazley 1963, p. 444, 242).

[PL. XIII, 2]³³³. On y voit un jeune homme allongé ainsi que le bras d'un second personnage ; probablement des banqueteurs. Derrière eux, une paire de chaussures et un panier sont suspendus au mur. Ainsi, sur le miroir **10**, pouvons-nous peut-être simplement envisager que le graveur a voulu représenter un intérieur avec des objets ornant les parois, comme on peut le voir à la même époque sur la céramique attique.

Si l'hypothèse des bottines suspendues en tant qu'allusion à la fuite d'Hélène nous semble peu convaincante, elles peuvent toutefois revêtir un autre sens symbolique, plus subtil. Dans son article consacré aux vases en forme de chaussures de l'époque géométrique, Massimo Cultraro rappelle qu'à Athènes, les chaussures peuvent être des marqueurs de statut féminin, souvent en lien avec le mariage³³⁴. Mario Torelli évoque par ailleurs un système de signes dans l'habillement, et en particulier dans la chaussure, qui permet de comprendre instantanément le rôle, le statut et la classe d'âge des personnages³³⁵. Le chercheur mentionne aussi le caractère érotique et sexuel manifeste que revêt la chaussure en Grèce³³⁶. Dans l'imagerie attique, elle est souvent utilisée dans des scènes de *symposium* érotique, où l'un des banqueteurs s'en sert pour frapper son partenaire sexuel, comme à l'intérieur d'une coupe attribuée au Peintre de Thalia³³⁷, où une hétéra s'apprête à battre un homme avec sa chaussure, ou encore sur l'extérieur de la coupe du Peintre de Brygos conservée à Florence³³⁸, mettant en scène une série d'accouplements : au centre de cette composition, un homme moleste sa compagne avec sa chaussure. Sur une *kalpis* conservée à Würzburg [PL. XIV]³³⁹, une hétéra embrasse la main d'un homme allongé devant elle, vraisemblablement pour l'avoir épargné du sort qu'a subi le jeune garçon debout derrière elle, le corps couvert de marques de chaussures. Comme le rappelle Mario Torelli, ce geste érotique, étroitement lié à l'univers d'Aphrodite, fait partie d'une longue tradition, que l'on retrouve au IV^e siècle dans la céramique italote³⁴⁰, comme sur

³³³ Fragment de coupe attique, figures rouges, attribuée au Peintre de Tarquinia, V^e siècle av. J.-C., Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität 160 (Beazley 1963, p. 868, 51).

³³⁴ Cultraro 2003 : le chercheur examine dans son article la production de vases attiques plastiques en forme de chaussures et leur symbolique.

³³⁵ Torelli 2003, p. 13.

³³⁶ *Ibid.*, *eo loco*.

³³⁷ Coupe attique, figures rouges, attribuée au Peintre de Thalia, vers 510 av. J.-C., Berlin, Staatlich Museen 3251 (Beazley 1963, p. 113, 7 ; Boardman 1975, fig. 112 ; Torelli 2003, p. 14, fig.2).

³³⁸ Coupe attique, figures rouges, Brygos (signée), première moitié du V^e siècle av. J.-C., Florence, Museo Archeologico Etrusco 3921 (Beazley 1963, p. 372, 31 ; Torelli 2003, p. 15, fig. 4).

³³⁹ Kalpis attique, figures rouges, vers 524-475 av. J.-C., Würzburg, Universität Martin von Wagner Museum L 530 (Torelli 2003, p. 15, fig. 5).

³⁴⁰ Torelli 2003, p. 14.

la panse d'un lèbès gamikos apulien du musée de Tarente [PL. XV]³⁴¹, où Aphrodite, tenant Épar les poignets, s'apprête à le corriger à l'aide sa sandale.

Ainsi, sur le miroir **10**, les bottines suspendues peuvent être interprétées à différents niveaux et de différentes manières : soit comme de simples éléments de décoration, comme ceux que l'on trouve sur la céramique attique à la même époque ; soit comme un signe symbolique, peut-être destiné à évoquer la sphère d'Aphrodite, qui semble ici faire usage de son pouvoir afin de persuader Hélène d'abandonner son unique enfant pour s'enfuir à Troie avec Alexandre. L'excursus autour du motif de la chaussure est ainsi significatif, puisqu'il met en avant le caractère équivoque du signe.

3.2. Le miroir 11, une version simplifiée ?

Le miroir **11**, conservé au Cabinet des Médailles de Paris, provient de Pérouse. Son disque est entouré d'une guirlande de double tresse entourant la scène principale, très proche de celle du miroir **10**. Ici aussi, Hélène est étendue sur une couche richement décorée : un matelas aux bords brodés dépasse de part et d'autre du châssis, orné d'une ligne de vagues et de pointillés. Une couverture à damiers recouvre une partie de la *klinè* et deux coussins aux bords brodés sont disposés derrière la reine. Elle serre la petite Hermione contre elle et tient une fleur dans la main droite. Ici aussi, l'enfant est enveloppé dans le manteau de sa mère qui lui recouvre le bas du corps et l'épaule gauche et laisse son sein dévoilé. L'héroïne est coiffée d'un bonnet décoré de croisillons. Turan est debout face à Hélène, de profil vers la droite. La déesse porte un bonnet qui recouvre entièrement sa chevelure et une étoffe sur les épaules. Elle tient une fleur dans la main droite. Enfin, sous la *klinè*, on remarque aussi une table au châssis décoré d'ondes et aux pieds en forme de sphinx couronnée, de profil vers la droite.

Ne connaissant pas le miroir **10**, Eduard Gerhard a interprété la scène comme une naissance d'Héraklès³⁴² et Pericle Ducati comme une scène érotique, en confondant Hermione avec un jeune homme³⁴³. La comparaison avec le miroir précédent permet aujourd'hui d'interpréter la scène sans erreur possible. La différence principale avec le miroir **10** est l'absence d'Alexandre qui, ainsi que l'indique sa taille réduite sur la pièce précédente, témoigne du peu d'importance, voire de l'inutilité du protagoniste dans cette scène : encore une fois,

³⁴¹ *Lebes gamikos* apulien, figures rouges, Tarente, Museo Nazionale (Torelli 2003, p. 15, fig. 6).

³⁴² Gerhard 1863, p. 124.

³⁴³ Ducati 1912, p. 280-281.

l'échange se produit entre la divinité et sa protégée. Les deux miroirs de la série sont donc très proches dans leur composition. On y retrouve Hélène étendue sur la *klinè*, serrant dans ses bras Hermione, Turan debout face à elle – elle porte une étoffe plus couvrante que sur la gravure précédente, mais tout aussi richement brodée –, la table disposée sous la couche, mais aussi les sphinx, ou la fleur dans la main des personnages. On peut donc aisément supposer qu'ils proviennent du même archétype³⁴⁴, c'est-à-dire d'un modèle original commun.

Les deux pièces sont probablement les plus anciennes du corpus. Bien que la datation diffère d'un chercheur à l'autre, presque tous sont d'accord pour proposer, sur des critères stylistiques, une production du V^e siècle av. J.-C.³⁴⁵. De l'avis de Marisa Bonamici, le miroir **11** serait une version simplifiée du **10**³⁴⁶, mais il nous semble délicat, pour ne pas dire impossible, de savoir quelle pièce a été faite la première. Sur le miroir **11**, le traitement des étoffes, la tresse qui entoure le médaillon ou encore la raideur des personnages seraient, selon Denise Rebuffat-Emmanuel les signes de son archaïsme³⁴⁷. Guido Mansuelli rappelle toutefois qu'il ne faut point remonter trop haut du fait du traitement des yeux figurés de profil³⁴⁸. Les vêtements des protagonistes peuvent également servir d'éléments de datation. Le bonnet que porte Hélène sur les deux miroirs et celui de Turan sur le miroir **11** évoquent notamment ceux que portent les jeunes femmes sur un certain nombre de reliefs de Chiusi³⁴⁹ ou sur la céramique attique à figures rouges du V^e siècle av. J.-C.³⁵⁰. Les étoffes et les tissus rappellent aussi ceux de la peinture tarquinienne du même siècle : sur la paroi de droite de la tombe du Triclinium, datée aux alentours de 470 av. J.-C.³⁵¹, des danseurs et des musiciens évoluent. La décoration et la transparence du manteau du flûtiste [**PL. XV, 1**] rappellent les vêtements des protagonistes du miroir **10**, et le tissu et le traitement des plis de la tunique du dernier danseur sont similaires

³⁴⁴ Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 541.

³⁴⁵ Voir datation p. 34-35.

³⁴⁶ Bonamici 2002, p. 437.

³⁴⁷ Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 542-543.

³⁴⁸ Mansuelli 1948, p. 82. Sur le traitement des yeux comme élément de datation, voir Jannot 1984, p. 297-299.

³⁴⁹ Par ex. décor d'un cippe, pierre fétide, V^e siècle av. J.-C., Copenhagen, Ny-Carlsberg Museum H201 (Jannot 1984, p. 35, gr.B, III, 1, n°138d) ; décor d'urne, relief en pierre fétide, V^e siècle av. J.-C., Berlin, Staatlich Museen 1239 (Jannot 1984, p. 84-85, gr. C, II, 39a-c, n°300, 301, 302) ; fragment de relief, pierre fétide, V^e siècle av. J.-C., Florence, Museo Archeologico Nazionale 87325 (Jannot 1984, p. 132, gr. C, n°35c).

³⁵⁰ Par ex. lécythe, à la manière du Peintre de Pistoxenos, 475-425 av. J.-C., Reggio Calabria, Museo Nazionale 5235 (Beazley 1963, p. 864, 13bis) ; lécythe, à la manière du Peintre de Pistoxenos, 475-425 av. J.-C., Oxford, Ashmolean Museum 320 (Beazley 1963, p. 864, 13) ; cratère, à la manière du Peintre de Pistoxenos, 475-425 av. J.-C., Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese 685 (Beazley 1963, p. 864, 16) ; coupe, attribuée au Peintre de Penthélisée, 475-425 av. J.-C., Oxford, Ashmolean Museum 1931.12 (Beazley 1963, p. 884, 73) ; coupe, attribuée au Peintre de Bologne 417 ou de Bruxelles R 330, 475-425 av. J.-C., Bruxelles, Musées Royaux R330 (Beazley 1963, p. 911, 62; 929, 78).

³⁵¹ Tombe du Triclinium, Nécropole de Monterozzi, Tarquinia, vers 470 av. J.-C. (Steingraber 1985, p. 355-356, n°121, pl. 169, 171).

à ceux de l'habit de Turan sur le miroir **11**. Tous ces éléments stylistiques permettent donc d'inscrire la série dans une production du V^e siècle av. J.-C.

3.3. La *klinè*, un symbole particulier ?

Le mobilier présent sur les deux miroirs **10** et **11** mérite également d'être étudié avec attention, tout particulièrement la *klinè* sur laquelle reposent Hélène et son enfant. Sur les deux pièces, les lits semblent relever de l'apparat et d'une représentation de banquet plus qu'à une figuration de la vie quotidienne.

Les mêmes types de *klinai* apparaissent sur les reliefs archaïques de Chiusi³⁵² ou sur les peintures des tombes tarquiniennes, comme celle du Navire [PL. XV, 2]³⁵³. Sur la scène de banquet, représentée sur la paroi du fond de cette dernière, trois *klinai*, richement décorées sont recouvertes de matelas et d'une couverture à petits carreaux rouge clair et rouge foncé, qui rappelle celle du miroir **011**. Sur chaque couche, une femme et un homme banquettent. On retrouve ce type de lit très ouvragé sur les scènes de banquet grec qui ornent la céramique à figures noires puis celle à figures rouges³⁵⁴. En Italie méridionale, au siècle suivant, de

³⁵² Par ex. décor d'urne, relief en pierre fétide, V^e siècle av. J.-C., Florence, Museo Archeologico Nazionale 5501 (Jannot 1984, p. 19-20, gr.B, I, n°93a); décor d'urne, relief en pierre fétide, V^e siècle av. J.-C., Rome, American Academy (Jannot 1984, p. 32-33, gr. B, II, n°132); fragment d'une base, relief, V^e siècle av. J.-C., Chiusi, Museo Nazionale 2286 (Jannot 1984, p. 94, gr. C, III, 6, n°326. On note une erreur dans le catalogue : le numéro ne correspond pas à l'image); relief, pierre fétide, V^e siècle av. J.-C., Berlin, Staatlich Museen 1222 (Jannot 1984, p. 144, gr. D, I, n°494c).

³⁵³ Tombe du Navire (tombe 238), nécropole de Monterozzi, Tarquinia, fin du V^e siècle av. J.-C. (Steingraber 1985, p. 332, n°91, pl. 118). On peut citer également, la Tombe du Topolino (tombe 494), nécropole Monterozzi, Tarquinia, vers 520-510 av. J.-C. (Steingraber 1985, p. 352-353, n°119, pl. 153.), ou encore la tombe du Lit Funèbre, nécropole de Monterozzi, Tarquinia, vers 460 av. J.-C. (Steingraber 1985, p. 325-326, n°82, pl. 110). Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 541.

³⁵⁴ Par ex. coupe de Siana, figures noires, attribuée au Peintre de Malibu, VI^e siècle av. J.-C., San Antonio (TX), Art Museum, 86.134.34 (Shapiro 1995, p. 74, n°32) ; coupe c, figures rouges, seconde moitié du VI^e siècle av. J.-C., Hambourg, collection privée (*Mythen und Menschen griechische Vasenkunst aus einer deutschen Privatsammlung* 1997, p. 67, 69, n°19, I, A) ; amphore attique, figures rouges, attribuée à Psiax, seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., Munich, Antikensammlungen 2302 (Beazley 1956, p. 294, 23 ; Kyrieleis 1969, fig. 19, 3 ; Isler-Kerenyi 2015, p. 26, fig. 8, A) ; Énochoé, figures noires, attribuée au Peintre de Rhodes 13472, entre 525 et 475 av. J.-C., Taranto, Museo Archeologico Nazionale VINC73 (Lo Porto 1998, p. 9, pl.7, 1) ; cratère à colonnettes attique, figures rouges, attribué au Peintre de Leningrad, vers 470-460 av. J.-C., Milan, Collection Banca Intesa San Paolo 13 (C 354) (Sena Chiesa - Slavazzi 2006, p. 7070-7073, n°7) ; coupe B, attique, figures rouges, attribuée au Peintre de Brygos, première moitié du V^e siècle av. J.-C., Londres, British Museum 1848.0619.7 (bibl. p.72) ; cratère en cloche attique, figures rouges: V^e siècle av. J.-C., Syracuse, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi 43927 (Arias 1941, p. 8-9, n°3, pl. XIII,3) ; cratère attique, figures rouges, attribué au Peintre de la Herse, , V^e siècle av. J.-C., Florence, Museo Archeologico Nazionale 202660 (Beazley 1963, p. 275, 63) ; cratère à volute attique, figures rouges, attribué au Peintre de Bologne 279, V^e siècle av. J.-C., Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS 486 (Beazley 1963, p. 612, 2 ; Denoyelle 1997, p. 34, fig. 27) ; cratère attique, figures rouges, attribué au Peintre de Nausicaa, V^e siècle av. J.-C., Rome, Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia 3583 (Beazley 1963, p. 1109, 27).

somptueuses *klinai* accueillent les amants des scènes galantes : sur une péliké apulienne attribuée au Peintre de Lycurgue [PL. XVI, 1]³⁵⁵, un couple, tendrement enlacé, s'embrasse sur une couche richement décorée, recouverte là aussi d'un matelas et d'oreillers brodés. Éros, situé au-dessus d'eux, s'apprête à couronner le jeune homme. Un personnage masculin et de jeunes femmes entourent les amoureux. La première jeune femme porte une phiale, la seconde vient de lâcher une colombe, et la troisième tient un coffret et un ruban. Sur l'autre face de la péliké, c'est un échange de dons qui a lieu. Le décor du vase est donc clairement lié à la sphère d'Aphrodite, tout comme les représentations des miroirs **10** et **11**. Ceci confirme que les *klinai* représentées sur les miroirs sont non pas des meubles de la vie quotidienne, mais de somptueux lits d'apparat. On remarque ainsi que de nombreuses représentations citées précédemment se réfèrent au *symposium*, ce qui révèle également le caractère ambigu des décorations : on peut aisément se demander où se déroule la scène ornant les miroirs : Hélène est en train d'allaiter – une activité liée au monde féminin, qui se déroule en général dans l'intimité – devant Alexandre, son prétendant, mais elle ne fait aucunement preuve d'une attitude séductrice. La *klinè* semble donc assumer ici une double valeur, à la fois comme lieu appartenant au gynécée mais aussi comme espace de plaisir, porteur d'une valeur érotique.

3.4. La sphinx, symbole de danger ou symbole de pouvoir ?

Le deuxième motif commun aux deux miroirs est la sphinx. D'origine orientale, la créature apotropaïque devient un motif décoratif largement exploité dans l'art grec à partir du VII^e siècle av. J.-C.³⁵⁶. Puis, au siècle suivant, ce n'est plus seulement un élément décoratif prophylactique, mais elle se charge de plusieurs autres significations : mythologique, funéraire ou encore chthonienne³⁵⁷. Elle apparaît principalement dans les légendes béotiennes, et surtout dans l'épisode concernant Œdipe³⁵⁸. Dans la littérature grecque, elle est toujours femelle : c'est une créature à corps de lion ou de chien, et à la tête – et parfois le buste – de femme³⁵⁹. Envoyée à Thèbes par les dieux, elle y dévore chaque jour les jeunes hommes. Monstre gardien et ravisseuse d'âmes, elle est donc une figure dangereuse³⁶⁰. Sur les miroirs **10** et **11**, les sphinx

³⁵⁵ Pélikè, figures rouges, attribuée au Peintre de Lycurgue, vers 350 av. J.-C., Milan, Intesa San Paolo 649 (C 226) (Sena Chiesa - Slavazzi 2006, p. 322-324 ; Giacobello 2017, p. 70-71, fig. 4).

³⁵⁶ Kourou 1994, p. 1165. Sur l'iconographie de la sphinx, voir aussi Dessene 1957 ; Moret 1984.

³⁵⁷ Kourou 1994, p. 1163.

³⁵⁸ Sur le mythe d'Œdipe, voir Robert 1915 ; Edmunds 1981 ; Moret 1984.

³⁵⁹ Kourou 1994, p. 1150. La description la plus complète apparaît chez Apollodore, III, 5.8.

³⁶⁰ Voir Moret 1984, p. 7-30 ; Jannot 1984, p. 311 ; Petit 2011, p. 109-115.

féminins ont ainsi été interprétées comme des symboles négatifs par Hund Jucker³⁶¹, hypothèse reprise ensuite par Erika Simon, Gabriele Pfister-Roesgen et Ingrid Krauskopf³⁶². Présage de mauvais augure, elles incarneraient ici le sort funeste découlant de la fuite d'Hélène. Jean-Marc Moret rappelle par ailleurs que la sphinx personnifie le destin implacable³⁶³. Elle est associée, sur quelques vases à figures noires du VI^e siècle av. J.-C.³⁶⁴, au Jugement de Pâris : faut-il y voir aussi la personnification du *fatum* que l'on ne saurait déjouer ? Steven Lowenstam, quant à lui, rappelle que l'association la plus évidente entre Hélène et la sphinx est l'aventure égyptienne de l'héroïne, racontée dans la *Palinodie* de Stésichore, où ce serait non pas l'héroïne mais un *eidolon*, une image envoyée par les Dieux, qui suit Alexandre à Troie, pendant que la véritable Hélène attend docilement son époux en Égypte³⁶⁵. L'auteur propose ainsi de voir la créature du miroir **10**, qui paraît voler vers Aphrodite et semble presque même lui parler ; comme une sorte de bulle de bande dessinée qui pourrait nous indiquer le thème du débat entre Turan et sa protégée, par exemple une négociation à propos de l'*eidolon* et de l'Égypte³⁶⁶. Enfin, un passage de Plutarque, cité chez Stobée³⁶⁷, rapproche la sphinx de la puissance insidieuse d'Aphrodite et d'Éros. Peut-être faut-il voir celles de notre série comme des personnifications du pouvoir d'Aphrodite, ou du piège dans lequel Hélène s'apprête à tomber. Sur le manche d'un miroir corinthien, elles encadrent la déesse de l'amour³⁶⁸. Cette association est toutefois assez rare. Sur les miroirs **10** et **11**, la sphinx, ainsi que la fleur et peut-être les chaussures pourraient donc être interprétés comme les symboles de la puissance de Turan, du pouvoir qu'elle exerce sur Hélène pour forcer sa volonté et la persuader à abandonner son foyer et son enfant pour fuir à Troie. La sémantique de la persuasion est exaltée par l'iconographie, comme sur les miroirs **12** et **13** que nous étudierons par la suite.

³⁶¹ Jucker 1956, p. 142.

³⁶² Simon 1964a, p. 43 ; Pfister-Roesgen 1975, p. 100 ; Krauskopf 1994, p. 1169.

³⁶³ Moret 1984, p. 26.

³⁶⁴ Par ex. cratère attique, figures noires, attribué à Lydos, 575-525 av. J.-C., Londres, British Museum, 1948.10-15.1. (Beazley 1956, p. 108, 8 ; Hedreen 2001, fig. 48, A) ; fragment d'amphore attique, figures noires, attribué au Peintre de Londres B 76, Copenhague, National Museum 13440 (Beazley 1956, p. 86, 13 ; Kossatz-Deissmann 1994, p. 178, n°7) ; amphore eubéenne, figures noires, 600-550 av. J.-C., Malibu, The J. Paul Getty Museum 86.AE.52 (Trendall - Jentoft-Nilsen 1994, p. 9-10, pl. 251-252 ; Gherchanoc 2016, p. 33, fig. 5).

³⁶⁵ Sur la version de Stésichore, voir l'introduction.

³⁶⁶ Lowenstam 2008, p. 150.

³⁶⁷ Ce passage de Plutarque est cité chez Stobée, *Florilèges*, 64.31, par Alfonsina Russo dans le catalogue de l'exposition *Magie d'ambra*, en référence à un pendentif en ambre en forme de sphinx, mis au jour dans la tombe 102 de Serra di Vaglio (Russo 2005, p. 119).

³⁶⁸ Miroir en bronze provenant de Corinthe, fin du VI^e siècle av. J.-C., Athènes, Musée National 11691. (Charbonneaux 1958, fig. XI, 3 ; Wallenstein 1971, p. 163, VIII, n°19 ; Kourou 1994, p. 1162, n°212).

3.5. Hélène à l'enfant : une représentation unique et inaccoutumée

Les deux miroirs de la série sont particulièrement intéressants car ce sont les seules représentations d'Hélène courotrophe et d'Hermione bébé et qu'elles semblent liées au monde italique, du moins étrusque. Ce motif atypique semble apparaître exclusivement dans la péninsule italique et le monde grec paraît avare de ce type de représentation. Larissa Bonfante rappelle en effet qu'à partir du IV^e siècle av. J.-C., le motif de la mère se multiplie dans les diverses cultures de l'Italie préromaine³⁶⁹, qu'elle soit *nutrix*, en train d'allaiter, ou *kourotrophos*, son enfant dans les bras³⁷⁰. Ainsi, l'urne funéraire anthropomorphe étrusque appelée communément « *Mater Matuta* »³⁷¹, mise au jour à quelques kilomètres de Chianciano Terme, figure une mère tenant son enfant contre sa poitrine. Elle est assise sur un trône, encadrée par deux sphinx : on retrouve ici encore ces créatures fantastiques. La décoration du médaillon d'une coupe, attribuée au Peintre de Settecimini, constitue un autre témoignage du traitement purement étrusque de l'enfance d'un personnage mythologique : Pasiphaé, assise, tient tendrement dans ses bras le Minotaure enfant [PL. XVI, 2]³⁷². Il n'est donc pas étonnant de voir sur cette série de miroirs un épisode du cycle d'Hélène illustré assez librement par les imagiers étrusques, qui n'hésitent parfois pas à prendre certaines libertés dans leur illustration des mythes Grecs.

L'insistance sur le rôle de mère d'Hélène n'est toutefois pas anodine. Comme l'écrit Vinciane Pirenne-Delforge, la maternité recèle deux dimensions : d'une part, la capacité reproductive de la femme et, d'autre part, les soins apportés à sa progéniture³⁷³. C'est l'un des pouvoirs féminins. Larissa Bonfante rappelle aussi l'aspect *magique* très fort de la figure de la mère, particulièrement lorsque son sein est dévoilé, comme sur le miroir 11, et encore plus

³⁶⁹ Bonfante 1989, p. 88 ; Bonfante 2016, p. 787.

³⁷⁰ Pour l'Étrurie, voir par ex. figurine d'ambre représentant une femme portant un enfant, V^e siècle av. J.-C., New York, Metropolitan Museum of Art 17.230.52 (Richter 1927, p. 83, fig. 52 ; De Puma 2013, p. 273 ; Bonfante 2016, p. 788-789, fig. 54.4) ; statue de *kourotrophos*, Léto et Apollon ?, terre cuite, Véies, vers 515-490 av. J.-C., Rome, Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia (Pallotino 1950, fig. XXX-XXXV ; Bonfante 1989, p. 87, n°3 ; Brendel 1995, p. 240, fig. 168) ; pied d'un brûle-parfum de Tarquinia, bronze, IV^e siècle av. J.-C., Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale (Bianchi Bandinelli - Torelli 1976, n° 146 ; Macnamara 1982, p. 112, fig. 63B ; Bonfante 1989, p. 88, n°5, fig. XXXIII, 1) ; statuette de mère portant son enfant, bronze, Rome, Museo delle Terme (Bonfante 1989, p. 88, n°6, fig. XXXIII, 2).

³⁷¹ Urne cinéraire, dite « *Mater Matuta* », pierre fétide, milieu du V^e siècle av. J.-C., Chianciano Terme, Museo Civico (Cristofani 1975, p. 17-35, fig. I-III, pl. II, 2 ; Bonfante 1989, p. 87, n°4 ; Brendel 1995, p. 320, fig. 242).

³⁷² Coupe étrusque, figures rouges, attribuée au Peintre de Settecimini, IV^e siècle av. J.-C., Paris, Cabinet des Médailles 1066 (Beazley 1947, p. 54-55 ; Bonfante 1989, p. 88, n°8 ; Brendel 1995, p. 344, fig. 268).

³⁷³ Pirenne-Delforge 2005, p. 129.

lorsqu'elle allaite³⁷⁴. La nudité est signe de pouvoir. La femme dévoile son sein dans les moments critiques, comme lorsque Ménélas s'apprête à tuer Hélène lors du sac de Troie (comme sur les miroirs **18**, **19** et **20**) ou encore lorsqu'Oreste s'apprête à assassiner Clytemnestre. Sur un miroir étrusque conservé à Berlin³⁷⁵ ou sur la panse d'une amphore à col paestane³⁷⁶, cette dernière dévoile un sein face à son fils pour tenter d'en arrêter le geste.

La mère à l'enfant n'est donc pas une représentation neutre : c'est une exaltation du plus grands des pouvoirs féminins : celui de procréer. Mais sur les miroirs **10** et **11**, Hélène, femme et mère avant tout, ne peut résister au pouvoir d'Aphrodite, malgré la puissance quasi magique qui lui procure la maternité. C'est la toute-puissance de la déesse, peut-être signifiée à travers la sphinx, la fleur ou encore les chaussures, qui conduit la reine à abandonner son enfant pour suivre Alexandre à Troie. Sur ces pièces, l'innocence d'Hélène et d'Alexandre est encore une fois mise en lumière.

³⁷⁴ Bonfante 1989, p. 103. L'auteure remarque également que les représentations d'allaitement sont nettement plus nombreuses dans l'art italique que dans l'art grec, où le motif est assez rare (Bonfante 1989, p. 93-94).

³⁷⁵ Miroir étrusque gravé, bronze, Berlin, Staatlich Museen FR. 31 (Gerhard 1863, p. 221-222, n°CCXXXVIII ; Heres 1986, p. 21-23, n°4).

³⁷⁶ Amphore à col paestane, figures rouges, proche du Peintre Asteas, Malibu, The J. Paul Getty Museum 80.AE.155.1 (Mayo 1982, p. 229, n°105).

Chapitre 4. Les mariages d'Hélène

Cette série, que nous avons appelée « les mariages d'Hélène », présente des épisodes et des schémas iconographiques différents les uns des autres ; cependant, il a semblé judicieux de les traiter dans une même partie, car tous mettent en scène Hélène et l'un de ses époux successifs, Alexandre ou Ménélas, en présence de Turan ou d'Éros.

Les trois premiers miroirs de la série (**12**, **13** et **14**) sont stylistiquement proches mais ne représentent toutefois pas le même épisode du mythe³⁷⁷. De forme ronde et munis d'un petit talon et d'une soie, ils sont décorés d'une guirlande faite de deux branches de lierre serré³⁷⁸ dont les branches se rejoignent en partie supérieure autour d'un corymbe qui encadre la scène principale³⁷⁹. La scène centrale de chaque pièce est composée de trois personnages dont les noms sont inscrits : au centre, Turan, debout, se tient entre Hélène et un personnage masculin, Alexandre ou Ménélas, selon les cas. Les pièces sont typiques de l'Étrurie centrale par leur forme et la composition à trois personnages. L'épigraphie est également caractéristique de la zone de Vulci. Selon Marisa Bonamici, la cohérence stylistique ainsi que la guirlande qui encadre la scène principale sont représentatifs des ateliers de Pérouse³⁸⁰, où les miroirs **12** et **14** auraient d'ailleurs été découverts.

4.1. Les miroirs 12 et 13 : Une persuasion d'Hélène ?

Sur le miroir **12**, daté de la première moitié du IV^e siècle av. J.-C. et conservé au Metropolitan Museum de New York, Alexandre (*Alcsentre*) est assis à gauche, le corps tourné de trois-quarts vers la droite. Il est vêtu d'un manteau brodé qui lui couvre le bas du corps et laisse son torse nu. Son visage, tourné de profil vers la droite, est appuyé sur un bâton de pâtre. Il observe les deux femmes qui se tiennent devant lui. Au centre, Turan (*Turan*), vêtue d'une tunique et d'un manteau, est debout, légèrement de trois-quarts vers la droite. Son visage est de profil et ses cheveux sont attachés en queue de cheval basse. Parée d'un diadème, de boucles

³⁷⁷ Ils ont d'ailleurs été tous les trois attribués au *Maestro di Elena* par Guido Mansuelli (Mansuelli 1946, p. 51.

³⁷⁸ Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 456: Denise Rebuffat-Emmanuel définit d'ailleurs une école du lierre serré et y inclut ces trois exemplaires.

³⁷⁹ Le bandeau du **12** est séparé du médaillon par une ligne gravée.

³⁸⁰ Bonamici 2002, p. 439.

d'oreilles à pendants et d'un collier ras-le-cou, elle saisit au menton Hélène (*Elinai*). L'inscription verticale qui indique son identité est placée entre sa tête et celle de Turan. Assise sur un rocher, dans une position symétrique à celle d'Alexandre, l'héroïne porte une tunique légère qui dévoile sa poitrine en transparence, et d'un manteau plus épais qui lui couvre les épaules et le bas du corps. Sa parure est somptueuse : une couronne, des boucles d'oreilles à pendants cruciformes, deux colliers, deux bracelets à chaque poignet et un autre, à bulles, au coude gauche. Sa main droite, en partie effacée, est placée au niveau de l'avant-bras de Turan : elle paraît l'ouvrir, paume tournée vers la déesse et Alexandre, où saisir le bras de cette dernière, comme pour la repousser.

Le miroir **13** est de facture un peu plus grossière que le précédent, mais sa composition trinaire est presque la même, bien que la place du couple soit inversée. Si sur la pièce **12**, seule une lettre du nom d'Alexandre est tronquée, sur celui-ci, la syncope vocalique a fait disparaître toutes les voyelles, ce qui témoigne peut-être d'une chronologie légèrement plus récente, peut-être du milieu du IV^e siècle av. J.-C.. Turan (*Turan*) est debout au centre et Hélène (*Elina*) vêtue d'une tunique et d'un manteau léger qui dévoilent ses courbes est assise sur un rocher à gauche. Sa tête, de profil vers la droite, est ceinte d'un diadème. Elle a également un bracelet à chaque poignet et un troisième, à bulles, aux coudes. Dans la main gauche, elle tient un objet que Ernest Babelon et Jean-Adrien Blanchet ont proposé d'identifier comme une bourse³⁸¹ et Denise Rebuffat-Emmanuel comme un miroir³⁸². Nous pensons quant à nous, qu'il s'agit d'un fuseau, objet que l'on retrouve sur un miroir conservé à la Glyptotek Ny Carlsberg de Copenhague [**PL. XVII**]³⁸³, où l'on voit une femme munie d'un fuseau et qui est assez proche de l'élément du miroir **13**. Sur un autre miroir provenant « prétendument de Paestum » [**PL. XVIII**]³⁸⁴, une jeune femme assise face à deux jeunes hommes debout, en tient un elle aussi. Hélène est par ailleurs celle qui surpasse ses compagnes au tissage et au filage : Théocrite écrit par exemple que « Nulle, en filant, ne remplit sa corbeille d'ouvrages aussi réussis ; nulle, entrelaçant de sa

³⁸¹ Babelon - Blanchet 1895, p. 513 ; Kahil 1955, p. 266

³⁸² Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 547 : la chercheuse a proposé d'y voir un miroir, mais l'objet nous semble peu reconnaissable. Sur d'autres objets comme un miroir du British Museum 1865,0103.39 (Gerhard 1845, n° CCXIII ; Kahil 1955, p. 264, n°205, pl. 88, 3 ; Lambrechts 1992b, p. 346, n°1 ; Van Der Meer 1995, p. 202, fig. 96) ou un autre, mis au jour à Musarna et conservé au Museo Civico di Viterbo (Gargana 1932, p. 425-432 ; Rossi Danielli 1962, p. 125-128, Fig. 8 ; Emiliozzi 1974, p. 58-60, n°1, 280, n°12, pl. XX, XXXIII ; Lambrechts 1992d, p. 689, n°4), les miroirs sont en revanche parfaitement identifiables.

³⁸³ Miroir étrusque gravé, bronze, IV^e siècle av. J.-C., Copenhague, NY Carlsberg Glyptothek H244 (Klügmann - Körte 1897, p. 195-196, n°149 ; Beazley 1947, p. 154 ; Salskov Roberts 1981, p. 115, n°25).

³⁸⁴ Miroir étrusque gravé, bronze, IV^e siècle av. J.-C., Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen 22188 (Jucker 2001, p. 52-53, n°25).

navette les fils sur un métier ciselé, ne détache des longs montants un tissu plus serré »³⁸⁵. Françoise Frontisi-Ducroux souligne également les allusions aux beaux travaux réalisés par Hélène chez Homère. Dans l'*Odyssée*, au Chant IV, celle-ci se présente à Télémaque semblable à « L'Artémis à la quenouille d'or³⁸⁶ » ; au Chant III de l'*Iliade*, lorsqu'Iris l'incite à monter sur les remparts, elle est en train de tisser une toile où elle représente ceux qui ont souffert à cause d'elle³⁸⁷ ; enfin, aux Chants IV et XXII, l'Aède souligne l'homologie entre son tissage et celui d'Andromaque³⁸⁸. Un fuseau serait ainsi un attribut approprié aux mains d'Hélène. Sur le miroir, elle lève la tête vers Turan, debout au centre, vêtue d'une tunique longue et d'un manteau, une branche de myrte à la main. Les cheveux lâchés, parée d'un diadème et d'un collier de perles, elle est tournée vers sa protégée ; les deux femmes se regardent intensément. Le nom d'Hélène (*Elina*), écrit de gauche à droite, au niveau des yeux des deux protagonistes, et celui de Turan, écrit de droite à gauche au-dessus, semblent accentuer le lien qui les unit. Alexandre (*Elsntre*), assis à droite, dans une position symétrique par rapport à celle de l'héroïne, a revêtu un manteau qui retombe sur son épaule gauche et qui couvre le bas de son corps. La tête ceinte d'une couronne de laurier, il porte un bracelet à bulles au coude gauche. Il tient son menton de sa main droite et son pied droit est posé sur un rocher. Encore une fois, le Troyen paraît exclu de l'échange entre Hélène et Turan.

Dans son étude sur Hélène, Lily Kahil suppose que ces deux miroirs représenteraient une persuasion d'Hélène³⁸⁹, à savoir l'épisode où Aphrodite convainc sa protégée, prix gagné par Alexandre pour l'avoir désignée comme la plus belle des déesses, à partir avec lui pour Troie. Comme nous le verrons ultérieurement, cette scène n'est pas évoquée directement dans les écrits antiques, mais elle est représentée sur la céramique attique dès le V^e siècle av. J.-C. En revanche, pour John Beazley, les miroirs 12 et 13 figureraient plutôt l'épisode de la réconciliation d'Hélène et d'Alexandre au Chant III de l'*Iliade*³⁹⁰ :

La déesse aux sourires, Aphrodite, prend un siège, qu'elle lui apporte et place juste en face d'Alexandre. Hélène s'y assied, fille de Zeus qui tient l'égide, et tout en détournant les yeux de son époux, le sermonne en ces termes : "Te voilà donc de retour du combat ! Ah ! que tu aurais donc mieux fait d'y périr sous les coups du puissant guerrier qui fut mon premier époux !" ³⁹¹.

³⁸⁵ Théocrite, XVIII^e idylle, *Epithalame d'Hélène*, 33-34 (**Annexe 2**).

³⁸⁶ Homère, *Odyssée*, IV, 122 (**Annexe 11**).

³⁸⁷ Homère, *Iliade*, III, 121-128 (**Annexe 12**). Selon Françoise Frontisi-Ducroux, le tissage n'est pas le refuge d'Hélène, car il contient la guerre et s'en nourrit, ce qui évoque Athéna, tisserande et guerrière (Frontisi-Ducroux 2009, p. 59).

³⁸⁸ Frontisi-Ducroux 2009, p. 58-59.

³⁸⁹ Kahil 1955, p. 265.

³⁹⁰ Beazley 1949, p. 6.

³⁹¹ Homère, *Iliade*, III, 420-425 (traduction Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1932) :

Dans ce texte comme sur les miroirs, Hélène, assise face à Alexandre, détourne les yeux du prince troyen. Ce dernier ne semble toutefois pas revenir du combat : il ne porte pas de costume guerrier. Sur le miroir **12**, l'attitude pressante de Turan qui saisit sa protégée au menton, le lien puissant qui semble unir les deux femmes et la passivité de l'homme, qui paraît exclu de l'échange qui se déroule sous ses yeux, rappellent cependant les scènes de persuasion qui ornent la production céramique attique de la seconde moitié du V^e siècle av. J.-C., que nous examinerons ultérieurement. Le schéma de composition des deux miroirs ne semble néanmoins pas issu directement d'un modèle vasculaire. Les graveurs étrusques paraissent avoir synthétisé la scène pour n'en garder que les personnages principaux – Hélène, Alexandre et Turan – et avoir complètement adapté cette représentation au support.

La persuasion d'Hélène dans les sources textuelles

Les sources textuelles ne traitent pas directement de l'épisode de la persuasion. Plusieurs passages évoquent toutefois le pouvoir d'Aphrodite et le rôle que celle-ci joue dans le départ – volontaire ou non – d'Hélène pour Troie.

Chez Homère, c'est sous la conduite de la déesse qu'Hélène part avec le prince troyen : « Ah ! Folle ! Pourquoi ce besoin de me séduire ? Prétends-tu donc m'emmener plus loin encore, dans quelque bonne cité de la Phrygie ou de l'aimable Méonie, parce que, là aussi, tu as un favori parmi les mortels ? »³⁹². Dans ces vers de l'*Iliade*, on apprend ainsi qu'elle suit bien Alexandre, favori d'Aphrodite, par la volonté de celle-ci, et qu'elle ne peut rien face au pouvoir de la déesse dont son destin dépend totalement. Mais l'épisode est surtout évoqué dans les *Chants Cypriens* où le poète raconte comment Aphrodite, pour accomplir la promesse faite à Alexandre après le Jugement, lui ordonne de préparer ses vaisseaux et où celui-ci embarque,

« αἱ δ' ὅτ' Ἀλεξάνδροιο δόμον περικαλλέ' ἵκοντο,
ἀμφίπολοι μὲν ἔπειτα θεῶς ἐπὶ ἔργα τράποντο,
ἥ δ' εἰς ὑπόροφον θάλαμον κίε διὰ γυναικῶν.
τῇ δ' ἄρα δίφρον ἐλοῦσα φιλομειδῆς Ἀφροδίτη
ἀντί' Ἀλεξάνδροιο θεὰ κατέθηκε φέρουσα: »

³⁹² Homère, *Iliade*, III, 399-401 :

« δαίμονι, τί με ταῦτα λιλαιέαι ἡπεροπεύειν;
ἦ πῇ με προτέρω πολίων εὖ ναιομενάων
ἄξεις, ἦ Φρυγίης ἦ Μηονίης ἐρατεινῆς, »

accompagné d'Enée. À Sparte, le prince s'empresse d'offrir des cadeaux à Hélène³⁹³ et c'est lors du voyage de Ménélas pour la Crète qu'Aphrodite l'enjoint à partir pour Troie : l'héroïne ne semble donc pas forcée physiquement à suivre le Troyen, mais la contrainte morale exercée par la déesse est indubitable.

Peu d'éléments concernant cet épisode sont évoqués chez les poètes lyriques, qui se contentent de suivre les grands traits de la légende. Le tournant décisif est marqué par les auteurs tragiques, chez qui se pose le problème de la culpabilité des humains et donc d'Hélène. Eschyle reprend l'épisode de l'enlèvement dans son *Agamemnon*, première pièce de l'*Orestie*, trilogie dramatique représentée en 458 av. J.-C. aux grandes Dionysies d'Athènes. Dans la pièce, les véritables coupables de la tragédie de Troie sont Hélène et Alexandre, et surtout ce dernier qui commet un crime odieux en violant les lois de l'hospitalité. Cependant, bien qu'il ne soit pas favorable à Hélène, il reconnaît tout de même un caractère presque divin à la beauté de celle-ci : « Ce qui d'abord entra dans Ilion, ce fut, si je puis dire, la paix d'une embellie qui ne trouble aucun vent, un doux joyau qui rehausse un trésor, un tendre trait qui vise aux yeux, une fleur de désir qui enivre les cœurs »³⁹⁴.

C'est chez Euripide, qui ne croit pas à la toute-puissance divine, que le changement de mentalité est décisif. Dans son œuvre, l'être humain est au centre, le rôle des dieux diminue et Hélène conserve son libre arbitre ; il n'est plus alors question du pouvoir d'Aphrodite ni de persuasion. La beauté d'Hélène n'est plus surnaturelle comme chez Eschyle : elle n'est qu'une humaine guidée par ses pulsions.

Gorgias et Isocrate, quant à eux, entreprennent d'excuser ses actions par la puissance du *logos* et font d'elle l'objet de démonstrations rhétoriques. Chez Gorgias, le discours prend la forme d'une apologie tandis qu'Isocrate écrit un « beau discours sur la belle Hélène »³⁹⁵. Dans son éloge, l'orateur entreprend donc de démontrer son innocence ; la persuasion est l'une des quatre causes proposées pour justifier son départ³⁹⁶. Il est par ailleurs intéressant de relever le

³⁹³ Vinciane Pirenne-Delforge rappelle d'ailleurs que la persuasion n'emprunte pas forcément le chemin des mots. La Médée d'Euripide déclarera d'ailleurs que « les cadeaux convainquent même les dieux et l'or est, parmi les mortels, plus puissant qu'un millier de mots » (v. 964-965) (Pirenne-Delforge 1991, p. 397).

³⁹⁴ Eschyle, *Agamemnon*, 737-743 (traduction Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1925) :

« πάραυτα δ' ἐλθεῖν ἐς Ἰλίου πόλιν
λέγοιμ' ἄν φρόνημα μὲν
νηέμου γαλάνας,
ἀκασκαῖον δ' ἄγαλμα πλούτου,
μαλθακὸν ὁμμάτων βέλος »

³⁹⁵ Noël 2010, p. 229.

³⁹⁶ Gorgias, *Éloge d'Hélène*, § 6.

parallèle entre Peitho, allégorie de la force de persuasion et la rhétorique, discipline de Gorgias, qui est « ouvrière de persuasion »³⁹⁷.

Isocrate écrit lui aussi un *Éloge d'Hélène*, peut-être en réponse à celui de Gorgias dont il fut peut-être le disciple³⁹⁸. Insistant sur l'ascendance divine d'Hélène et sur sa beauté, il n'utilise pas l'argument de la persuasion afin de ne pas la défendre mais bel et bien d'écrire un panégyrique :

Voilà pourquoi de tous les orateurs qui ont voulu nous laisser de belles pages, je loue plus particulièrement celui qui parla d'Hélène, car il évoqua la mémoire d'une femme qui s'est élevée bien au-dessus des autres par la naissance, la beauté, la réputation. Pourtant, une légère erreur lui a échappé : il prétend avoir fait un éloge d'Hélène, mais il se trouve présenter une défense de sa conduite.³⁹⁹

Peitho, déesse de la persuasion

Si les poèmes homériques connaissent la notion de persuasion, Peitho n'y apparaît pas en tant que personnage. C'est Hésiode le premier qui fait de celle-ci une déesse enfantée par Thétis⁴⁰⁰. Du fait qu'elle est étroitement liée à Aphrodite, Pausanias rapporte qu'elles faisaient l'objet d'un culte commun à Athènes⁴⁰¹. Peitho est d'ailleurs souvent représentée comme

³⁹⁷ Platon, *Gorgias*, 453a (traduction, Maurice Croizet, Paris, les Belles Lettres, 1923) : « Maintenant Gorgias, tu me parais avoir déterminé aussi exactement que possible quel art est selon toi la rhétorique, et, si je te comprends bien, tu affirmes que la rhétorique est une ouvrière de persuasion, que c'est à cela que tend et qu'aboutit tout son effort. ».

« ῥητορικὴν ἦντινα τέχνην ἡγῆ εἶναι, καὶ εἴ τι ἐγὼ συνίημι, λέγεις ὅτι πειθοῦς δημιουργός ἐστιν ἡ ῥητορικὴ, καὶ ἡ πραγματεία αὐτῆς ἅπασα καὶ τὸ κεφάλαιον εἰς τοῦτο τελευτᾷ: ἢ ἔχεις τι λέγειν ἐπὶ πλεον τὴν ῥητορικὴν δύνασθαι ἢ πειθῶ τοῖς ἀκούουσιν ἐν τῇ ψυχῇ ποιεῖν »

³⁹⁸ Cloché 1963, p. 5-7.

³⁹⁹ Isocrate, *Éloge d'Hélène*, 14 :

« διὸ καὶ τὸν γράψαντα περὶ τῆς Ἑλένης ἐπαινῶ μάλιστα τῶν εὖ λέγειν τι βουλευθέντων, ὅτι περὶ τοιαύτης ἐμνήσθη γυναικός, ἣ καὶ τῷ γένει καὶ τῷ κάλλει καὶ τῇ δόξῃ πολὺ διήνεγκεν. οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ τοῦτον μικρόν τι παρέλαθεν: φησὶ μὲν γὰρ ἐγκώμιον γεγραφέναι περὶ αὐτῆς, τυγχάνει δ' ἀπολογίαν εἰρηκῶς ὑπὲρ τῶν ἐκείνη πεπραγμένων. ».

⁴⁰⁰ Hésiode, *Théogonie*, 349. Elle apparaît également dans les *Travaux des jours*, où elle pare Pandore de colliers d'or (73).

⁴⁰¹ Pausanias, *Description de la Grèce*, I, .22, 3 (traduction Jean Pouilloux. Paris, les Belles Lettres, 1992) : « Et quand Thésée eut rassemblé les Athéniens de tous les dèmes en une cité unique, il établit le culte d'Aphrodite *Pandēmos* (du peuple entier) et celui de *Peitho* (Persuasion).

« Ἀφροδίτην δὲ τὴν Πάνδημον, ἐπεὶ τε Ἀθηναίους Θησεὺς ἐς μίαν ἤγαγεν ἀπὸ τῶν δήμων πόλιν, αὐτὴν τε σέβεσθαι καὶ Πειθὴ κατέστησε ».

Sur le culte de Peitho voir Pirenne-Delforge 1991 : à Mégare, un temple accueillait les statues d'Aphrodite, d'Éros, de Pothos, d'Himéros, de Parégoros et de Peitho. En Argos, Pausanias évoque également une statue de culte d'Artémis Peitho. Enfin, à Sicyone, Peitho possédait son propre sanctuaire : Icard-Gianolio 1994, p. 243.

parèdre de la déesse de l'amour, car la persuasion est l'une des armes de celle-ci. Dans un contexte galant, Peitho devient séduction plus que persuasion⁴⁰² et collabore au succès de l'entreprise amoureuse. Un skyphos daté aux environs de 485 av. J.-C., signé par le potier Hiéron et le peintre Makron [PL. XIX, 1]⁴⁰³, est décoré de deux épisodes de la légende d'Hélène : son enlèvement et ses retrouvailles avec Ménélas lors de l'*Ilioupersis*. Sur la première face, Alexandre se dirige vers la gauche en tenant l'héroïne par le poignet : c'est le *cheir epi karmo*, le geste traditionnel des fiançailles grecques. Un petit Éros ailé vole entre eux. Telle une *nympheutria*, en charge d'assister la mariée lors de la cérémonie nuptiale⁴⁰⁴, Aphrodite marche derrière Hélène et lui touche la tête, comme pour rectifier sa parure, ou comme pour l'envoyer vers son destin. Peitho la suit, une fleur à la main, comme Turan sur les miroirs 10 et 14 ; c'est ici un symbole évocateur de leur pouvoir érotique⁴⁰⁵. Sur le skyphos, la déesse de la persuasion a un rôle bien défini : elle indique que l'union ne s'est pas faite dans la contrainte bien que les dieux soient présents⁴⁰⁶. Sur les vases attiques et d'Italie méridionale, elle apparaît souvent dans des représentations amoureuses, en particulier dans des épisodes du cycle d'Hélène, aux côtés d'Aphrodite⁴⁰⁷, mais en Étrurie elle ne figure cependant jamais aux côtés de la déesse : c'est généralement Éros qui la remplace, jouant le rôle d'intermédiaire entre les amants. Vinciane Pirenne-Delforge rappelle enfin que Peitho est une divinité mais peut aussi relever d'un art ou d'une technique lorsqu'elle est action⁴⁰⁸. Il n'est donc pas toujours nécessaire de la figurer.

⁴⁰² Lo Schiavo 1993, p. 84.

⁴⁰³ Skyphos attique à figures rouges, Makron, Hiéron, Boston, Museum of Fine Arts 13.186. (Kahil 1955 ; Beazley 1963, p. 458, 1 ; Kahil 1988, p. 540, n°243 ; Shapiro 1993, p. 190, fig. 148 ; Icard-Gianolio 1994, p. 243, n°2 ; Reeder 1995, p. 64, fig. 3).

⁴⁰⁴ Frontisi-Ducroux 2003, p. 39.

⁴⁰⁵ Noël 1989, p. 143. Sur Turan et la fleur, voir *supra*, Chapitre 3.1 « La fleur, arme de Turan ».

⁴⁰⁶ Frontisi-Ducroux 2003, p. 39

⁴⁰⁷ Cratère à volutes apulien, attribué au Peintre de l'Ilioupersis, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage B 586 (Trendall - Cambitoglou 1978, p. 193, n°6 ; Icard-Gianolio 1994, p. 244, n°12) ; cratère à volutes apulien, Roma, Vatican 17162 (Trendall - Cambitoglou 1978, p. 408, n°60, pl. 144 ,1-2 ; Icard-Gianolio 1994, p. 244, n°13) ; péliké apulienne, attribuée au Peintre des Enfers, Naples, Museo Archeologico Nazionale SA 708 (Trendall - Cambitoglou 1992, p. 536, n°306 ; Icard-Gianolio 1994, p. 244, n°14) ; hydrie apulienne, attribuée au Peintre des situles de Dublin, Bâle, collection Cahn HC 227 (Trendall - Cambitoglou 1978, p. 402, n°38 ; Icard-Gianolio 1994, p. 245, n°23) ; cratère en cloche campanien, attribué au Peintre d'Ixion, Oxford 1894.5 (Icard-Gianolio 1994, p. 245, n°24) ; cratère en cloche campanien, Pescara, coll. Moccia (Trendall - Cambitoglou 1967, p. 307 ; Icard-Gianolio 1994, p. 246, n°34) ; pyxis skyphoïde sicilienne, Moscou, Musée Pouchkine 510 (Trendall - Cambitoglou 1967, p. 604 ; Icard-Gianolio 1994, p. 246, n°35).

⁴⁰⁸ Pirenne-Delforge 1991, p. 396.

À partir du milieu du V^e siècle av. J.-C. l'épisode de la persuasion d'Hélène est représenté sur quelques vases attiques. Trois fragments d'un cratère en calice à fond blanc conservé à l'Art Museum de Cincinnati et daté vers 460-450 av. J.-C [PL. XIX, 2]⁴⁰⁹, en représentent le plus ancien exemple. Les noms des protagonistes sont inscrits. Sur le premier fragment, figurent la tête et le buste d'Hélène. Le second est décoré d'Aphrodite, dont seules quelques lettres du nom sont conservées (AΦΡ). Un petit Éros ailé (EPO) dont on voit les jambes et le bout des ailes, s'échappe de sa main. Sur le troisième fragment, un homme debout, habillé d'une cape et d'un pétase, deux lances à la main, pourrait être Enée⁴¹⁰, qui accompagne Alexandre jusqu'à Sparte dans les *Chants cypriens*. Sur ce cratère attribué au Peintre de Méthyse, Hélène serait donc face à Aphrodite, tandis qu'Éros volerait vers la Spartiate et Enée se tiendrait derrière la déesse⁴¹¹.

Une amphorisque conservée à l'Antikensammlung, Schloss Charlottenburg de Berlin, datée vers 430-420 av. J.-C et attribuée au Peintre d'Heimarméné [PL. XX, 1]⁴¹², offre la plus ancienne version complète de la persuasion d'Hélène. Plusieurs personnages supplémentaires, tous nommés, interviennent. À gauche, Némésis est appuyé sur l'épaule d'un autre personnage féminin dont le nom est effacé. Elle tend le bras et montre à sa compagne les protagonistes placés au centre de la composition : Peitho, debout, tient un coffret et regarde Hélène. Cette dernière, richement vêtue, un voile recouvrant sa tête, est assise sur les genoux d'Aphrodite et porte la main à son menton ; la déesse, le bras droit sur son épaule, semble en train de la convaincre. Derrière elle, Alexandre, nu, se tient debout, un manteau pendant sur son bras gauche et un baudrier sur le torse. Sa tête est ceinte d'une couronne d'olivier. Il tourne la tête vers un jeune Éros qui lui étreint le bras droit et semble lui parler. Derrière Alexandre, un troisième groupe est constitué d'Heimarméné, la personnification du destin – peut-être celui d'Hélène – debout face à une autre jeune femme, un oiseau perché sur sa main droite. Tous, à l'exception du prince troyen, sont désignés par des inscriptions. La présence de Némésis n'est

⁴⁰⁹ Cincinnati, Art Museum 1962 (Kahil 1955, p. 63, n°16, pl. 10 ; Beazley 1963, p. 634, 5 ; Kahil 1988, p. 525, n°139). Dans son ouvrage de 1955 Lily Kahil définit cette représentation comme une simple toilette d'Hélène. C'est dans sa publication du LIMC de 1988 qu'elle identifie la scène de la persuasion.

⁴¹⁰ Kahil 1988, p. 525.

⁴¹¹ Kahil 1955, p. 63 : Dans la partie gauche du fragment où est figuré le jeune homme, on voit un morceau de l'himation de la déesse.

⁴¹² Berlin, Staatlich Museen 30036 (Kahil 1955, p. 59-61, n°14, pl. 8, 2-3 ; Beazley 1963, p. 1173, 1 ; Hampe - Krauskopf 1981, p. 505, n°45 ; Kahil 1988, p. 525, n°140 ; Icard-Gianolio 1994, p. 243, n°4).

pas anodine : son culte se développe à Rhamnonte à l'époque de la fabrication du vase⁴¹³. Comme sur la base de la statue de culte, on retrouve ici Némésis et Hélène réunies.

Le même épisode figure également sur un plat attribué au Peintre des Baigneuses [PL. XX, 2]⁴¹⁴. La composition en est difficilement lisible car la surface de l'objet est très usée. Comme sur les exemples précédents, Hélène et Aphrodite sont assises au centre. L'héroïne, tournée vers la droite, est assise sur un siège à dossier et sa tête, penchée sur le côté, semble ceinte d'une couronne radiée. Aphrodite, assise face à elle, appuie son bras sur l'épaule de sa protégée. A droite, Alexandre, debout, coiffé d'un pétase et vêtu d'une chlamyde, s'appuie sur deux lances. Éros plane au-dessus des deux jeunes femmes et porte une couronne au prince troyen. Enfin, une servante, debout, clôt la composition à droite du plat.

Lily Kahil identifie également comme une scène de persuasion le décor d'une hydrie à figures rouges [PL. XXI, 1]⁴¹⁵ du style de Kertch. Datée vers 370-360 av. J.-C., ce vase est fragmentaire. Le schéma iconographique est différent de celui des céramiques précédemment évoquées. Une jeune femme vêtue d'un *chiton* et d'un *himation* et coiffée d'une sphendoné, probablement Hélène, est assise vers la gauche. Éros, debout face à elle, le corps légèrement déhanché, pose sa main gauche sur sa cuisse. Derrière elle, un personnage masculin, sans doute Alexandre, nu à l'exception d'une cape et d'un pétase, tient un bâton dans sa main gauche et observe la scène centrale. À gauche, deux personnages féminins, Aphrodite et Peitho ou de simples servantes, regardent-elles aussi Hélène et Éros. Comme sur le miroir 16 où Éros, un bras sur l'épaule d'Alexandre, présente ce dernier à Hélène assise face au prince, c'est ce dernier et non plus Aphrodite qui joue le rôle d'entremetteur, tandis qu'Alexandre attend patiemment derrière Hélène. Sur une autre hydrie à figures rouges, très abîmée⁴¹⁶, Hélène, vêtue d'un *chiton* transparent qui laisse apparaître sa poitrine, et d'un *himation* qui entoure ses jambes, est assise sur une *klinè*. Ses cheveux sont relevés et sa tête est ceinte d'une couronne. Elle écoute Éros qui se tient face à elle, debout sur un coussin. On remarque une porte ouverte derrière le groupe. Trois personnages féminins entourent la reine : ce sont peut-être Aphrodite et Peitho⁴¹⁷, comme

⁴¹³ Kahil 1955, p.59. Voir *supra*, chapitre, 2.3.

⁴¹⁴ Plat attique à figures rouges, attribué au Peintre des Baigneuses, deuxième moitié du V^e siècle av. J.-C., Athènes, Musée National 14792 (Kahil 1955, p. 65, n°20, pl.15, 1 ; Beazley 1963, p. 1133, 197 ; Kahil 1988, p. 525, n°141).

⁴¹⁵ Hydrie attique à figures rouges, attribuée à l'atelier du Peintre d'Hyppolyte, vers 370-360 av. J.-C., Londres, British Museum E 236 (Walters 1931 ; Kahil 1955, p. 161, n°121, pl. 17 ; *Id.* 1988, p. 525-526, n°142).

⁴¹⁶ Hydrie à figures rouges, attribuée au Groupe de Londres E 230, Londres, British Museum E 229 (Kahil 1955, p. 167, n°127, pl. 18 ; Beazley 1963, p. 1481, 1 ; Kahil 1988, p. 517, n°87). Vers 360-350 av. J.-C.

⁴¹⁷ *Ibid.* p. 517.

sur l'hydrie précédente, ainsi qu'une troisième divinité ou une servante. Tout à droite de la composition, un jeune homme, dont il ne reste que les jambes, et qui est vraisemblablement Alexandre, assiste à la scène.

Sur ces cinq vases, bien qu'il y ait parfois des personnages supplémentaires, on retrouve les mêmes protagonistes que sur les miroirs **12** et **13** : Hélène, Aphrodite et Alexandre. Sur les deux supports, le lien qui unit les deux premières est puissant : le jeu de leurs regards, l'interaction entre elles ou encore leur position manifestent cette relation particulière. Sur l'amphorique du Peintre d'Heimarméné, Hélène est assise sur les genoux de la déesse, tandis que sur le plat attribué au Peintre des Baigneuses, cette dernière est près d'elle, une main sur son épaule. En Grèce comme en Étrurie, Alexandre est à l'écart, spectateur de l'échange qui se déroule entre les deux femmes. Sur les miroirs et sur les céramiques, le pouvoir exercé par Aphrodite sur Hélène est ainsi incontestable.

À la fin de la république romaine, l'épisode de la persuasion connaît un renouveau iconographique. La scène décore plusieurs villas, comme dans le cubiculum de la Maison du Prêtre Amandus à Pompéi⁴¹⁸, et peut-être le cubiculum de la Maison du Labyrinthe, plus tardive, où c'est Éros et non plus Aphrodite qui est présent aux côtés d'Alexandre⁴¹⁹. On retrouve aussi cette scène sur plusieurs reliefs néo-attiques datés du I^{er} siècle av. J.-C.⁴²⁰. La persuasion décore la céramique attique, italote puis les peintures romaines, témoignant de la faveur qu'a pu connaître ce motif dans la péninsule italique, sur une période chronologique assez étendue. Elle aurait ainsi pu orner les miroirs notre corpus. Cependant, les rapprochements iconographiques effectués précédemment suffisent-ils à affirmer que nos miroirs figurent cet épisode ? Ne pourraient-ils pas être de simples représentations du trio Hélène-Turan-Alexandre ? En l'absence d'éléments plus significatifs, il convient de rester prudent et d'éviter toute surinterprétation : la persuasion paraît ici être trop réaliste et pragmatique. Si ces miroirs

⁴¹⁸ Pompéi, Maison du Prêtre Amandus, I, 7, 7, *in situ*, III^e style (moment de transition avec le IV^e style), 1^e moitié du I^{er} siècle ap. J.-C. (Kahil 1955, p. 230, n°176, pl. 37 ; Bragantini - De Vos - Parise Badoni 1981, p. 59, n°7 ; Kahil 1988, p. 526, n°143, Pugliese Carratelli, 1990, p.607-609, n°28, n°31)

⁴¹⁹ Pompéi, Maison du Labyrinthe, VI, 11, 10, *in situ*, 4^e style, postérieur à 62 ap. J.-C. (3^e quart du I^{er} siècle ap. J.-C. (Kahil 1955, p. 242, n°193 ; Bragantini - De Vos - Parise Badoni 1983, p. 243, n°6 ; Kahil 1988, p. 528, n°152, Pugliese Carratelli, 1994, p.19-21, n°36 ; Barbet, 2009, p.61-64,). On retrouve le même motif sur une peinture d'Herculanum (Kahil 1955, p. 231, n°177, pl. 41;3 ; *Id.* 1988, p. 526, n°144), autrefois propriété du Prince Napoléon mais aujourd'hui disparue, et sur une peinture de Pompéi (Reinach 1922, p. 164, n°6 ; Kahil 1955, p. 232, n°178, pl. 37,2 ; Kahil 1988, p. 526, n°145), perdue, est connue d'après un dessin de Bartoli reproduit chez Winckelmann.

⁴²⁰ Relief néo-attique, Naples, Museo Archeologico 6682 (Kahil 1955, p. 225-226, n°170, pl. 34, 1 ; Hampe - Krauskopf 1981, p. 508, n°55 ; Kahil 1988, p. 526, n°146, n°146) ; relief néo-attique, Vatican, Cortile del Belvedere 867 (Kahil 1955, p. 226, n°171, pl. 35, 4 ; Kahil 1988, p. 527, n°147, n°147) ; deux plaques en terre cuite, Florence, Museo Archeologico, 4936- 4937 (Kahil 1955, p. 230, n°175, pl. 36, 1-2 ; *Id.* 1988, p. 526, n°150).

ont pu être inspirés par les images de la céramique attique du V^e siècle av. J.-C. représentant des persuasions, plusieurs différences fondamentales doivent être relevées : en premier lieu l'absence de Peitho, puis celle d'Éros ; enfin, Alexandre est représenté de manière différente en Étrurie, où son personnage semble revêtir moins d'importance. Cette mise à l'écart est confirmée par les jeux de regards : Alexandre regarde intensément Hélène, qui plonge son regard dans celui de Turan, sans considérer son amant. C'est à travers l'intervention de Turan que le Troyen séduit Hélène. Cela ne signifie pas pour autant un acte de persuasion de la part de la déesse puisque, sur le miroir suivant, on retrouve ce même jeu de regards, bien que ce soit Ménélas qui remplace Alexandre.

4.2. Le miroir 14 : après la réconciliation d'Hélène et Ménélas

Au centre du médaillon du miroir **14**, Turan (*Turan*) est debout, vêtue d'une tunique et d'un manteau dont elle tient un pan de sa main gauche. Elle paraît s'être à peine dévoilée. Elle porte un diadème et des boucles d'oreilles, et respire le parfum d'une fleur. Hélène (*Elina*) est assise à gauche, sur des marches ou des gradins. Elle porte une tunique légère, dévoilant en transparence son sein droit, un manteau, un diadème et un bracelet au coude gauche. Elle tend les bras, mains ouvertes, vers Turan, et plonge son regard dans le sien. Assis à droite, Ménélas (*Menle*) est tourné de trois-quarts vers la gauche. Il porte une cuirasse, des cnémides, une cape et un casque à haut cimier. Il a lâché son bouclier et son épée qui reposent contre sa cuisse gauche et tend un collier à Hélène.

Les trois premiers miroirs de notre série, **12**, **13** et **14**, sont donc très proches dans la composition et dans le style. Cependant, sur le miroir **14**, l'épisode représente un autre moment du cycle, puisque c'est l'époux bafoué qui se tient face au duo Hélène/Turan et non plus Alexandre. Si Arthur Beazley a voulu y voir une simple scène de séduction⁴²¹, Lily Kahil l'interprète comme une figuration des fiançailles du couple spartiate⁴²². Les deux auteurs insistent sur le caractère vénal et intéressé d'Hélène. Pourtant, l'héroïne ne semble nullement intéressée par le bijou que lui tend Ménélas : toute son attention est tournée vers Turan en direction de laquelle elle tend les bras dans une attitude de supplication.

⁴²¹ Beazley 1949, p. 6.

⁴²² Kahil 1955, p. 267.

À mon sens, il s'agit de l'illustration d'un autre épisode du cycle : celui de la réconciliation entre Hélène et son époux, juste après la prise de Troie⁴²³, comme le révèlent plusieurs éléments. En premier lieu, il est possible d'invoquer la tenue et l'attitude de Ménélas qui, comme sur de nombreuses illustrations de cet épisode, est vêtu en guerrier, avec sa cuirasse et son casque à haut cimier⁴²⁴. Son bouclier repose à sa gauche, tout comme son épée qui n'est pas au fourreau : il paraît l'avoir à peine laissée choir. Son attitude est également singulière. Si sur de nombreuses représentations grecques⁴²⁵ ou étrusques⁴²⁶ – par exemple les miroirs **20**, **21** et **22** de notre corpus – Ménélas est en proie à la colère lors des retrouvailles avec son épouse infidèle, il semble ici avoir pardonné et même être passé à un état totalement opposé à la colère : vaincu par la beauté de son épouse infidèle et par le pouvoir d'Aphrodite, il est passé de l'état de mari bafoué à celui de soupirant⁴²⁷. Il tend à son épouse le cadeau d'Éros : un collier qui symbolise la victoire de Turan sur le roi achéen. Avoir choisi un tel bijou n'est pas anodin : il est porteur d'une signification symbolique forte. Il apparaît dans plusieurs cycles, comme celle où celui dans lequel il est offert par Cadmos, roi de Thèbes, à son épouse Harmonie, fille d'Arès et d'Aphrodite⁴²⁸. Le collier d'Harmonie, qui passe ensuite de main en main, entraîne pour ses propriétaires successifs de funestes destins. Polynice, qui avait reçu le bijou de sa mère avant de l'offrir à son épouse, l'utilisa ensuite pour soudoyer Éryphile, afin qu'elle convainque son mari Amphiaros de participer à la guerre des Sept contre Thèbes. Ce dernier n'en revint pas vivant : ici encore on rencontre un exemple de trahison d'une épouse conduisant à une guerre

⁴²³ Simon 1964b ; Krauskopf 1988, p. 567, n°28 ; Krauskopf 1997, p. 843, n°9.

⁴²⁴ Par ex. amphore nicosthénienne, Oltos, Paris, Musée du Louvre G 3 (Kahil 1955, p. 78, n°44, pl. 49,2 ; Beazley 1963, p. 53, 1, 1618 ; Kahil 1988, p. 540, n°237) ; skyphos attique à figures rouges, Makron, Boston, Museum of Fine Arts, 13.186 (bibl. p. 89) ; coupe attique à figures rouges, à la manière du Foundry Painter, Tarquinia, Museo Nazionale RC 5291 (Kahil 1955, p. 81-82, n°54, pl. 56,2 ; Clement 1958, p. 53 ; Beazley 1963, p. 405, 1, 1651 ; Kahil 1988, p. 541, n°244 ; Shapiro 1993, p. 156, fig. 120 ; Mangold 2000, p. 89, fig. 50 ; Hedreen 2001, fig. 1 A-B ; Mangold 2005, p. 74, fig. 50) ; Amphore attique à figures rouges, attribuée au Peintre d'Altamura, Londres, British Museum E 263 (Kahil 1955, p. 87, n°62, pl. 62,1 ; Beazley 1963, p. 594, 54 ; Kahil 1988, p. 542, n°264) ; cratère à colonnettes, proche du Peintre de Leningrad, Tubingen, Univ. 67.5806 (Beazley 1963, p. 585, 27 ; Kahil 1988, p. 542-543, n°265) ; amphore attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Leningrad, Naples, Museo Archeologico Nazionale H 3129 (Kahil 1955, p. 90, n°69, pl. 58, 1 ; Beazley 1963, p. 1194, 6 ; Kahil 1988, p. 543, n°271) ; nestoris attique à figures rouges, Polygnotos, Malibu, Getty Museum 81. (Kahil 1988, p. 543-544, n°276).

⁴²⁵ *Ibid.* p. 539-545, n°235 à 289.

⁴²⁶ Amphore à figures rouges, attribuée au groupe de Praxias, Londres, British Museum, 1948.10 (Kahil 1955, p. 80, n°52, pl. 55 ; Moret 1975, p. 56, n°4, pl. 17 ; Touchefeu 1981b, p. 345-346, n°79 ; Krauskopf 1988, p. 566, n°23 ; Bruni 2006, p. 67, fig. 1) ; cratère à figures rouges falisque, attribué au Peintre de Nazzano, Rome, Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia 1197 (Della Seta 1918, p. 56 ; Giglioli 1935, p. 273, pl. 23 ; Beazley 1947, p. 92 ; Kahil 1955, p. 192, n°164, pl. 73 ; Bloch 1984, p. 172, n°21 ; Krauskopf 1988, p. 565, n°17 ; Pipili 1997, p. 655, n°40 ; Morard 2002, p. 105, n°30) ; cratère à figures rouges, attribué au Funnel Group, Mayence, Römisch-Germanisches Zentralmuseum 0.38835 (Moret 1975, p. 40-41, pl. 18-19 ; Touchefeu 1981b, p. 347, n°97 ; Krauskopf 1988, p. 566, n°21 ; Krauskopf 1997, p. 842, n°4).

⁴²⁷ Simon 1964b, p. 91.

⁴²⁸ Apollodore, *Bibliothèque*, III, 4.2, 5.2.

meurtrière⁴²⁹. Le collier qu'offre Ménélas n'est donc pas un objet quelconque mais un symbole de séduction. Parfois offert par Éros dans des scènes galantes ou dans des représentations de mariage⁴³⁰, le collier est un signe chargé de sens⁴³¹. Lors de nos recherches, nous n'avons rencontré aucune autre représentation de Ménélas proche de celle du miroir **14**. Le schéma mis en place est ainsi original et significatif : Hélène, suppliant Turan, qui semble venir de se dévoiler devant sa protégée, n'est pas encore consciente du changement survenu chez son époux, qui, vaincu par le pouvoir de la beauté et la *charis* de l'héroïne, lui offre ce collier, qui fonctionne ici comme un *daidalon* et qui au centre de la composition, attire le regard du spectateur.

Hélène est assise non plus sur un rocher comme sur les précédents miroirs, mais sur trois éléments rectangulaires qui ressemblent à des gradins, rappelant l'autel sur lequel repose le Palladion auprès duquel elle se réfugie durant l'*Ilioupersis*. Sur l'œnochoé attribuée au Peintre d'Heimarméné [PL. XXI, 2]⁴³², découverte à Vulci, figure le moment où Ménélas retrouve Hélène lors du sac de Troie. Le roi spartiate est nu, mais porte, comme sur le miroir **14**, un casque à haut cimier et un bouclier. Il se précipite dans une attitude menaçante vers son épouse, mais a déjà laissé tomber son épée. Hélène, terrorisée, les cheveux en bataille, court chercher refuge auprès de la statue d'Athéna *Ilias*, placé sur un autel à gradins qui rappelle là encore les marches du document **14**. Aphrodite, également présente, fait face au guerrier et se dévoile, geste porteur d'une charge symbolique forte. Le voile, lié à la séduction féminine, fait par exemple partie de la parure attractive de la mariée : durant le *gamos*, il est associé au pouvoir sexuel et érotique de la *nymphê*⁴³³. Ainsi, sur les images, le geste de dévoilement, volontaire ou non, est donc un signifiant symbolique lié à la séduction et au pouvoir érotique. Ainsi, sur l'œnochoé, Aphrodite utilise son pouvoir de séduction sur Ménélas. Éros vole vers celui-ci, un collier à la main : on retrouve ici encore le motif du bijou, don d'Éros. Une autre femme tourne de dos à la scène principale : il s'agit de Peitho. Elle tient un rameau végétal qu'elle lève à hauteur de son visage. Si sa présence a souvent été considérée comme une erreur du peintre,

⁴²⁹ Stafford 1997, p. 201.

⁴³⁰ Par ex. pour la céramique attique : cratère à figures rouges, attribué au Peintre de Méléagre, Athènes, Musée Archéologique National 12489 (Beazley 1963, p. 1409, 10 ; Giudice - Panvani 2007, p. 94-95, fig. 1-2) ; coupe à figures rouges, attribuée au Peintre de Méléagre, Sant'Agata dei goti (Beazley 1963, p. 1412, n°55) ; rhyton à figures rouges, Oxford 554 (Beazley 1963, p. 1550, n°2).

⁴³¹ Sur le système des objets voir Baggio 2013 ; Cassimatis 2014, p. 24-28.

⁴³² Œnochoé à figures rouges, attribuée au Peintre d'Heimarméné, deuxième moitié du V^e siècle av. J.-C., Vatican, Museo Etrusco Gregoriano 16535 (Kahil 1955, p. 90-91, n°72, pl. 66 ; Clement 1958, p. 54 ; Beazley 1963, p. 1173 ; Simon 1964b, p. 91-92, pl. 30, 1-3 ; Kahil 1988, p. 543, n°272 bis ; Icard-Gianolio 1994, p. 244, n°5).

⁴³³ Gherchanoc 2015, p. 117.

elle paraît tout à fait légitime pour Erika Simon qui suggère qu'il s'agit d'un contre-motif⁴³⁴. Selon l'auteure, la déesse a toutes les raisons d'être présente bien que distante : elle personnifie le pouvoir qui empêche Ménélas d'aller au bout de son acte vengeur, mais elle se détourne aussi car ce n'est pas sa présence qui empêche le roi de sévir, mais la beauté d'Hélène. Celle-ci paraît terrorisée par l'assaut de son époux, tout comme sur le miroir **14**, où, désespérée, elle ne s'est pas encore rendue compte du changement survenu chez Ménélas, et tend les bras vers Turan, comme pour en implorer la protection. L'accent est mis sur le lien intense qui unit Hélène et Turan, comme sur les miroirs précédents, mais aussi sur l'action de Ménélas. Comme sur les miroirs **12** et **13**, le roi, représenté comme un jeune homme, semble à l'écart de l'échange qui se déroule devant lui. Alors que Turan et Hélène se regardent, Ménélas fixe le collier. Les trois représentations sont ainsi liées dans un rapport de permutation où la figure masculine, assise, semble être le personnage qui est le plus séduit des trois.

4.3. Le miroir 15 : la présentation d'Hélène à Alexandre ?

Si le miroir **15** rappelle la composition des miroirs **12**, **13** et **14** par son organisation tripartite, il est d'un style et d'un schéma différents. Son disque piriforme est typique du la cité latine de Préneste. Le médaillon est entouré de deux branches de double feuilles lancéolées, qui se rejoignent en partie supérieure autour d'une fleur. Sur ce miroir, le nom des protagonistes n'est pas inscrit, ce qui rend plus hypothétique l'interprétation de la scène. Au centre, une jeune femme debout, de face, est vêtue d'une tunique longue et d'un manteau. Elle se dévoile de la main gauche, comme Turan sur le miroir **14**. Sa tête est tournée vers un jeune homme assis sur un rocher plus à gauche, habillé à l'oriental, comme Alexandre sur plusieurs représentations⁴³⁵ ; dès le milieu du V^e siècle av. J.-C, les manches tachetées, les *endromides* et le bonnet phrygien deviennent sa tenue canonique⁴³⁶. Sur le miroir, il tient une lance de sa main droite, tandis que sa main gauche est ouverte et tendue, comme s'il s'exprimait. Une plante aux feuilles cordiformes pousse dans son dos. Le troisième personnage est une jeune femme debout, tournée

⁴³⁴ Simon 1964b, p. 93.

⁴³⁵ Par ex. hydrie attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Karlsruhe Paris, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 259 (Beazley 1963, p. 1315, 1 ; Hampe - Krauskopf 1981, p. 499, n°12 ; Kossatz-Deissmann 1994, p. 180-181, n°50,) ; Ciste étrusque en bronze dite « ciste Barberini », Rome, Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia 2954 (Hampe - Krauskopf 1981, p. 500, n°15) ; péliké attique à figures rouges, attribuée au Peintre du Louvre G 539, Cambridge, Fogg Art Museum 1925.30.46 (Beazley 1963, p. 1341, 1 ; Hampe - Krauskopf 1981, p. 506, n°47) ; skyphos apulien à figures rouges, attribué au Peintre de Persée et d'Athéna, Tarente, Museo Nazionale 22488 (Kahil 1955, p. 181, n°148, pl. 29,5 ; Trendall - Cambitoglou 1978, p. 101, n°260 ; Kahil 1988, p. 521, n°117).

⁴³⁶ Frontisi-Ducroux 2003, p. 38.

de trois-quarts vers la gauche, qui tend la main vers le jeune homme assis face à elle : elle paraît plus curieuse que sur les miroirs **12** et **13**. Elle est nue mais porte des boucles d'oreilles à pendants triangulaires, un collier, des bracelets et des chaussures fermées.

Le jeune Oriental du miroir **15** rappelle Alexandre qui présente la même attitude sur deux vases apuliens à figures rouges. Sur la céramique la plus ancienne, une hydrie de la fin du V^e siècle av. J.-C. [**PL. XXII, 1**]⁴³⁷, le prince est assis vers la gauche, sur un siège sans dossier, les pieds sur un tabouret. Il tient deux lances de sa main droite. Hélène, debout face à lui, porte un *chiton*, une couronne et un *himation* qui lui couvre la tête. Elle tient une seconde couronne dans la main droite et se dévoile de l'autre main. Deux personnages assis encadrent le couple : à gauche, une jeune femme tenant un éventail et à droite un jeune homme nu tenant un bâton. La décoration d'un lébès gamikos attribué au Peintre des Situles de Dublin, daté du deuxième quart du IV^e siècle av. J.-C. [**PL. XXII, 2**]⁴³⁸, représente la même scène : Alexandre, assis sur une *klinè* ouvragée, les pieds posés sur un long tabouret, dans la même attitude que sur le miroir et sur l'hydrie, est cette fois-ci tourné vers la droite, tandis qu'un Éros s'apprête à le couronner. Il porte toujours le costume et le bonnet phrygien, mais un sceptre remplace sa lance habituelle. Il regarde Hélène, debout devant lui, les pieds sur le même piédestal. Plus à droite, deux femmes se tiennent face à face et un second Éros vole au-dessus d'elles, une bandelette de tissu à la main. Sur les deux vases, le couple, entouré de plusieurs personnages, évolue dans un intérieur luxueux, à la différence du décor du miroir **15** où la scène se déroule en extérieur : Alexandre est assis sur un rocher, comme sur de nombreuses représentations du Jugement⁴³⁹ et une imposante étoile à huit branches brille au-dessus des personnages. Elle signale peut-être le caractère particulier et non anecdotique de cette scène, ou indique simplement qu'elle se déroule en plein air. Pour Maria Paola Baglione et Fernando Gilotta, elle pourrait également évoquer les Dioscures⁴⁴⁰. Bien que les représentations vasculaires et le décor de miroir présentent de

⁴³⁷ Hydrie apulienne à figures rouges, attribuée au Peintre de Sisyphe, fin du V^e siècle av. J.-C., Bari, Museo Archeologico 4394 (Kahil 1955, p. 181, n°147, pl. 29, 2 ; Trendall - Cambitoglou 1978, p. 17, n°71 ; Kahil 1988, p. 521, n°15).

⁴³⁸ Lébes gamikos apulien à figures rouges, attribué au Peintre des Situles de Berlin, deuxième quart du IV^e siècle av. J.-C., Bâle, Collection Cahn HC 227 (Trendall - Cambitoglou 1978, p. 402, n°38 ; Kahil 1988, p. 521, n°116).

⁴³⁹ Par ex. cratère en cloche apulien à figures rouges, attribué au Peintre de Rehearsal, Oxford, Ashmolean Museum 1944.15 (Trendall - Cambitoglou 1978, p. 260, n°14 ; Kossatz-Deissmann 1994, p. 177-178, n°3) ; hydrie attique à figures rouges, attribuée au Peintre de l'œnochoé de Yale, Londres, British Museum (Beazley 1963, p. 503, 20 ; Kossatz-Deissmann 1994, p. 180, n°38) ; couvercle de pyxide attique à figures rouges, Copenhague, Musée National 731 (Kossatz-Deissmann 1994, p. 180, n°40) ; péliké attique à figures rouges, style de Kertch, attribué au Peintre de la *Wedding Procession*, Malibu, Getty Museum 83.AE.10 (Kossatz-Deissmann 1994, p. 181, n°52a ; Pellegrini 2009, p. 451, n°1815) ; hydrie attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Chicago, Naples, Museo Archeologico H 3161 (Beazley 1963, p. 630, n°30 ; Kossatz-Deissmann 1994, p. 185, n°105).

⁴⁴⁰ Baglione - Gilotta 2007, p. 74.

nombreuses différences, on retrouve une atmosphère galante, propice à la rencontre amoureuse. La jeune femme debout au centre du miroir, tournée vers Alexandre, se dévoile, geste de séduction accompli par la déesse Turan-Aphrodite sur plusieurs représentations : sur un miroir étrusque [PL. XXIII]⁴⁴¹ de la même époque, richement vêtue et parée de bijoux, elle est assise en amazone sur un cygne et relève, comme sur le miroir **14**, un pan de son *himation*. Elle effectue le même geste sur une œnochoé attique à figures rouges⁴⁴², où elle est représentée dans l'épisode du Jugement de Pâris, moment fondamental du mythe d'Hélène.

Cette organisation tripartite, le jeune homme en costume oriental, la figure féminine centrale qui effectue un geste de dévoilement et la jeune femme nue et parée évoquent le trio Alexandre/Turan/ Hélène des miroirs **12** et **13**. La dynamique et l'interaction entre eux est cependant différente : l'attitude de la déesse semble moins insistante envers Hélène que sur les précédents et cette dernière paraît également moins farouche. Aucune tension n'émane de la scène. Par ailleurs, l'aspect d'Alexandre, assis sur un rocher et vêtu à l'orientale, ainsi que le comportement de Turan qui se dévoile devant lui évoquent le jugement rendu par le prince. L'échange n'a cette fois-ci plus lieu entre Turan et Hélène mais entre la déesse et Alexandre. Le geste de dévoilement qu'effectue la déesse n'est pas anodin : il indique le pouvoir de séduction que Turan exerce sur le prince troyen, pouvoir de séduction qui est également personnifié par Hélène, prix du Jugement rendu par Alexandre. La gravure offre donc une citation du Jugement, bien que les deux autres déesses ne soient pas présentes : ici, c'est le pouvoir triomphant de Turan, le pouvoir de la beauté, qui est exalté.

4.4. Les miroirs 16 et 17 : une scène de rencontre ?

Miroir 16

Le miroir **16**, circulaire, doté d'une soie et d'un petit talon et daté de la fin du IV^e siècle av. J.-C. ; il est conservé au Cabinet des Médailles (Paris). Décoré d'une scène à cinq personnages, il est de provenance inconnue, mais les inscriptions latines, qui indiquent l'identité

⁴⁴¹ Miroir gravé, bronze, Paris, 4^e quart du IV^e siècle av. J.-C., Musée du Louvre Br 1720 (Gerhard 1867, n°CCCXXI, 1 ; Bloch 1984, p. 170, n°2 ; Rebuffat-Emmanuel 1988, p. 27-28, n°1 ; Haumesser, 2018, p. 184-185, n°154).

⁴⁴² Œnochoé à figures rouges, Euthymidès (potier), New York, Metropolitan Museum of Art 1981.11.9 (Shapiro 1989, p. 120, n°17 ; Shapiro 1993, p. 189, 191, 257, 266, fig. 122 ; Icard-Gianolio 1994, p. 243, n°1 ; Kossatz-Deissmann 1994, p. 178, n°20).

des différents protagonistes, laissent supposer une origine prénestine. Tout à gauche du médaillon, Éros présente Alexandre (*Alexandre*), debout dans la position du Pothos de Scopas⁴⁴³, à Hélène (*Eline*), assise sur un rocher. Celle-ci, tournée de profil vers la droite, porte une longue tunique et un manteau qui lui couvre le bas du corps, les épaules et la tête. Son costume évoque davantage la tenue d'une matrone que celle d'une jeune épouse. Le regard plongé dans celui du prince, elle lui tient la main dans un geste qui rappelle la *dextrarum iunctio*, l'union cérémonielle des mains du mariage romain⁴⁴⁴. Éros, de plus petite taille que les autres personnages, ses grandes ailes déployées verticalement dans le dos, est tourné vers Hélène qu'il regarde en souriant. Il pose sa main sur l'épaule d'Alexandre, comme s'il cherchait à connecter les deux amants. Derrière eux, à l'écart, Ménélas (*Menele*), représenté en jeune homme imberbe, debout, de profil vers la gauche, regarde Hélène. Il est nu, à l'exception d'un manteau dont un pan est glissé sous son bras gauche. Il tient un vase *a gabbia* contenant de l'huile, un strigile et une lance. Le miroir étrusque conservé à Schaffhausen, évoqué précédemment [PL. XVIII]⁴⁴⁵, est décoré de trois personnages qui rappellent l'Hélène et ses époux du miroir 16 : une jeune femme voilée, tenant un fuseau à la main, est assise face à deux hommes seulement vêtu d'un manteau. Comme sur la pièce 16, les deux prétendants sont face à la jeune femme, dont le statut de matrone est ici renforcé par le fuseau. Derrière la jeune femme, un oiseau, peut-être le symbole de Turan, s'envole.

Sur le miroir 16, une autre femme, qui semble plus âgée, est assise à droite. Elle porte une tunique longue et un manteau. Il s'agit d'Aithra (*Aithra*), la mère de Thésée, dont le nom est inscrit sur la bordure du miroir. Dans certaines versions du mythe, Hélène est enlevée par le héros puis sauvée par les Dioscures, qui enlèvent Aithra en retour. Celle-ci devient alors la suivante de la Spartiate et l'accompagne à Troie⁴⁴⁶. La mère de Thésée est présente aux côtés d'Hélène sur la peinture de Polygnote de la Lesché des Cnidiens⁴⁴⁷ et apparaît également sur l'hydrie du V^e siècle av. J.-C. du Peintre de Kléophradès, dite « hydrie Vivenzio » [PL. XXIV, 1]⁴⁴⁸. Retrouvée à Nola en 1797, elle est décorée d'une représentation complexe de l'*Ilioupersis*, constituée de différents groupes. Selon la piste de lecture proposée par Luca Cerchiai, le

⁴⁴³ Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 606.

⁴⁴⁴ Voir p. 188.

⁴⁴⁵ Voir p. 84, note 384.

⁴⁴⁶ Apollodore, *Bibliothèque*, III, 10.7 (Annexe 5) ; Homère, *Iliade*, Chant III, 143-144 ; Plutarque, *Theseus*, 32.

⁴⁴⁷ Pausanias, *Description de la Grèce*, X, XXV, 7.

⁴⁴⁸ Hydrie à figures rouges, attribuée au Peintre de Kléophradès, seconde moitié du V^e siècle av. J.-C., Naples, Museo Archeologico, Naples, 2422 (Davreux 1942, p. 169, fig. 162 ; Beazley 1963, p. 189, 74, 1632 ; Moret 1975, p. 12, n°7 ; Touchefeu 1981b, p. 341, n°44 ; Cahn 1981, p. 426, n°67 ; Paoletti 1994, p. 962, n°105 ; Pipili 1997, p. 652, n°11 ; Mangold 2005, p. 40, fig. 40, p.93, fig. 59 ; Cerchiai 2006).

programme iconographique du vase s'organiserait autour d'Hélène qui est toutefois absente du vase⁴⁴⁹. Aithra et Énée sont liés à l'enlèvement de l'héroïne⁴⁵⁰, la mort de Priam et la violation de l'autel de Zeus *Erkeios* par Néoptolème rappellent la première violation des droits de l'hospitalité par Alexandre, à Sparte, et Cassandre, comme nous le verrons ultérieurement⁴⁵¹, est une figure spéculaire inversée d'Hélène. La présence d'Aithra sur le miroir est donc tout à fait cohérente puisqu'elle fait partie du cycle de l'héroïne. Comme sur l'hydrie Vivenzio, Aithra incarne la figure de l'ancienne, une autre génération de femmes. Elle pourrait ainsi être représentée en tant que témoin de l'union d'Hélène et d'Alexandre, telle la *pronuba* qui joint les mains droites du couple lors du mariage romain⁴⁵².

L'arrivée d'Alexandre à Sparte

La scène gravée du miroir **16** rappelle l'arrivée d'Alexandre à Sparte. Cet épisode, raconté dans les *Chants cypriens*, évoque le départ du prince troyen, en compagnie d'Énée, qui s'embarque sur l'ordre d'Aphrodite⁴⁵³. Une fois à Sparte, la déesse persuade Hélène de s'enfuir avec Alexandre. La scène pourrait ici figurer leur rencontre. Ménélas, en retrait, représenté comme un adolescent et non comme un époux, assiste à la scène, impuissant face au pouvoir d'Éros. L'extérieur d'une coupe attique datée vers 440-430 av. J.-C. et, attribuée au Peintre de Berlin 2536 [PL. XXIV, 2]⁴⁵⁴, est décoré de cet épisode qui combine dans une même séquence une représentation de la toilette d'Hélène et l'arrivée d'Alexandre à Sparte⁴⁵⁵, tandis que la face B accueille un Jugement de Pâris. À l'extrême gauche de la composition qui nous intéresse, l'héroïne, vêtue d'un *chiton* fin, d'un *himation* et d'une couronne, est assise sur une chaise à dossier. De profil vers la droite, elle détourne la tête et appuie son front sur sa main. Sur ses genoux, elle tient un coffret matrimonial qu'elle s'apprête à ouvrir⁴⁵⁶. Un Éros adolescent, aux longues ailes repliées, est accroupi à ses pieds. La mauvaise conservation de la peinture ne permet pas de voir le geste qu'il exécute : Il pourrait par exemple être en train de lacer ses

⁴⁴⁹ Cerchiai 2006, p. 39-45.

⁴⁵⁰ Cerchiai 2008, p. 18 : Le lien entre Hélène et Aithra évoque l'enlèvement de Thésée qui est lui-même à mettre en relation avec un autre épisode du cycle d'Hélène : le serment des Prétendants.

⁴⁵¹ Voir *infra*, chapitre 5.

⁴⁵² Grimal 1988, p. 72.

⁴⁵³ Kahil 1955, p. 29 ; Proclus, *Chrestomathie*.

⁴⁵⁴ Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Berlin 2536, vers 440-430 av. J.-C., Berlin, Staatlich Museen F 2536 (Kahil 1955, p. 61, n°15, pl. 9, 1-2 ; Beazley 1963, p. 1287, 1, 1689 ; Hampe - Krauskopf 1981, p. 505, n°46 ; Kahil 1988, p. 517, n°85).

⁴⁵⁵ Frontisi-Ducroux - Vernant 1997, p. 82.

⁴⁵⁶ Kahil 1955, p. 61 : On pourrait penser que la main d'Hélène désigne Alexandre, mais selon Lily Kahil, la main est trop inclinée et s'apprête donc à ouvrir le coffret.

sandales, comme sur la peinture de Polygnote à la Lesché des Cnidiens de Delphes, qui représente l'épisode de la prise de Troie. Hélène y est assise dans le camp des Achéens, une servante debout près d'elle et une seconde lui nouant une sandale⁴⁵⁷. Sur le revers de la coupe attique, une jeune femme est également debout à ses côtés. Elle se regarde dans un miroir qu'elle tient de la main droite et semble se dévoiler de l'autre main. Pour Eduard Gerhard, il pourrait s'agir d'Aphrodite⁴⁵⁸, mais cette idée est réfutée par Lily Kahil qui rappelle qu'à cette époque, celle-ci est plutôt représentée dans l'épisode de la persuasion⁴⁵⁹. S'il ne s'agit pas de la déesse, la jeune femme est cependant dans une attitude de séduction puisqu'elle se mire et se dévoile.

Le deuxième groupe décorant la coupe de Berlin est composé de trois hommes debout. Le premier, barbu et drapé dans son *himation*, tient un sceptre. Tourné de trois-quarts vers la droite, il regarde les deux autres, tous deux vêtus en voyageurs (pétase, chlamyde, sandales hautes) et tenant tous deux une double lance. Le premier se dirige vers l'homme barbu et vers le groupe féminin en tournant la tête vers son compagnon. Les deux voyageurs semblent être Alexandre et Enée, mais l'identification du personnage barbu est plus délicate. On a suggéré d'y reconnaître Tyndare⁴⁶⁰ ou même Priam⁴⁶¹, mais nous pensons qu'il s'agit de Ménélas, chez qui les Troyens sont accueillis. Lily Kahil a ainsi montré l'intérêt d'une telle scène où le peintre a représenté avec mordant l'effet qu'Alexandre fait à Hélène, avant même qu'il ne l'ait encore vue⁴⁶². Incapable de continuer sa toilette, elle ne parvient à cacher son trouble. Cette représentation serait donc un exemple très fidèle de la tradition des *Chants cypriens* où Ménélas présente ses invités à Hélène, occupée à sa toilette.

Une seconde interprétation est cependant possible. Alexandre, en tenue de voyageur, marche vers sa future épouse. La scène est étrange car il semble conduit par Ménélas. Hélène, en se détournant du groupe d'hommes, se détourne aussi d'Alexandre : elle refuse la rencontre. Elle dirige cependant son visage vers l'autre face de la coupe qui est décorée d'un Jugement de Pâris, et relie ainsi les deux séquences. Elle refuse donc de regarder le prince troyen destiné à devenir son époux. Or, le regard est l'un des éléments essentiels de la séduction en Grèce,

⁴⁵⁷ Pausanias, Livre X, XXV, 4.

⁴⁵⁸ Gerhard 1844, p. 277.

⁴⁵⁹ Kahil 1955, p. 61

⁴⁶⁰ Jahn 1850, p. 181.

⁴⁶¹ Gerhard 1844, p. 277, n° XXXIV. Eduard Gerhard situe la scène à Troie. Pour lui, les trois hommes seraient Pâris, Hector et Priam.

⁴⁶² Kahil 1955, p. 61.

puisque la passion passe à travers les yeux⁴⁶³. Et tandis qu'elle se détourne, l'autre jeune femme, peut-être Aphrodite, regarde le groupe d'homme dans son miroir, objet, traditionnellement lié à la séduction et à l'acquisition de la *charis*⁴⁶⁴. Ce mot qui signifie originellement « ce qui brille, ce qui réjouit », est difficilement traduisible. Il peut assumer de nombreuses significations mais le terme s'applique à tout ce qui produit de la joie ou du plaisir⁴⁶⁵. La *charis* passe à travers le regard, la parole et le geste. Chez Homère, il fait référence à la beauté extérieure et c'est une faveur que les dieux peuvent consentir aux hommes⁴⁶⁶. Dans l'*Odyssée*, Ulysse reçoit le don de *charis* d'Athéna à trois reprises : avant de rencontrer Nausicaa⁴⁶⁷, lors de l'assemblée des Phéaciens⁴⁶⁸ puis lors de ses retrouvailles avec Pénélope⁴⁶⁹. Comme l'écrit Mauro Menichetti « la *charis* n'agit pas en tant que pouvoir de séduction au sens réduit, mais dévoile ses effets chaque fois qu'un personnage doit se montrer aux yeux des autres comme détenteur d'un bénéfice, d'un privilège, émanant d'une volonté divine et qui le rapproche de ce monde supérieur »⁴⁷⁰. Ainsi, sur la coupe comme sur le miroir **15**, c'est la déesse, et non pas Hélène, qui se charge de séduire Alexandre. Elle personnifie, tout comme l'Éros accroupi, la séduction qu'Hélène refuse en se détournant.

Sur le miroir **16**, l'attitude d'Hélène est différente. Assise face à des hommes debout, elle est dans une position privilégiée. Cette disposition des personnages rappelle la place d'Alexandre dans les représentations du Jugement : cette fois-ci, c'est la Spartiate qui fait son choix⁴⁷¹. Ici, l'interaction n'a plus lieu entre les hommes, comme sur la coupe de Berlin, ou entre Turan et Alexandre, comme sur le miroir **15**, mais entre Hélène et Alexandre ; Ménélas se contente d'observer passivement la rencontre. Il n'est pas non plus représenté selon les critères habituels : il n'est pas barbu ni d'âge mûr comme sur les représentations attiques, mais c'est un jeune athlète nu qui semble sortir de la palestra. Cette iconographie est cependant assez commune sur les miroirs étrusques. On ne connaît comme exception que deux miroirs représentant la rencontre entre Hélène et Ménélas durant l'*Ilioupersis* (**19, 20**). Selon Francesco De Angelis, ce n'est pas le caractère guerrier de Ménélas qui intéresse les Étrusques, mais plutôt

⁴⁶³ Baggio 2001, p. 192 ; Lissarrague 2011, p. 16.

⁴⁶⁴ Voir *infra*, Chapitre 8.2.

⁴⁶⁵ Brillante 1998, p. 20-21.

⁴⁶⁶ Menichetti 2007, p. 8.

⁴⁶⁷ Homère, *Odyssée*, VI, 224-243.

⁴⁶⁸ Homère, *Odyssée*, VIII, 18-23.

⁴⁶⁹ Homère, *Odyssée*, XXIII, 153-163.

⁴⁷⁰ Menichetti 2007, p. 10 : « La *charis* non agisce come un potere di seduzione in senso stretto ma mostra i suoi effetti ogni qual volta un personaggio debba mostrarsi agli occhi degli altri come portatore di un beneficio, di un privilegio che risale al volere divino e che lo avvicina a quel mondo superiore ».

⁴⁷¹ Frontisi-Ducroux 2003, p. 40.

son rapport à Hélène en tant que conquérant. En le représentant jeune et imberbe, les imagiers étrusques placent sur le même plan qu’Alexandre : ce sont deux jeunes hommes qui se battent pour l’amour d’une femme⁴⁷². Comme sur les miroirs **12**, **13** et **14** où Ménélas et Alexandre sont interchangeable, ils sont ici assimilés l’un à l’autre.

L’exergue inférieur du miroir mérite également qu’on lui prête attention puisqu’il nous offre un élément de datation. Son centre est décoré d’une palmette à onze branches, soutenue par une ménade qui semble voler et par un satyre en position de course. Le groupe de la ménade et du satyre, très prisé dans l’art étrusco-italique des VI^e et V^e siècles av. J.-C.⁴⁷³, abonde au IV^e siècle av. J.-C., où les protagonistes sont en vol. Cet élément, tout comme la position d’Alexandre qui reprend celle du Pothos de Scopas, permettent de situer chronologiquement la pièce entre 330 et 320 av. J.-C.⁴⁷⁴.

Miroir 17

Conservé au Musée du Louvre, le miroir **17**, de provenance inconnue, n’est pas inscrit. À droite du médaillon, une femme est assise sur une chaise à haut dossier. Comme sur le miroir précédent, son vêtement s’apparente à celui d’une matrone : tunique longue et manteau qui lui couvre le bas du corps, les épaules et la tête. Elle est tournée vers la gauche, le bras accoudé au dossier de sa chaise, mais son buste fait face au spectateur. Un jeune homme vêtu d’un manteau qui lui couvre le dos et le bas du corps se tient devant elle. Il tend les bras et semble la solliciter. Sa position est également recherchée. Ses deux jambes sont croisées, le pied gauche, en arrière, le talon soulevé, comme s’il esquissait un pas vers la femme. On remarque un élément linéaire à sa gauche, près de ses jambes, peut-être la partie inférieure d’un bâton de pâtre⁴⁷⁵. Une couronne de laurier repose sur ses cheveux courts. Un petit Éros nu vole vers lui, une couronne de laurier à la main. Le jeune homme semble déjà vainqueur : peut-être a-t-il déjà gagné l’amour de la femme ? Ce couple, mais aussi la présence de l’Éros ailé, évoquent l’Hélène et l’Alexandre

⁴⁷² De Angelis 2002, p. 65.

⁴⁷³ Heurgon 1928, p. 96.

⁴⁷⁴ Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 605-606.

⁴⁷⁵ Sur un lécythe aryballisque du musée National d’Athènes 1284 (Kahil 1955, p. 159, n°116, pl. 13, 2) et sur un vase à asperger (Musée du Céramique, Athènes), trouvé en 1950 sur le versant sud de l’Acropole et daté vers 500 av. J.-C., Pâris s’appuie sur un bâton recourbé. (Kahil 1955, p. 66, n°22, pl. 68, 2).

du miroir **16** mais aussi de nombreuses peintures vasculaires attiques⁴⁷⁶ ou de Grande-Grèce⁴⁷⁷, qui figurent Alexandre debout face à Hélène assise, la plupart du temps en compagnie d'Éros et d'autres protagonistes. Ces représentations combinent souvent une scène de présentation de Pâris à Hélène et le motif de la visite d'un jeune homme au gynécée⁴⁷⁸. On remarque une opposition entre le geste d'Alexandre, qui allonge le bras vers Hélène, comme celle-ci le fait vers Turan sur le miroir **14**, et Hélène, les bras en arrière, qui semble presque repousser le jeune homme. Mais l'héroïne est tournée vers le prince, dans la même direction qu'Éros. Un jeu complexe se met ici en place : d'une part, l'attrait d'Hélène envers le prince, signifiés par son visage tourné et par Éros, de l'autre, sa condition de femme mariée, indiqué par son voile, par le jeu de bras, mais aussi par le fait d'être assise, signe de son intégration à l'*oikos*, en opposition au bâton d'Alexandre, qui évoque sa condition d'hôte.

Le décor d'un lécythe à figures rouges de la fin du V^e siècle av. J.-C. [PL. XXV, 1]⁴⁷⁹, rappelle le décor du miroir **17**. Ici encore, Hélène est assise face à Alexandre, vêtue d'un *chiton* et d'un *himation*, les cheveux relevés en chignon. Son corps est tourné vers la gauche, la poitrine de face et le bras accoudé au dossier de la chaise. Un Éros vole vers elle, s'apprêtant cette fois-ci à la couronner elle et non plus le prince troyen comme sur le miroir **17**. Une femme, dont seul subsiste le bas du corps, se tient derrière elle et élève une couronne d'olivier⁴⁸⁰. Alexandre

⁴⁷⁶ Par ex. lécythe aryballisque à figures rouges, attribué au Peintre de Pronomos, Berlin, Staatlich Museen V.I 4906 (Kahil 1955, p. 158, n°115, pl. 12, 1-3 ; Beazley 1963, p. 1336, n°4 ; Kahil 1988, p. 517, n°88) ; lécythe aryballisque à figures rouges, à la manière du Peintre de Meidias, Athènes, Musée National, 1162 (Kahil 1955, p. 159, n°116, pl. 13, 1-2 ; Beazley 1963, p. 1325, n°48 ; Kahil 1988, p. 517, n°89) ; lécythe à gland à figures rouges, proche du Peintre de Méidas, Athènes, Musée National, 1284 (Kahil 1955, p. 159-160, n°117, pl. 14, 1-4 ; Kahil 1988, p. 115, n°91) ; œnochoé à figures rouges, à la manière du Peintre de Meidias, Athènes, Musée National 1263 (Kahil 1955, p. 160, n°118, pl. 12, 4 ; Beazley 1963, p. 1324, n°38 ; Kahil 1988, p. 518, n°92) ; hydrie à figures rouges, Hildesheim, Pelizaeus Museum 1252 (Kahil 1955, p. 169, n°129, pl. 20 ; Kahil 1988, p. 518, n°93) ; cratère en calice à figures rouges, proche du Peintre de Méléagre, Bologne, Museo Civico 305 (Kahil 1955, p. 168-169, n°128, pl. 19 ; Beazley 1963, p. 1416, n°1 ; Kahil 1988, p. 518, n°94) ; péliké à figures rouges, Paris, Musée du Louvre CA 2261 (Kahil 1955, p. 169-170, n°130, pl. 21 ; Kahil 1988, p. 518, n°95) ; hydrie à figures rouges, attribuée au Peintre d'Hippolyte, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage KAB 104 (Kahil 1955, p. 166, n°126, pl. 15,2 ; Kahil 1988, p. 518, n°96) ; hydrie à figures rouges (Kahil 1955, p. 171-172, n°133, pl. 23 ; Kahil 1988, p. 519, n°98) ; cratère en calice à figures rouges, groupe de Munich 2388, Munich, Antikensammlung 2388 (Kahil 1955, p. 170, n°131, pl. 22 ; Beazley 1963, p. 1446, n°2 ; Kahil 1988, p. 519, n°99).

⁴⁷⁷ Par ex. skyphos apulien à figures rouges, attribué au groupe de Skiron, Varsovie, Musée National 142473 (Kahil 1955, p. 179, n°142, pl. 28,5 ; Kahil 1988, p. 519, n°101) ; cratère à volutes apulien à figures rouges, attribué au Peintre de Baltimore, Genève, collection P. Sciclounoff (Kahil 1988, p. 519, n°103) ; hydrie apulienne à figures rouges, attribuée au Peintre de Baltimore, Mattinata, collection Sansone 685 (Kahil 1988, p. 520, n°104 ; Trendall - Cambitoglou 1992, p. 871, n°56, pl. 331, 3 ; 333, 1) ; loutrophore apulienne à figures rouges, groupe de Ruvo 423, Naples, Museo Nazionale 82265 (Kahil 1955, p. 180, n°146 ; Moret 1975 ; Kahil 1988, p. 520, n°105bis).

⁴⁷⁸ Kahil 1988, p. 517.

⁴⁷⁹ Lécythe aryballisque à figures rouges, fin du V^e siècle av. J.-C., Athènes, Musée National 1162 (Kahil 1955, p. 159, n°116, pl. 13, 1-2 ; Beazley 1963, p. 1325, 48 ; Kahil 1988, p. 517, n°89).

⁴⁸⁰ Kahil 1955, p. 159.

se tient debout face à Hélène. Coiffé d'un pétase et vêtu d'une chlamyde, il s'appuie sur un bâton. Derrière lui, une servante s'avance, un *kalathos* à ses pieds.

La décoration d'un cratère lucanien du début du IV^e siècle av. J.-C., attribué au Peintre de Créüse [PL. XXV, 2]⁴⁸¹ fait également écho au miroir 17. Hélène, assise vers la gauche sur un siège sans dossier, les pieds posés sur un tabouret, porte un *chiton* et un *himation* qui lui couvre la tête, ainsi qu'un diadème. Éros, ses longues ailes déployées, est assis sur ses genoux tandis qu'Alexandre, vêtu à l'orientale, se tient debout face à elle, la main droite appuyé sur une lance. Il esquisse un pas vers elle, la main gauche levée comme s'il parlait. L'héroïne paraît indifférente : elle ne le regarde pas mais plonge son regard dans celui d'Éros. Pour Lily Kahil, ce dernier personnifie l'effet produit par Alexandre sur la Spartiate⁴⁸² Sur le miroir 17 aussi, Hélène est en apparence indifférente, mais Éros, qui vole vers Alexandre une couronne à la main, indique qu'il est déjà vainqueur : le dieu incarne le jeu de séduction entre les amants. Sous les pieds des protagonistes, séparé par un large bandeau, un gros lièvre broute les corymbes de la guirlande de lierre qui encadre le disque. L'animal, motif érotique très représenté dans la céramique attique, renforce l'atmosphère galante. Deux lièvres et deux chiens courent tout autour du disque d'un miroir grec du Metropolitan Museum de New York⁴⁸³, daté du milieu du Ve siècle av. J.-C. Le motif évoque à la fois la chasse et la poursuite amoureuse dont il est une métaphore⁴⁸⁴. Dans la peinture attique, l'érotisme et la chasse sont profondément liés et « la connivence du gibier et des pratiques amoureuses est inscrite dans les images de *dons amoureux*, dans les figurations de *courtship*, les cours d'amour hétéro- et homosexuelle »⁴⁸⁵. Le lièvre apparaît souvent sur les vases attiques à figures rouges représentant des discussions érotiques entre Éraсте et Éromène⁴⁸⁶. Comme l'amoureux face au

⁴⁸¹ Cratère en cloche lucanien à figures rouges, début du IV^e siècle av. J.-C., attribué au Peintre de Créüse, Berlin, Staatlich Museen F3182 (Reinach 1891, p. 113 ; Kahil 1955, p. 178, n°141, pl. 29, 3 ; Trendall - Cambitoglou 1967, p. 88, n°431 ; Hampe - Krauskopf 1981, p. 506, n°50 ; Kahil 1988, p. 519, n°100).

⁴⁸² Kahil 1955, p. 178.

⁴⁸³ Miroir grec gravé, bronze, milieu du V^e siècle av. J.-C., New York, Metropolitan Museum of Art 1972.118.78 (Richter 1969, p. 208, fig. 315 ; Delivorrias 1984, p. 20, n°117 ; Lissarrague 2011, p. 17, fig. 2 ; Lee 2018, p. 165, fig. 5.22)

⁴⁸⁴ Lissarrague 2011, p. 17.

⁴⁸⁵ Schnapp 1997, p. 325.

⁴⁸⁶ Par ex. Amphore attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Matsch, Rome, Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia 50462 (Beazley 1963, p. 284, 3) ; péliké attique à figures rouges, Boulogne, 134 (Beazley 1963, p. 293, 47) ; coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Douris, Würzburg, Martin Von Wagner Museum 482 (Beazley 1963, p. 444, 239) ; coupe attique à figures rouges, Peintre Makron, potier Hiéron, Berlin, Staatlich Museen 2291 (Beazley 1963, p. 459, 4 ; Schnapp 1997, p. 327, n°321) ; péliké attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Geras, Athènes, Musée National 1413 (Beazley 1963, p. 285, 3 ; Schnapp 1997, p. 327-328, n°323) ; coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de la Cage Tarquinia, Museo Nazionale 701 (Beazley 1963, p. 348, 4 ; Schnapp 1997, p. 328-329, n°331) ; coupe attique à figures

pouvoir d'Éros, l'animal est la proie faible par excellence. Ainsi, au Chant XVII de l'*Iliade*, Ménélas est comparé à « l'aigle qui, si haut qu'il soit, ne manque pas de voir le lièvre aux pieds rapides gîte sous un buisson feuillu, et, fondant sur lui, vite le saisit et lui prend la vie »⁴⁸⁷. Il n'est pas non plus étonnant de voir une représentation d'Hélène associée à celle de cet animal, puisque la métaphore de la chasse est souvent associée à l'héroïne « que Pâris insouciant poursuit, et cette poursuite est la cause de la catastrophe »⁴⁸⁸.

L'animal est aussi un symbole dionysiaque, tout comme le lierre dont il broute un corymbe sur le miroir **17**. On le retrouve associé au dieu sur de nombreuses représentations, par exemple sur un cratère en cloche attique à figures rouges provenant de Nola et daté du V^e siècle av. J.-C. [PL. XXV, 3]⁴⁸⁹, où Dionysos est assis au centre de la composition, tenant un canthare et un thyrsos. La muse de la tragédie, debout derrière lui, tient un lapin dans la main gauche.

Le lièvre de l'exergue qui broute du lierre, mais aussi le motif du satyre et de la ménade du miroir **16** évoquent donc la sphère de Fufluns, qui est aussi figuré aux côtés d'Hélène sur le miroir **35** de notre corpus. Cette combinaison des deux univers est tout à fait cohérente : comme l'a montré Mauro Menichetti, sur les cistes prénestines mais aussi sur les miroirs étrusques, qui sont chargés des mêmes aspects symboliques, l'atmosphère dionysiaque, tous comme les représentations du Jugement de Pâris ou celles du cycle d'Hélène, sert d'augure de félicité nuptiale⁴⁹⁰. Parfois, comme sur la ciste prénestine du Badischen Landesmuseum de Karlsruhe, les univers se mélangent [PL. XXVI, 1 & 2]⁴⁹¹. Ainsi, si De Ridder interprète la décoration du miroir **17** comme une rencontre entre Aphrodite et Adonis⁴⁹², nous y reconnaissons plutôt, comme Denise Rebuffat-Emmanuel, une représentation d'Hélène et d'Alexandre⁴⁹³. Comme sur le miroir **16**, Turan n'est pas présente et c'est Éros qui sert d'entremetteur⁴⁹⁴. Bien qu'elle

rouges, attribuée à Makron, Würzburg, Martin Von Wagner Museum 480 (Beazley 1963, p. 478, 320 ; Schnapp 1997, p. 329, n°332).

⁴⁸⁷ Homère, *Iliade*, XVII, 673-677.

« ὥς ἄρα φωνήσας ἀπέβη ξανθὸς Μενέλαος, πάντοσε παπταίνων ὥς τ' αἰετός,
ὃν ῥά τέ φασιν ὀξύτατον δέρκεσθαι ὑπουρανίων πετεηνῶν, ὃν τε καὶ ὑψόθ'
έόντα πόδας ταχὺς οὐκ ἔλαθεπτῶξ θάμνῳ ὑπ' ἀμφικόμῳ κατακείμενος, ἀλλὰ
τ' ἐπ' αὐτῷ ἔσσυτο, καὶ τέ μιν ὄκα λαβὼν ἐξείλετο θυμόν. »

⁴⁸⁸ Schnapp 1997, p. 76.

⁴⁸⁹ Cratère à figures rouges, attribué au groupe de Polygnotos, V^e siècle av. J.-C., Compiègne, Musée Vivenel 1025 (Beazley 1963, p. 1055, 76; 1680 ; Lissarrague 2013, p. 36, fig. 15).

⁴⁹⁰ Menichetti 2006, p. 60-61.

⁴⁹¹ Ciste, bronze, Karlsruhe, Badischen Landesmuseum F 1859 (Bordenache Battaglia - Emiliozzi 1979, p. 95-97, tav. CXIII-CXVII ; Jurgit 1999 ; Menichetti 2006, p. 56, fig. 4 ; Hattler 2017, p. 251-252).

⁴⁹² De Ridder 1915, p. 51-52.

⁴⁹³ Rebuffat-Emmanuel 1997, p. 41.

⁴⁹⁴ Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 547.

soit absente physiquement, une atmosphère de séduction, propre à sa sphère, est suggérée par plusieurs éléments, comme la présence d'Éros ou encore celle du lièvre.

4.5. Le miroir 17 bis : Hélène, un jeune homme et une Lase

Le miroir **17 bis**, très peu connu⁴⁹⁵, est conservé au Museo Civico de Côme et provient de la collection Garovaglio. Plusieurs endroits de la gravure, en très mauvais état, sont illisibles. Le médaillon est entouré de deux branches de feuilles lancéolées, qui se rejoignent en partie supérieure, autour d'une fleur, et la languette est décorée d'une palmette à sept branches. À gauche, Hélène, dont le nom est inscrit le long de son dos (*Elina* ou *Elinai*), est assise vers la droite et lève légèrement la tête [PL. XXVII, 1]. Elle porte un épais manteau qui lui couvre le dos et le bas du corps et ses cheveux sont retenus par une *sphendoné*. Sa main droite, paume ouverte vers l'extérieur, est disposée à hauteur du visage. Au centre du médaillon, un jeune homme dont seule la dernière lettre du nom, un E, est conservée. Il s'agit fort probablement d'Alexandre ou de Ménélas⁴⁹⁶. Le haut de son corps est effacé. Debout, il est vêtu d'un manteau qui lui couvre le dos, le bas du corps, le bras gauche et qui laisse son buste nu. Dans la main gauche, il semble tenir un bâton, tandis que son bras droit est plié, la main à hauteur du cou, paume ouverte vers le haut, peut-être en un geste de conversation. À droite, une petite Lase ailée, vêtue d'une tunique ceinturée à la taille, se tient debout, de profil vers la gauche [PL. XXVIII]. Son nom, *Lasa*, est inscrit au-dessus d'elle à la verticale. Elle est munie de deux objets qui sont très souvent l'attribut des Lases étrusques : un *alabastron* et un *discerniculum*, l'aiguille servant à la coiffure des femmes et plus précisément à partager les cheveux⁴⁹⁷. Au-dessus d'elle, une ciste à trois pieds, strié de lignes diagonales qui représentent peut-être un tressage d'osier, est suspendue à un clou par une cordelette [PL. XXVII, 2]. Le même objet apparaît également suspendue à un clou sur un miroir mettant en scène Turan, Adonis et un homme ailé, nommé *lasa sitimca* [PL. XXIX]⁴⁹⁸. On retrouve des représentations de boîtes suspendues, qui semblent cette fois-ci plutôt en métal, sur deux miroirs mis au jour à

⁴⁹⁵ Le miroir est uniquement cité dans l'ouvrage d'Antonella Rallo (Rallo 1974, p. 34, tav. XXII, 1) mais l'illustration est illisible.

⁴⁹⁶ En effet, en étrusque, Ménélas s'appelle *Menle* inscription que l'on retrouve sur les miroirs **14**, **18**, et **21**. Le nom d'Alexandre est orthographié de différentes manières, mais se termine toujours par un E. Par exemple : *Elachantre* (**10**), *Alcsentre* (**12**), *Elsntre* (**13**), *Elchsntre* (**21**).

⁴⁹⁷ Daremberg - Saglio 1873, p. 61-64.

⁴⁹⁸ Miroir étrusque gravé, bronze, dernier quart du IV^e siècle av. J.-C., Naples, Museo Archeologico Nazionale 1511 (Gerhard 1843, n° CXV ; Gerhard 1863, p. 113-117 ; Bloch 1984, p. 171, n°9).

Palestrina⁴⁹⁹. Sur l'une des pièces [PL. XXX]⁵⁰⁰, décorée de deux jeunes femmes nues s'occupant de la toilette d'une troisième que Gerhard identifie comme étant la déesse Turan⁵⁰¹, la ciste est suspendue au rameau végétal entourant le médaillon, qui rappelle par ailleurs celui du miroir **17 bis**. L'objet semble ainsi apparaître sur des représentations de scènes galantes ou du *mundus muliebris*, comme sur le miroir **28** du corpus.

Le miroir **17 bis** est donc décoré d'une scène de rencontre entre Hélène et l'un de ses époux. Nous penchons pour une interprétation en faveur d'Alexandre, qui est vêtu de la même manière et tient un bâton sur le miroir **17**, où le prince est également debout face à la Spartiate assise. Le geste qu'effectuent les protagonistes ainsi que le rameau végétal qui entoure le disque rappellent le miroir **15**. L'atmosphère galante qui caractérise la rencontre amoureuse est renforcée par la présence de Lasa, qui remplace Éros en tant que parèdre d'Aphrodite. Les objets de toilette féminine – *alabastron*, *discerniculum* et ciste – participent également à cette atmosphère que l'on retrouve sur les miroirs **15**, **16** et **17**.

Cette série de miroirs présente ainsi plusieurs moments différents du cycle d'Hélène, mais toutes les représentations concernent ses amours, patronnés par Aphrodite-Turan ou Éros. C'est pourquoi nous avons pris le parti de les étudier ensemble. Sur chaque pièce, Hélène est en présence de l'un de ses époux, dans une atmosphère galante, de séduction, parfois enrichie d'éléments dionysiaques qui renforcent le caractère érotique des scènes. Les miroirs sont certes différents, mais plusieurs points communs les réunissent. Il est tout d'abord intéressant de noter que les figures masculines semblent secondaires, presque interchangeables. Le public visé est féminin, et l'attention est portée sur la femme. L'homme est au second plan, et Alexandre peut sans problème être remplacé par Ménélas, comme sur le miroir **14**. Les deux époux successifs semblent assimilés l'un l'autre, comme sur le miroir **16** où leur aspect est assez proche.

⁴⁹⁹ Miroir étrusque gravé, bronze, IV^e siècle av. J.-C., Bruxelles (Klügmann - Körte 1897, p. 22-23, n°018 ; Menichetti 1995, fig. 28); miroir gravé, bronze, IV^e siècle av. J.-C., Paris, Musée du Petit Palais, collection Dutuit 146 (Klügmann - Körte 1897, p. 187-188, n°142 ; Bouillet 1903, p. 8 ; Cain 1903, p. 35 ; Lapauze 1925, p. 85, n°146 ; Rebuffat-Emmanuel 1976, p. 30-46, fig. 1, 2, 27.1).

⁵⁰⁰ Miroir étrusque gravé, bronze, Bruxelles.

⁵⁰¹ Klügmann - Körte 1897, p. 22.

L'échange ne se fait plus entre Ménélas et Aphrodite, comme sur l'œnochoé du Peintre d'Heimarméné où la déesse fait face à Ménélas, mais entre Turan et Hélène, comme sur les miroirs **12**, **13**, **14** : l'homme, à l'écart, assiste passivement à la scène. Sur ces trois mêmes miroirs, la composition s'adapte parfaitement à l'objet : les personnages occupent entièrement l'espace et les imagiers n'ont gardé que les éléments fondamentaux nécessaires à la compréhension de la scène. La composition des trois suivants est différente, comme moins adaptée au support.

Les miroirs **16** et **17** ne présentent pas la même organisation tripartite que les précédents, mais l'on retrouve les mêmes protagonistes principaux. Ces deux exemplaires ne semblent pas décorés de scènes de persuasion mais plutôt de scènes galantes, où Alexandre est introduit auprès d'Hélène par Éros qui remplace Turan dans son rôle d'entremetteur. À la différence des miroirs précédents, les deux amants se regardent. Une permutation est mise en place par rapport à la gravure précédente : cette fois-ci, c'est Hélène qui est assise face à Alexandre debout devant elle. Sur le miroir **17 bis**, qui met également en scène trois personnages, Lasa a remplacé Éros et comme sur les miroirs **16** et **17**, Hélène est assise face à un homme debout, probablement Alexandre. Sur les trois objets, les scènes semblent plus légères et peut-être plus anecdotiques.

Chapitre 5. Les retrouvailles d'Hélène et de Ménélas lors de l'*Ilioupersis*

Les trois miroirs de cette série, tous datés de la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., sont décorés de l'épisode des retrouvailles d'Hélène et de Ménélas lors de l'*Ilioupersis*, la nuit du sac de Troie. Sur les images, la première se réfugie auprès du Palladion, la statue de culte d'Athéna *Ilias*, tandis que le second la menace d'une épée. Sur les trois représentations, une tierce personne intervient pour la protéger en retenant le bras du roi.

5.1. La tradition littéraire

La nuit de la prise de Troie est racontée pour la première fois dans l'*Ilias Mikra* de Leschès de Pyrrha et dans l'*Ilioupersis* d'Arctinos de Milet, probablement composées à la même époque, au VII^e ou au VI^e siècle av. J.-C.⁵⁰². Plusieurs moments tragiques marquent la nuit où les Achéens parvinrent à pénétrer dans la cité : les meurtres de Priam et d'Ashtanax, la fuite d'Enée, la délivrance d'Aithra, l'agression de Cassandre par Ajax d'Oïlée, ou encore ces tumultueuses retrouvailles d'Hélène et Ménélas.

Les premières allusions à la rencontre du couple spartiate sont extrêmement fragmentaires. Dans le poème d'Arctinos, peut-être le plus ancien⁵⁰³, Ulysse et Ménélas se rendent chez Deiphobe, le frère d'Alexandre, qui devient l'époux d'Hélène à la mort de ce dernier⁵⁰⁴. Ménélas le tue puis ramène son épouse à ses vaisseaux. Leschès, lui, raconte comment le roi en colère aurait menacé son épouse infidèle de son épée avant de lui pardonner, à la vue de son sein nu⁵⁰⁵, vaincu par sa beauté et par le pouvoir d'Aphrodite⁵⁰⁶. Les plus anciennes références à cette rencontre à avoir été conservées apparaissent dans l'*Andromaque* d'Euripide, jouée aux alentours de 425 av. J.-C.⁵⁰⁷ : « [...] Tu t'es bien gardé de tuer la femme que tu tenais à ta merci : à la vue de sa gorge, tu as laissé tomber l'épée pour recevoir son

⁵⁰² Pipili 1997, p. 650 : les deux épopées perdues ne sont connues qu'à travers deux brefs fragments de la *Chrestomathie* de Proclus, elle-même connue par le codex 239 de la *Bibliothèque* de Photius, érudit byzantin du IX^e siècle. Sur les sources littéraires grecques et latines, voir également : Brillante 2009.

⁵⁰³ Kahil 1955, p. 31 ; *Id.* 1988, p. 499.

⁵⁰⁴ Severyns 1967, p. 334.

⁵⁰⁵ Kahil 1955, p. 31-32 ; *Id.* 1988, p. 499. Le détail du sein nu aurait cependant pu être ajouté par la suite.

⁵⁰⁶ Allen 1911, frg. 17.

⁵⁰⁷ Clement, 1958, p. 47.

baiser ; tu as caressé cette traîtresse, cette chienne, vaincu par Cypris, misérable lâche »⁵⁰⁸, dit Pélée à Ménélas. Dans la *Lysistrata* d'Aristophane joué en 411 av. J.-C., le thème est repris, de manière humoristique : « Ménélas ayant reluqué les seins nus d'Hélène, lâcha, je crois, son épée »⁵⁰⁹. Et Philokleon, dans *Les guêpes*, compare par ailleurs sa propre faiblesse à celle de Ménélas devenu incapable de tenir son épée⁵¹⁰.

5.2. La tradition iconographique attique

L'épisode des retrouvailles a été fréquemment représenté en Attique dès le VI^e siècle av. J.-C. Si les sources littéraires ont été déterminantes dans la division des représentations chez Lily Kahil⁵¹¹, Paul Clement a par la suite souligné les difficultés créées par un tel regroupement à partir des textes⁵¹². L'approche iconographique, déjà définie en 1950 par Emil Kunze⁵¹³, ensuite reprise par Jean-Marc Moret, Anthi Dipla puis Meret Mangold⁵¹⁴, offre ainsi une classification des différentes iconographies en trois types.

Le premier type est celui de la rencontre (*encounter type*) entre Ménélas, vêtu et armé comme un hoplite, et Hélène qu'il saisit par son vêtement, tandis qu'elle soulève son manteau : ce geste servirait, selon Paul Clement, de signe de reconnaissance pour son époux.⁵¹⁵ Cette interprétation, qualifiée « d'absurde »⁵¹⁶ par Meret Mangold, est effectivement peu convaincante puisque Ménélas ne se précipite pas vers n'importe quelle femme : lorsqu'il se dirige vers son époux, l'épée dégainée, il a déjà reconnu l'infidèle⁵¹⁷. Lily Kahil retient trente-et-une représentations de ce type⁵¹⁸, avec une majorité de vases à figures noires, tandis que

⁵⁰⁸ Euripide, *Andromaque*, 627-631 (traduction Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1989) :

« εἴμι γὰρ κἀνταῦθά σοι
οὐκ ἔκτανες γυναῖκα χειρίαν λαβών,
ἀλλ', ὥς ἐσεῖδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος
φίλημι' ἐδέξω, προδότιν αἰκάλλων κύνα,
ἥσσω πεφυκὼς Κύπριδος, ὃ κάκιστε σύ. »

⁵⁰⁹ Aristophane, *Lysistrata*, 155-156 (traduction Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1928) :

« ὃ γὼν Μενέλαος τᾶς Ἑλένας τὰ μᾶλά πα
γυμνᾶς παρανιδὼν ἐξέβαλ', οἶῶ, τό ξίφος »

⁵¹⁰ Aristophane, *Les Guêpes*, 713-714.

⁵¹¹ Kahil 1955, p. 71-113, 190-194.

⁵¹² Clement 1958, p. 47-73.

⁵¹³ Kunze 1950, p. 163-167.

⁵¹⁴ Moret 1975, p. 31-35 ; Dipla 1997, p. 120-122 ; Mangold 2005, p. 67-88 ; Roscino 2013, p. 171-172.

⁵¹⁵ Clement 1958, p. 62.

⁵¹⁶ Mangold 2005, p. 71.

⁵¹⁷ Moret 1975, p. 31-32.

⁵¹⁸ Kahil 1988, p. 537-539, n°210 à 231.

Meret Mangold n'en dénombre qu'une seule⁵¹⁹, en expliquant que les personnages tendent à l'anonymat lorsque le rapport à l'*Ilioupersis* fait défaut.

Le second type est celui de l'enlèvement (*escort type*), où Hélène est emmenée par son époux, qui la tient par le manteau ou le poignet, la menaçant quelquefois de son épée. Parfois, un second guerrier se tient derrière elle. Lily Kahil compte soixante-sept représentations, dont vingt-neuf figurant de manière certaine les deux personnages⁵²⁰ et trente-huit types dérivés⁵²¹, mais Meret Mangold ne retient que deux coupes à figures rouges, inscrites, attribuées à Oltos [PL. XXXI 1 & 2]⁵²², rappelant par ailleurs que l'identification n'est pas aisée puisque la composition n'est pas spécifique au couple spartiate⁵²³. Sur l'extérieur d'une coupe signée par Makron et Hiéron⁵²⁴, Polyxène est par exemple entraînée par Néoptolème, l'épée à la main, vers le tombeau d'Achille, figuré sous l'anse du vase. En outre, lorsque le guerrier est jeune et imberbe, il peut également s'agir de l'enlèvement d'Hélène par Alexandre⁵²⁵.

Le troisième type, celui de la poursuite (*pursuit-and-flight type*), présente les deux époux en pleine course. Lily Kahil définit quatre groupes à l'intérieur de l'ensemble : un premier où Ménélas menace son épouse de son épée⁵²⁶, un second où l'arme tombe au sol⁵²⁷, un troisième où il fait un geste non définissable⁵²⁸ et un quatrième où il est armé d'une lance⁵²⁹. Éros ou Aphrodite s'interpose parfois entre l'époux bafoué et la Spartiate. Cette iconographie connaît une grande faveur au V^e siècle av. J.-C.⁵³⁰ où les deux premiers types sont supplantés par celui de la poursuite, plus dynamique et plus signifiant. Le schéma apparaît pour la première

⁵¹⁹ Elle identifie de manière certaine le couple sur une amphore à figures noires attribuée à Lydos, conservée au Pergamonmuseum de Berlin (F1685), où il apparaît aux côtés du groupe d'Astyanax, Priam et Néoptolème. (Kahil 1955, p. 72, n°26 ; Beazley 1956, p. 109, 24 ; Boardman 1974, p. 67 ; Kahil 1988, p. 537, n°210 ; Mangold 2000, p. 21, fig. 10 A ; Mangold 2005, p. 69, fig. 10).

⁵²⁰ Kahil 1988, p. 546-548, n°291 à 319.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 548-550, n°320 à 355.

⁵²² Coupe à figures rouges, attribuée à Oltos, vers 525- 475 av. J.-C., Odessa, Musée Archéologique 0.577 (Kahil 1955, p. 103, n°99, pl. 82.2 ; Clement 1958, p. 52 ; Beazley 1963, p. 67, 137 ; Kahil 1988, p. 547, n°310 ; Mangold 2000, p. 85, fig. 48 ; *Id.* 2005, p. 72, fig. 48) ; coupe à figures rouges, attribuée à Oltos, vers 525- 475 av. J.-C., Malibu, Getty Museum 80.AE.154 (Kahil 1988, p. 549, n°336bis ; Paoletti 1994, p. 962, n°106 ; Pipili 1997, p. 651-652, n°4 ; Mangold 2000, p. 24, 44, 85, fig. 13, 22, 48 ; Hedreen 2001, fig. 5 A-B ; Mangold 2005, p. 72, fig. 47).

⁵²³ Mangold 2005, p. 72.

⁵²⁴ Coupe à figures rouges, Makron, Hiéron, Paris, Musée du Louvre G 153 (Beazley 1956, p. 460, 14 ; Touchefeu Meynier 1994, p. 433, n°24).

⁵²⁵ Par ex. skyphos à figures rouges, Makron, Hiéron, Boston, Museum of Fine Arts 13.186 (bibl. p 89) ; skyphos à figures rouges, Hiéron, attribué à Makron, Berlin, Staatlich Museen 2291 (Beazley 1963, p. 459, 4 ; Robertson 1992, p. 103, fig. 99 A ; Kossatz-Deissmann 1994, p. 179, n°36 ; Hedreen 2001, fig. 46 A ; Bodiou *et al.* 2011, p. 21, fig. 2).

⁵²⁶ Kahil 1988, p. 539-542, n°235 à 259.

⁵²⁷ *Ibid.* p. 542-544, n°260 à 277.

⁵²⁸ *Ibid.* p. 544, n° 278 à 283.

⁵²⁹ *Ibid.* p. 545, n°284 à 289.

⁵³⁰ Moret 1975, p. 32-33 ; Mangold 2005, p. 86.

fois vers 510 av. J.-C., sur une amphore nicosthénienne attribuée à Oltos⁵³¹, où sont inscrits les noms des protagonistes, puis les représentations se répartissent sur une période d'un siècle (entre 510 et 420 av. J.-C.). Meret Mangold quant à elle, retient quarante-et-une images⁵³² « représentant de manière univoque les retrouvailles d'Hélène et de Ménélas »⁵³³.

Le dernier groupe est celui qui s'inspire de l'iconographie d'Ajax et de Cassandre (*Ajax-Cassandra type*), où Ménélas saisit Hélène par la chevelure tandis qu'elle cherche refuge auprès de la statue d'Athéna *Ilias*, tout comme Cassandre, agressée la même nuit par Ajax d'Oïlée. Selon Juliette Davreux, Lily Kahil et Anthi Dipla, cette dernière catégorie ne contiendrait qu'une seule céramique attique attribuée au *Dwarf Painter* [PL. XXXII]⁵³⁴. Sur la panse de l'amphore, une jeune femme agrippe un *kouros* situé sur un autel – vraisemblablement une statue de culte d'Apollon – tandis qu'un guerrier barbu, coiffé d'un casque à haut cimier et muni d'une lance, d'un bouclier et de cnémides la saisit violemment par la chevelure. Selon les trois auteures citées précédemment, la figure féminine ne pourrait être Cassandre et serait donc forcément Hélène, puisque l'effigie auprès de laquelle se réfugie la jeune femme n'est pas celle d'Athéna mais d'Apollon. Comme Paul Clement, nous pensons toutefois qu'il s'agit d'une représentation de Cassandre⁵³⁵ agressée par Ajax, qui a aussi inspiré les peintres attiques de la

⁵³¹ Amphore nicosthénienne à figures rouges, peintre Oltos, potier Pamphaios, Paris, Musée du Louvre G3 (Kahil 1955, p. 78, n°44, pl. 49.2 ; Beazley 1963, p. 53, 1 ; Kahil 1988, p. 540, n°237 ; Mangold 2000, p. 88, fig. 49 A ; Mangold 2005, p. 86, fig. 49 ; Gaultier - Haumesser - Santoro 2013, p. 234-235, n°283).

⁵³² Par ex. skyphos à figures rouges, Makron (Kahil 1955, p. 81, n°53, pl. 48 ; Kahil 1988, p. 540-541, n°243) ; coupe à figures rouges, manière du Peintre de la Fonderie (Kahil 1955, p. 81-82, n°54, pl. 56.2 ; Clement 1958, p. 53 ; Kahil 1988, p. 541, n°244 ; Mangold 2005, p. 74, fig. 50) ; fragment de kalpis à figures rouges, Peintre de Providence (Kahil 1988, p. 541, n°245 ; Mangold 2005, p. 75, fig. 51) ; amphore à col à figures rouges, Peintre de Berlin (Kahil 1955, p. 86, n°58, pl. 57.1 ; Kahil 1988, p. 542, n°260 ; Mangold 2005, p. 81, fig. 51) ; amphore à figures rouges, Peintre d'Altamura (Kahil 1955, p. 87, n°62, pl. 62.1 ; Id. 1988, p. 542, n°264 ; Mangold 2005, p. 81-82) ; métopes nord n°s 24-25 du Parthénon, Athènes, *in situ* (Kahil 1955, p. 90, pl. 65, 2-3 ; Id. 1988, p. 544, n°283 ; Mangold 2005, p. 82) ; hydrie à figures rouges, groupe de Polygnotos (Kahil 1955, p. 89, n°67 ; Kahil 1988, p. 543, n°269 ; Mangold 2005, p. 82, fig. 55) ; œnochoé à figures rouges, Peintre d'Heimarméné (Kahil 1955, p. 90-91, n°72, pl. 66 ; Clement 1958, p. 54 ; Beazley 1963, p. 1173 ; Simon 1964b, p. 91-92, pl. 30, 1-3 ; Kahil 1988, p. 543, n°272bis ; Mangold 2005, p. 82-83, fig. 56).

⁵³³ *Ibid.* p. 74.

⁵³⁴ Amphore attique à figures rouges, attribuée au *Dwarf Painter*, vers 440 av. J.-C., Londres, British Museum BM E 336 (Davreux 1942, p. 208, n°185 ; Kahil 1955, p. 96, n°82 ; Beazley 1963, p. 651, 4 ; Kahil 1988, p. 550, n°358 ; Dipla 1997, p. 122). Lily Kahil, qui compte en tout cinquante-trois vases figurant ce type iconographique (Kahil 1988, p. 539-545, n°s 235-290), identifie deux vases à figures noires antérieurs : un fragment de coupe à lèvres Paris, Musée du Louvre 10268 (Kahil 1955, p. 78, n°42, pl. 47.2 ; Beazley 1956, p. 189, 6 ; Kahil 1988, p. 539, n°235) et une amphore fragmentaire à tableau Mykonos, Musée archéologique 31092 (Kahil 1955, p. 78, n°43, pl. 47.1 ; Kahil 1988, p. 539-540, n°236). Cependant, ces exemplaires n'étant pas inscrits, il paraît hasardeux d'identifier les protagonistes comme Hélène et Ménélas.

⁵³⁵ Sur Cassandre et ses représentations, voir Davreux 1942 ; Moret 1975 ; Paoletti 1994 ; Mazzoldi 1997 ; Mangold 2000 ; Mazzoldi 2001 ; Oricchio 2002 ; Mangold 2005, p. 27-51 ; Veronese 2006 ; Menichetti 2014a ; Menichetti 2014b.

première moitié et du milieu du V^e siècle av. J.-C.⁵³⁶. En effet, si Hélène est représentée se réfugiant auprès d'Aphrodite, d'Athéna, d'Apollon, ou d'une combinaison de ceux-ci, le *Dwarf Painter* a très bien pu représenter Cassandre cherchant la protection de ce dernier, dont elle est prêtresse, et qui, parmi les dieux, est le plus favorable à Troie⁵³⁷. Cette demande de protection est cependant paradoxale : le dieu est séduit par sa beauté, mais elle refuse de s'unir à lui et il devient dès lors l'une des causes de son malheur. Cependant, elle en implore la protection pour se protéger d'Ajax d'Oïlée, rendu fou par sa beauté. Ainsi, il nous paraît plus vraisemblable de voir sur l'amphore du *Dwarf Painter* une représentation de Cassandre agressée par Ajax : l'association de la princesse troyenne et du dieu nous semble logique et le fait qu'il n'y aurait qu'une seule représentation attique d'Hélène selon l'*Ajax-Cassandra type* renforce notre hypothèse. Nous pensons donc que ce type iconographique serait une spécificité italique qui apparaît au IV^e siècle av. J.-C., en Étrurie et en Apulie.

⁵³⁶ Coupe à figures rouges, signée Euphronios et Onesimos, Rome, Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia 12110 (bibl. p. 130) ; Hydrie dite « hydrie Vivenzio », figures rouges, attribuée au Peintre de Kléophradès (bibl. p. 100) ; amphore attique à figures rouges, Groupe de Polygnotos, Cambridge, Corpus Christi College (Davreux 1942, p. 152, n°83, fig. 49 ; Beazley 1963, p. 1058, 114 ; Moret 1975, p. 12, n°9 ; Touchefeu 1981b, p. 343, n°54 ; Mangold 2005, p. 45, fig. 33) ; cratère en calice à figures rouges, attribué au Peintre d'Altamura, Boston, Museum of Fine Arts 59176 (Beazley 1963, p. 598, 1 ; Moret 1975, p. 12, n°8 ; Touchefeu 1981b, p. 344, n°60 ; Mangold 2005, p. 43, fig. 30) ; cratère à volutes à figures rouges, attribué au Peintre des Niobides, Bologne, Museo Archeologico 268 (Davreux 1942, p. 159, n°92, fig. 54 ; Beazley 1963, p. 598, 1 ; Touchefeu 1981b, p. 344, n°61 ; Mangold 2005, p. 44, fig. 31) ; cratère en cloche à figures rouges, Chiusi, Museo Archeologico Nazionale 1823 (Davreux 1942, p. 59, n°93, fig. 56 ; Moret 1975, p. 17, n°7 ; Touchefeu 1981b, p. 344, n°62) ; amphore de Nola à figures rouges, attribué au Peintre de l'Éthiopien, New York, Metropolitan Museum of Art 56.171.41 (Beazley 1963, p. 66, n°12 ; Moret 1975, p. 14, n°4 ; Touchefeu 1981b, p. 344, n°63) ; coupe à figures rouges, attribuée au Peintre de Télèphe, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage N658 (Beazley 1963, p. 817, 3 ; Moret 1975, p. 18, n°2 ; Touchefeu 1981b, p. 344, n°64) ; cratère à volutes à figures rouges, attribué au Peintre de Londres E 470, Londres, British Museum E 470 (Davreux 1942, p. 163, n°98, fig. 60 ; Beazley 1963, p. 615, 2 ; Moret 1975, p. 14, n°2 ; Touchefeu 1981b, p. 1981, 344, n°66) ; coupe à figures rouges, attribuée au Peintre de Codros, Paris, Musée du Louvre G 458 (Davreux 1942, p. 158, n°91, fig. 55 ; Beazley 1963, p. 1270, 11 ; Moret 1975, p. 14, n°2 ; Touchefeu 1981b, p. 344-345, n°67 ; Mangold 2005, p. 46, fig. 35) ; coupe à figures rouges, attribuée au Peintre de Marlay, Ferrare, Museo Archeologico Nazionale T 264 (Davreux 1942, p. 160, n°94 ; Beazley 1963, p. 1280, 64 ; Touchefeu 1981b, p. 345, n°75 ; Mangold 2005, p. 47, fig. 36. Jean-Marc Moret souligne la difficulté de distinguer la déesse en personne de sa statue de culte, surtout pour la céramique à figures noires archaïque (Moret 1975, p. 12. Voir aussi De Cesare 1997, p. 123-124 ; Oricchio 2002, p. 85-87). Nous avons ainsi choisi des exemples de céramiques du V^e siècle av. J.-C. où Cassandre étreint une statue de culte figurée comme un véritable *xoanon*.

⁵³⁷ Clement 1958, p. 58-59.

5.3. Les représentations étrusques

Miroir 18

L'épisode des retrouvailles du couple décore trois miroirs de notre corpus. Le premier (18), mis au jour à Caere, est conservé au British Museum. Les noms des protagonistes, hormis celui d'Hélène, y sont inscrits. Reposant sur un autel, au centre de la composition, la statue d'Athéna, parée de boucles d'oreilles et d'un collier de perles, est tournée vers la droite, la tête de profil. Elle porte une tunique longue, l'égide, un casque à cimier ainsi qu'un bouclier et une lance tenus dans la main gauche. À ses côtés, l'inscription *cvera*, « sacrée » en étrusque⁵³⁸, indique son caractère divin. Hélène, parée des mêmes bijoux, l'étreint. Son manteau a glissé à ses pieds et son corps est entièrement dévoilé. Ménélas (*Menle*), imberbe, debout derrière elle, porte une cuirasse et un casque à cimier et saisit l'héroïne par les cheveux tout en la menaçant de son épée. Son bras est retenu par Thétis (*ΘεΘις*), vêtue d'une longue tunique aux manches bouffantes, qui se tient derrière lui. Les cheveux de la déesse sont retenus par un fin bandeau et elle porte elle-aussi un collier de perles et des boucles d'oreilles. On remarque un large baudrier autour de ses hanches. Turan (*Turan*), le corps enveloppé d'un manteau, légèrement en retrait, se tient entre Hélène et Ménélas et regarde ce dernier. Dans la partie droite du médaillon, de l'autre côté du Palladion, deux autres personnages assistent eux aussi à la scène. Armé d'une lance et d'un bouclier, le héros Ajax (*Aivas*), le regard fixé sur Hélène, est nu, à l'exception d'une cape rejetée dans son dos. Plus à droite, derrière lui, *Phulphsna*, la Polyxène étrusque, est debout. Elle ne porte qu'un manteau qui lui couvre l'épaule gauche et la jambe droite, des boucles d'oreilles et un collier à pendant, et elle aussi tient une lance⁵³⁹. Si Bouke Van Der Meer écrit que la représentation de l'héroïne armée est une erreur⁵⁴⁰, nous pensons au contraire que le graveur a effectivement voulu la figurer en guerrière, cherchant peut-être à la rapprocher de Penthésilée, l'Amazone, elle aussi aimée d'Achille et qui meurt elle aussi durant la Guerre de Troie.

L'association de ces héros et héroïnes, réunis sur le miroir 18, est assez singulière. La présence de Turan ne nous surprend pas : elle assiste à la rencontre du couple spartiate sur de

⁵³⁸ À propos de l'inscription étrusque *cver*, voir Colonna 1983, p. 150-153.

⁵³⁹ Le graveur semble s'être trompé dans la gravure : la pointe de la lance d'Ajax, qui devrait normalement se trouver par-dessus la main de la jeune femme, a été gravée avant celle-ci et se trouve en dessous.

⁵⁴⁰ Van Der Meer 1995, p. 112.

nombreuses céramiques à figures rouges, attiques⁵⁴¹, apuliennes⁵⁴² ou étrusques, où elle s'interpose souvent entre le roi furieux et sa protégée. Sur le cratère falisque du IV^e siècle av. J.-C., attribué au Peintre de Nazzano [PL. XXXIII, 1]⁵⁴³, et décoré d'une *Ilioupersis* mouvementée, elle se dresse entre Hélène et le roi furieux qui se précipite vers elle, l'épée à la main, dans une attitude qui rappelle le schéma attique de la poursuite. La jeune femme, la tête tournée vers son époux, ne semble pourtant nullement apeurée : elle se contente de soulever son manteau pour dévoiler sa poitrine. Selon Thomas Morard, cette scène singulière « appartient à une tradition iconographique marginale »⁵⁴⁴. Cependant, bien que la composition soit différente, l'idée générale reste la même : Ménélas, furieux, cherche à se venger, et Turan intervient pour défendre sa protégée, qui est sauvée grâce au pouvoir de l'amour et grâce à sa beauté. En se dévoilant, elle oppose ses atouts féminins à la violence guerrière masculine et utilise ses charmes comme une arme.

Thétis, une divinité protectrice étrusque ?

Sur le miroir **18**, la présence de Thétis est plus inhabituelle. Dans la mythologie, il existe deux divinités portant ce nom : Thétis la Néréide et la grand-mère de cette dernière, la plus jeune fille de Gaïa et Ouranos. Ici, il s'agit plutôt de la Néréide, qui apparaît sur d'autres miroirs

⁵⁴¹ Skyphos, Makron, Hiéron, Boston, Museum of Fine Arts 13.186 (bibl. p. 89) ; coupe, attribuée au Peintre de la Fonderie, Tarquinia, Museo Nazionale RC 5291 (bibl. p. 94) ; cratère à colonnettes, attribué au Peintre de la Centaureomachie de Florence, Ferrare, Museo Nazionale 2688 T 577 VT (Kahil 1955, p. 87, n°61, pl. 61 ; Beazley 1963, p. 541, 3 ; Kahil 1988, p. 542, n°263) ; cratère à colonnettes, proche du Peintre de Leningrad, Tübingen, Université 67.5806 (Beazley 1963, p. 585, 27 ; Kahil 1988, p. 542-543, n°265) ; hydrie, attribuée au groupe de Polygnotos, Rome, Palazzo Torlonia (Kahil 1955, p. 89, n°68, pl. 57.2 ; *Id.* 1988, p. 543, n°270 ; Mangold 2000, p. 97, fig. 55) ; cratère en cloche, attribué au Peintre de Ménélas, Paris, Musée du Louvre G 424 (Kahil 1955, p. 88, n°66, pl. 63.3 ; Beazley 1963, p. 1077, 5 ; Kahil 1988, p. 543, n°268) ; œnochoé, attribuée au Peintre d'Heimarméné, Vatican, Museo Etrusco Gregoriano 16535 (bibl. p. 96) ; fragments de stamnos, Bologne, Museo Civico 175 (Kahil 1955, p. 95, n°77, pl. 67, 1-2 ; *Id.* 1988, p. 544, n°282).

⁵⁴² Cratère à volutes, attribuée au Peintre de Berlin-Branca, Berlin, Staatlich Museen 1968.11 (Moret 1975, p. 35-36, pl. 22-23 ; Trendall - Camitoglou 1982, p. 475, n°3 ; Delivorrias 1984, p. 141, n°1482 ; Kahil 1988, p. 551, n°359) ; amphore, attribuée au Peintre de Baltimore, Avignon, Musée Calvet 2001.4 (Trendall - Camitoglou 1992, p. 278, n°40, pl. 73.1 ; Paoletti 1994, p. 963, n°141 ; Pipili 1997, p. 653, n°21 ; Morard 2002, p. 57, 105, n°35 ; Giacobello 2014).

⁵⁴³ Cratère falisque, attribué au Peintre de Nazzano, Rome, Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia 1197 (bibl. p. 94).

⁵⁴⁴ Morard 2002, p. 57.

étrusques : aux côtés de Pélée⁵⁴⁵, de son fils⁵⁴⁶, et en présence de dieux⁵⁴⁷, ou de héros⁵⁴⁸. L'une de ces représentations, où elle est en compagnie d'Héraklès dans l'épisode de la croisée des chemins, est particulièrement intéressante [PL. XXXIII, 2]⁵⁴⁹. Ailée, vêtue d'une longue tunique, elle se tient à la gauche du héros, tandis que Mnerva et Éris sont à sa droite. Dans cet épisode du mythe, le héros se positionne habituellement entre le vice et la vertu. Thétis, qui semble ici s'opposer à Éris, la discorde, serait alors une divinité positive⁵⁵⁰. La Thétis du miroir **18**, qui protège Hélène, paraît avoir également un rôle bienveillant. Ingrid Krauskopf suggère que son nom et celui de Turan ont été inversés par le graveur⁵⁵¹, puisque c'est généralement cette dernière ou Éros qui intervient pour protéger Hélène. Bouke Van Der Meer rappelle cependant que Turan apparaît dans la même attitude sur d'autres miroirs, comme celui retrouvé près d'Orvieto⁵⁵², un autre conservé à Göttingen⁵⁵³ ou un troisième qui l'est à Hambourg⁵⁵⁴. Sur les deux derniers, la déesse est en compagnie de Mnerva, d'un personnage nommé Leith et d'Héraklès qui tient un bébé joufflu que l'on retrouve par ailleurs sur le miroir **21** du corpus. Pour Francesco De Angelis, Thétis serait figurée ici en qualité de représentante de Turan⁵⁵⁵. Chez les Étrusques, elle semble ainsi être une divinité protectrice, qui appartient à la sphère de la déesse de l'amour⁵⁵⁶.

⁵⁴⁵ Par ex. miroir gravé en bronze représentant l'enlèvement de Thétis par Pélée (Klügmann - Körte 1897, p. 123-125, n°97 ; Van Der Meer 1995, p. 33-34, n°9) ; miroir gravé, bronze, New York, Metropolitan Museum of Art 09.221.16 (Klügmann - Körte 1897, p. 123, n°96 ; Fischer-Graf 1980, p. 81-83, pl. 22, 3 ; Van Der Meer 1995, p. 35-37, fig. 12).

⁵⁴⁶ Par ex. miroir gravé, bronze, Paris, Cabinet des Médailles 1334 (Gerhard 1845, n° CCXXXI ; Gerhard 1863, p. 217).

⁵⁴⁷ Miroir gravé, bronze, Vatican, Musée étrusque Grégorien (Gerhard 1867, chap. 2, p.44, n°CCCXCVI).

⁵⁴⁸ Miroir gravé, bronze, ancienne collection Campana (peut-être au musée de l'Hermitage) (Gerhard 1867, chap. 2, p.57-61, n°CDII).

⁵⁴⁹ Miroir gravé, bronze, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont B 206 (Gerhard 1845, n° CLXIV ; Bayet 1926a, p. 143-145 ; Mansuelli 1946, p. 30 ; Lambrechts 1987, p. 43-46, n°25). Roger Lambrecht rappelle cependant que l'interprétation de la scène est très discutée (Lambrechts 1987, p. 46).

⁵⁵⁰ Van Der Meer 1995, p. 140

⁵⁵¹ Krauskopf, 1988, p. 566.

⁵⁵² Miroir gravé, bronze, Florence, Museo Archeologico 70533 (Brunn 1858, p. 186-187 ; Gerhard 1863, p. 328-332, n°CCLVII, B ; Pittura etrusca a Orvieto 1982, p. 99-100 n°18).

⁵⁵³ Miroir gravé, bronze, Göttingen, Sammlung des Archäologischen Instituts der Universität M58 (Colonna 1984, p. 1062, n°158 ; Mavleev 1986, p. 811, n°4 ; Liepmann 1988, p. 25-27, n°5).

⁵⁵⁴ Miroir gravé, bronze, Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe 1984, 453 (Colonna 1984, p. 1062, n°157a ; Liepmann 1988, p. 45-47, n°18).

⁵⁵⁵ De Angelis 2002, p. 69.

⁵⁵⁶ Sur Thétis en Étrurie, voir aussi Izzet, 2012.

Ajax et Polyxène, séparés des autres protagonistes par la statue d'Athéna *Ilios*, paraissent dissociés du groupe de gauche. Leur nudité les rend différents, comme héroïsés. Tous deux empoignent des lances, qui pourraient les caractériser comme des jeunes gens.

La statue est tournée vers le héros achéen et semble le foudroyer du regard. Il s'agit donc d'Ajax d'Oïlée⁵⁵⁷, qui rappelle ici l'agression subie par Cassandre, la même nuit auprès du Palladion. Il paraît faire ici pendant à Ménélas⁵⁵⁸. Sur plusieurs céramiques attiques et apuliennes décorées de cet épisode, la déesse regarde Ajax avec la même intensité⁵⁵⁹. Il existe toutefois une tradition alternative à celle des *Chants cypriens* qui innocent le héros du viol de Cassandre. Cette version locrienne est liée à la destruction de Siris et à la bataille de la Sagra qui oppose Locriens et Crotoniates⁵⁶⁰. Comme l'ont mis en évidence Luca Cerchiai et Mauro Menichetti, Ajax y intervient en tant que héros positif, presque un second Achille⁵⁶¹, se battant aux côtés des Locriens en compagnie des Dioscures, contre l'impiété des Crotoniates, qui, au moment de la destruction de Siris, avaient profané le temple d'Athéna et massacrés des prisonniers. La punition de ces sacrilèges, qui rappellent celui commis par Ajax à Troie, permettent ainsi au héros divinisé d'expier ses fautes⁵⁶². Les auteurs mentionnent également la tradition racontant qu'à la mort du héros c'est Thétis, également figurée sur le miroir **18**, qui

⁵⁵⁷ Selon Odette Touchefeu, la représentation d'un Ajax Télamon n'est cependant pas totalement exclue (Touchefeu, 1981, p. 347).

⁵⁵⁸ On retrouve cette mise en parallèle des deux héros sur quatre vases attribués au Peintre de Baltimore : Cratère du Carlos Museum cité dans la note précédente ; cratère à figures rouges, Bâle, Musée des Antiquités et Collection Ludwig ASL BS 1457 (Morard 2002, p. 105, n°36 ; Kossatz-Deissmann 2009, p. 294, add. 3 b ; Giacobello 2014, p. 30, fig. 12 ; amphore à figures rouges, Avignon, Musée Calvet 2001.4 (bibl. p. 119) ; amphore à figures rouges, Bâle, Musée des Antiquités et Collection Ludwig ASL BS 1456 (Morard 2002, p. 105, n°34 ; Kossatz-Deissmann 2009, p. 294, add. 3.a ; Giacobello 2014, p. 30, fig. 11).

⁵⁵⁹ Par exemple : hydrie attique dite « Vivenzio », figures rouges, attribuée au Peintre de Kléophradès (bibl. p. 100) ; plat attique à figures rouges, attribué à Paseas, New Haven Yale University 1913.169 (Davreux 1942, p. 150, n°80, fig. 45 ; Beazley 1963, p. 163, 4 ; Touchefeu 1981b, p. 342, n°51) ; cratère apulien à figures rouges, attribué au Peintre de Baltimore. Dans les publications, le cratère apparaît à la Nefer Gallery, Zurich, ensuite vendu par Sotheby's le 8 juillet 1994 (Sotheby's 1994) au Carlos Museum de l'Emory University d'Atlanta (1999.011.006A), où il est aujourd'hui conservé (Trendall - Campitoglou 1983, p. 147, 151, n°21a, Pl. XXIX.4 ; Kahil 1988, p. 351, n°361 ; Pontrandolfo 1996, p. 113, fig. V.2 ; Pipili 1997, p. 653, n°22 ; Morard 2002, p. 105-106, n°37).

⁵⁶⁰ Sur la tradition de la Sagra, voir par ex. Giangiulio 1983.

⁵⁶¹ Selon une tradition rapportée par Pausanias, Ajax et Achille sont en effet réunis dans l'Île de Leuké. Voir *infra*, chapitre 6.2.

⁵⁶² Menichetti - Cerchiai 2011, p. 374.

l'ensevelit⁵⁶³ à Mykonos⁵⁶⁴ ou à Délos⁵⁶⁵. Ainsi, on peut aisément imaginer que l'Ajax du miroir s'inscrive dans cette tradition italique où son rôle devient positif et bienveillant.

La présence de Polyxène est plus énigmatique, mais plusieurs associations avec les protagonistes apparaissant sur le miroir peuvent être envisagées. Comme Hélène, c'est une jeune femme de sang royal d'une grande beauté dont la nudité semble faire écho à celle de la Spartiate. Polyxène est aussi la sœur de Cassandre, évoquée par la présence d'Ajax. Si aucune source antique ne mentionne ensemble les trois héroïnes, Bouke Van Der Meer rappelle cependant qu'Euripide écrit dans *Les Troyennes* que Polyxène sera sacrifiée, Cassandre tuée et Hélène menacée⁵⁶⁶. Elle est donc une victime collatérale du conflit troyen, comme Cassandre et Thétis, qui perd Achille, son fils unique, lors de la guerre. Ce dernier fait par ailleurs le lien entre les deux femmes : l'une est sa mère, l'autre sa promise. Ainsi, la représentation de Thétis empêchant Ménélas de punir Hélène et celle de Polyxène assistant à la scène pourraient témoigner de l'innocence de l'Argienne : au lieu de la blâmer et de l'accuser d'être la source de leur malheur, elles la défendent face à son époux furieux. Le miroir serait-il alors un plaidoyer en faveur d'Hélène ? Enfin, comme sur l'hydrie Vivenzio [PL. XXIV, 1], plusieurs générations de femmes sont représentées : Thétis, d'âge mûr, est une mère, comme Aithra sur l'hydrie ; Hélène, femme fatale et Polyxène, jeune vierge sacrifiée. La lance, qui fait d'elle une « Artémis », fuyant elle aussi les noces, comme Cassandre et surtout, comme Athéna, représentée elle-aussi sur la pièce 18, renforce cette allusion au statut virginal. Sur le miroir comme sur l'hydrie, l'accent est ainsi mis sur le féminin, à chaque état de la vie et dans ses différents statuts.

La décoration des exergues du miroir 18

Le décor des exergues est lui aussi digne d'intérêt. Dans la partie supérieure, un personnage féminin, dont on ne voit que la tête, conduit un quadriges. Il s'agit vraisemblablement d'Éos, la déesse de l'aube : Thesan chez les Étrusques. C'est aussi une déesse « ravisseuse de beaux jeunes gens qui l'ont séduite et dont elle veut faire ses amants »⁵⁶⁷. On la retrouve dans la même attitude, sur son quadriges, dans l'exergue supérieur de plusieurs

⁵⁶³ Menichetti - Cerchiali 2011, p. 375.

⁵⁶⁴ Apollodore, *Epitome*, 6, 5-6.

⁵⁶⁵ Pindare, *Olympiques*, 9, 69-73.

⁵⁶⁶ Van Der Meer 1995, p. 112

⁵⁶⁷ Bloch - Minot 1986, p. 796. Sur Thesan, voir également Tirelli 1981, p. 41-50 ; Maggiani 1984, p. 54-88.

autres miroirs⁵⁶⁸. L'exergue inférieur du miroir **18** est quant à lui orné d'un épisode de la geste d'Héraklès : le héros vogue vers l'Île de Géryon⁵⁶⁹, sur un radeau fait de trois amphores, avec pour voile sa léonté. Le motif est également présent sur quelques scarabées étrusques en cornaline⁵⁷⁰, mais aussi dans l'exergue inférieur de deux autres miroirs où il est là encore associé à une représentation de Thesan sur son quadrigé⁵⁷¹. Comme sur beaucoup de miroirs étrusques, le décor des exergues semble être une représentation cosmique du monde, avec le ciel et l'eau, symbolisé ici par Hercle sur son radeau. Ainsi, sur plusieurs miroirs du corpus, comme le **01**, le **07** ou le **23**, des animaux marins ornent l'exergue inférieur.

Miroir 19 et 20

Les miroirs **19** et **20**, qui ne sont pas inscrits, sont conservés au musée du Louvre. Très proches iconographiquement et stylistiquement, ils ne semblent toutefois pas de la même main : la gravure du **20** est d'une facture plus grossière que celle du **19**. Ils sont tous deux munis d'un manche coulé en même temps que le disque piriforme, typique de la production prénestine.

Dans la partie supérieure du miroir **19**, une tête émerge d'un demi-cercle bordé de dents de loup, tandis que dans l'exergue inférieur, un personnage anguipède tient dans chaque main une branche de la couronne végétale qui entoure le disque. À gauche du médaillon, Ménélas, cette fois-ci barbu, porte une cuirasse à lambrequins, un baudrier et un casque à cimier. Un petit personnage retient son bras armé tandis que de l'autre il saisit Hélène par les cheveux. Le corps de cette dernière est nu, bien qu'elle porte un manteau rejeté dans le dos. Elle étreint la statue de culte d'Athéna, placée sur un support sous lequel se tient un animal allongé et un autre petit personnage accroupi, de face, pourvu de petites oreilles pointues. À droite, un troisième

⁵⁶⁸ Par ex. miroir gravé, bronze, Florence, Museo Archeologico 77759 (Mansuelli 1948, p. 96-98 ; Bloch - Minot 1986, p. 792, n°13) ; miroir gravé, bronze, Bloomington, Indiana University 74-23 (Bonfante 1977 ; Bloch - Minot 1986, p. 793, n°16), miroir **07**.

⁵⁶⁹ Van Der Meer 1995, p. 111 : Le voyage d'Héraklès est décrit par Servius dans son commentaire à l'*Enéide* de Virgile (*Ad. Verg. Aen.* 8, 299).

⁵⁷⁰ Par ex. scarabée, Paris, Cabinet des Médailles 1776a (Zazoff 1968, p. 160, n°592 ; Schwarz 1990, p. 232, n°339 b) ; scarabée, Copenhague, National Museum 3711 (Zazoff 1968, p. 55, n°68, pl. 18 ; Schwarz 1990, p. 232, n°339-a ; scarabée, La Hague, Royal Coin Cabinet 1964.1 (Zazoff 1968, p. 160, n°596 ; Schwarz 1990, p. 232, n°339-c) ; scarabée, Berlin, Staatlich Museen 231 (Zazoff 1968, p. 89, n°164, pl. 33 ; Schwarz 1990, p. 232, n°340).

⁵⁷¹ Le premier miroir, retrouvé à Todi et conservé au musée de Villa Giulia (1745), figure un jugement de Pâris (Bloch 1984, p. 172, n°17 ; Bloch - Minot 1986, p. 793, n°17 ; Van Der Meer 1995, p. 151-152, fig. 70) . Sur le second, conservé au British Museum (BM 618) et qui provient de Bolsena, Turms, Mnerva, Turan, Laran et un personnage nommé Amatutuni sont représentés en compagnie de trois enfants (Gerhard 1863, p. 328-332, n° CCLVII b ; Simon 1978 ; Bloch 1984, p. 175, n°37 ; Bloch - Minot 1986, p. 793, n°15 ; Schwarz 1990, p. 232, n°338). Notons que sur ce miroir, Turan se trouve dans la même attitude que sur le **18** : voilée, enroulée dans son manteau, elle est simple spectatrice.

personnage se dirige vers la droite en portant un élément en partie effacé sur les épaules. Les deux petits personnages secondaires ainsi que l'animal peuvent sembler à première vue anodins. Ils offrent cependant un possible filtre de lecture de l'image. Comme l'a mis en évidence Françoise Frontisi-Ducroux, la frontalité, extrêmement rare dans l'art de l'antiquité classique, est toutefois utilisée dans quelques rares cas : pour représenter celui qui s'apprête à trépasser ou pour figurer certains éléments dionysiaques, comme les satyres ou les masques⁵⁷². Le petit personnage accroupi sous l'autel, qui paraît par ailleurs avoir de petites oreilles pointues, pourrait ainsi être un satyre. Il semble par ailleurs tenir quelque chose dans la main droite, peut-être un morceau de viande qu'il aurait volé. Le second personnage situé plus à droite, peut-être lui aussi un satyre, pourrait transporter sur ses épaules une outre à vin, comme on le voit sur la céramique attique : sur une amphore à figures noires conservée à Jérusalem [PL. XXXIV, 2]⁵⁷³, Dionysos est encadré par deux satyres. Celui de droite, le visage de face, porte une outre de peau de chèvre sur le dos. Dans cette optique, il est alors facile de proposer d'identifier l'animal de profil sur miroir **19**, comme étant une panthère, qui évoque Dionysos. Ces quelques éléments sont essentiels pour la compréhension de l'image : en faisant allusion au drame satyrique, une certaine distance est prise avec la tragédie et le mythe revêt alors un aspect burlesque. Les retrouvailles d'Hélène et de Ménélas se déroulant parmi des satyres, tout comme la présence d'une de ces créatures qui assiste à la découverte de l'œuf contenant l'héroïne sur le stamnos étrusque du Peintre du Ganymède d'Oxford⁵⁷⁴, offre une autre clef de lecture. Comme l'a démontré François Lissarrague, l'association des satyres au mythe produit un effet comique⁵⁷⁵, particulièrement lorsqu'ils s'immiscent dans une scène tragique, comme sur le miroir **19**. Le mythe se réélabore alors à travers ce filtre spécifique, qui se rattache au monde du théâtre, domaine privilégié de Dionysos⁵⁷⁶. Les motifs théâtraux ne se rapportent pas directement à des représentations scéniques mais permettent une « dilatation conceptuelle » de la réalité : une exploration de la condition humaine devient alors possible à travers le miroir déformant du théâtre satyrique⁵⁷⁷. L'intrusion des satyres dans le mythe d'Hélène peut par ailleurs signifier également l'aspect presque comique de l'héroïne, qui semble être l'objet de rire, tout comme Ménélas, dans la scène des retrouvailles.

⁵⁷² Frontisi-Ducroux 1984, p. 156. Voir aussi Frontisi-Ducroux 1987, Korshak, 1987.

⁵⁷³ Amphore attique à figures noires, Jérusalem, Israel Museum 72.15.27 (The Jan Mitchell gift to the Israel Museum. Past and Present. 1. Arkhe'ologyah 1974, p. 43, n°11 (A,B).

⁵⁷⁴ Stamnos étrusque à figures rouges, attribué au Peintre du Ganymède d'Oxford, Boston, Museum of Fine Arts 07.862 (bibl. p. 64).

⁵⁷⁵ Lissarrague 2013, p. 24.

⁵⁷⁶ Voir Trendall 2016, p. 85-88 : à propos de Dionysos et du théâtre en Italie méridionale au IV^e siècle av. J.-C.

⁵⁷⁷ Menichetti 2006, p. 59 ; Lissarrague 2013, p. 22.

L'iconographie se simplifie et le trait se dégrade sur le miroir **20**. Ménélas ne porte qu'un baudrier et une chlamyde drapée autour du ventre et qui retombe sur son bras gauche. Il saisit Hélène par la chevelure, le genou gauche posé sur ses reins, et la menace de son épée. Éros, ses grandes ailes repliées dans le dos, retient son bras et lui touche le menton en geste de supplication. Le corps nu d'Hélène, tourné de trois-quarts vers la gauche, est affaissé. Sa tête est violemment retournée par Ménélas alors qu'elle embrasse les genoux de la statue d'Athéna *Ilias*. Debout sur un autel, l'effigie casquée tient une lance et un bouclier. Le motif en demi-cercle qui ornait le miroir **19** est ici remplacé par un remplissage en forme conique que l'on retrouve entre les jambes de Ménélas. Dans l'exergue inférieur, sous une épaisse ligne décorée de chevrons, deux hippocampes se font face.

Si Eduard Gerhard et Juliette Davreux ont identifié la scène comme une agression de Cassandre⁵⁷⁸, selon Lily Kahil, Ingrid Krauskopf, Georg Matthies ou encore Denise Rebuffat-Emmanuel, il s'agit bien d'une nouvelle représentation des retrouvailles d'Hélène et de Ménélas⁵⁷⁹, puisque lors de l'outrage fait à la princesse troyenne, aucun dieu n'intervient et même le Palladion détourne le regard. En revanche, Hélène est inconditionnellement défendue par une intervention divine, souvent Aphrodite ou Éros qui s'interpose pour la protéger. Nous pensons nous aussi que le décor met en scène Hélène et Ménélas et non Cassandre et Ajax.

Sur un cratère étrusque de la fin du IV^e siècle av. J.-C. [**PL. XXXV, 1**]⁵⁸⁰, on retrouve le même schéma : un guerrier barbu se précipite vers une jeune femme nue qui étreint le Palladion, tandis qu'Éros retient le bras armé de l'homme. Si selon Jean-Marc Moret, cette céramique « donne l'exemple d'une ambiguïté insurmontable »⁵⁸¹, l'intervention divine suggère plutôt une identification du couple Hélène-Ménélas, comme sur les miroirs précédents⁵⁸². Cette permutation entre Hélène et Cassandre est opérée sur la panse d'un cratère apulien du milieu du IV^e siècle av. J.-C. attribué au Peintre de Berlin-Branca [**PL. XXXV, 2**]⁵⁸³. La première, parée de bijoux, est assise sur l'autel de la statue d'Athéna *Ilias*, qu'elle étreint du

⁵⁷⁸ Gerhard 1863, p. 220 ; Gerhard 1867, chap. 2, p.54 ; Davreux 1942, p. 198 : selon Juliette Davreux, la scène des retrouvailles d'Hélène et de Ménélas aurait influencé celle de l'agression de Cassandre.

⁵⁷⁹ Matthies 1912, p. 61 ; Kahil 1955, p. 271 ; Rebuffat-Emmanuel 1988, p. 49 ; Krauskopf 1988, p. 566, n°19, n°20.

⁵⁸⁰ Cratère étrusque à figures rouges, attribué au Funnel Group, Mayence, Römisch-Germanisches Zentralmuseum 0.38835 (bibl. p. 94).

⁵⁸¹ Moret 1975, p. 40.

⁵⁸² « Così, la donna discinta, aggrappata alla statuetta di Atena, è qui Elena e non può essere Cassandra, per la quale sarebbe affatto incomprensibile l'intercessione dell'Erote ». (Harari 1995, p. 107).

⁵⁸³ Cratère à volutes, attribué au Peintre de Berlin-Branca, Berlin, Staatliche Museen 1968.11 (Moret 1975, p. 35-39, pl. 22-23 ; Trendall - Cambitoglou 1982, p. 475, n°3 ; Delivorrias 1984, p. 141, n°1482 ; Demargne 1984, p. 969, n°113 ; Kahil 1988, p. 551, n°359).

bras droit. De l'autre main, elle se dévoile et découvre un de ses seins. Ménélas, barbu et vêtu en hoplite, a déjà lâché son épée. Il se précipite vers elle, mais tourne la tête vers Aphrodite, debout derrière lui, qui retient sa lance. Éros, la main ouverte en un geste de supplication, s'interpose entre lui et son épouse, qui, comme sur le cratère du Peintre de Nazzano [PL. XXXIII, 1], ne semble nullement affolée.

L'exemplaire **20** a par ailleurs été découvert à Préneste, à l'intérieur de la ciste dite « Révil »⁵⁸⁴, aujourd'hui conservée au British Museum et qui est décoré de l'épisode du sacrifice des prisonniers troyens par Achille, raconté au Chant XXIII de l'*Iliade*⁵⁸⁵. Le rapport entre l'iconographie de la ciste et celle du miroir doit être considéré : les images des deux supports n'ont pas été choisies au hasard et témoignent d'une cohérence thématique. Bruno d'Agostino rappelle l'exemple de la « ciste Ficoroni », qui contenait un miroir décoré d'une représentation de Pollux, alors que la ciste était elle-même ornée de l'épisode du supplice d'Amycos. Le chercheur évoque aussi la « ciste Révil » et le miroir **20**, en interprétant l'iconographie de ce dernier comme étant une représentation d'Ajag et de Cassandre⁵⁸⁶. On peut cependant supposer que, comme dans la tombe François de Vulci, datée du dernier quart du IV^e siècle av. J.-C.⁵⁸⁷, où une analogie profonde lie l'épisode du sacrifice des prisonniers Troyens⁵⁸⁸ et celui de l'agression de Cassandre, le même type de correspondance peut être établis entre Hélène et Ménélas lors de l'*Ilioupersis*. Sur le sarcophage étrusque de Torre San Severo [PL. XXXIV, 1]⁵⁸⁹, on retrouve encore l'association entre le massacre des prisonniers troyens et une héroïne homérique violente. Cette fois-ci il s'agit de Polyxène, sacrifiée par Néoptolème devant la tombe d'Achille. On remarque que l'épisode des retrouvailles d'Hélène

⁵⁸⁴ Ciste prénestine dite Révil, bronze Londres, British Museum 1859.0816.1 (Gerhard 1843, p. 29-31 ; Foerst 1978 ; Bordenache Battaglia - Emiliozzi 1979, p. 112-115, n°CXXXV-CXXXIX). Extrait de la vente Révil, 1842, n°56 : « Ajax armé d'un glaive, le dirige sur Cassandre qu'il a saisi par les cheveux. Trouvé à Palestrine, avec la ciste décrite plus haut ».

⁵⁸⁵ Homère, *Iliade*, XXIII, 173-176.

⁵⁸⁶ D'Agostino 2003, p. 107: Bruno d'Agostino s'appuie sur l'interprétation d'Eduard Gerhard et indique par ailleurs que le miroir **20** est perdu, bien que la pièce se trouve actuellement au musée du Louvre (D'Agostino 2003, p. 107).

⁵⁸⁷ Sur le décor de la tombe François voir par ex. Cristofani 1967 ; Coarelli 1983 ; Maggiani 1983 ; D'Agostino 2003 ; Menichetti 2014a.

⁵⁸⁸ Sur la représentation du sacrifice des prisonniers Troyens dans l'art étrusque et italique, voir Rouveret 2002.

⁵⁸⁹ Sarcophage, IV^e siècle av. J.-C., Orvieto, Museo Claudio Faina (Herbig 1952, p. p.40, n°73, pl. 36b ; Cagiano de Azevedo 1970, p. 10-18, pl. 3, 2, 6 ; Touchefeu Meynier 1994, p. 434, n°32 ; Van Der Meer 2004, p. 29-31, VII.1, fig. 7-8). Michelangelo Cagiano de Azevedo conteste cependant l'authenticité du sarcophage, mais ce doute ne semble pas partagé par les autres spécialistes comme Bouke Van Der Meer : « On it, are Indeed some exceptional details. On the other hand, a forger around 1912, the date of discovery of the sarcophagus, could not have been aware of the all the schemes and motifs present on it, wich are now know and studied from artefacts found long after 1912 ».(Van Der Meer 2004, p. 29).

et de Ménélas durant la prise de Troie figuré sur le miroir **18** est également associé indirectement à Achille, à travers la présence de Thétis, qui retient le bras du roi achéen.

5.4. Cassandre et Ajax sur les miroirs étrusques

Deux miroirs tyrrhéniens de la même période chronologique que les **18**, **19** et **20**, sont décorés d'une représentation de Cassandre et Ajax, et l'on remarque qu'aucun dieu n'intervient pour protéger l'héroïne, contrairement aux scènes étudiées précédemment. Sur celui de l'Université de Newcastle-upon Tyne, qui provient d'Orbetello et appartenait autrefois à la collection du prince Barberini [PL. XXXVI, 1]⁵⁹⁰, la princesse, vêtue d'une tunique transparente, est à genoux au pied d'une colonne ionique⁵⁹¹ qu'elle enlace de son bras gauche. Aujourd'hui, seule la partie droite du miroir subsiste, mais une gravure d'Eduard Gerhard le représente entièrement. À gauche, Ajax porte une chlamyde rejetée dans le dos et une épée au fourreau, attachée à sa taille. Il saisit Cassandre par la chevelure et non pas l'avant-bras. L'inscription « CASSAN.A » apparaît aujourd'hui au-dessus de la tête de la jeune femme, mais nous mettons son authenticité en doute puisqu'elle n'est pas mentionnée dans les ouvrages les plus anciens : ni dans le *Bullettino dell'Istituto*, ni chez Eduard Gerhard, ni chez Juliette Davreux.

Le second miroir est conservé dans une collection privée milanaise [PL. XXXVI, 2]⁵⁹² et provient de Palestrina, comme le confirme sa forme allongée typiquement prénestine. Ajax, casqué, la tête tournée vers la gauche, est ici encore vêtu d'une chlamyde qui flotte au vent. Il saisit Cassandre par le cou et les cheveux. La princesse, nue, est agenouillée aux pieds de la statue d'Athéna. Le mouvement est si violent que le Palladion bascule.

Le décor d'une troisième pièce conservée au Museo Archeologico Nazionale de Florence [PL. XXXVI, 3]⁵⁹³, a souvent été interprété comme une représentation des retrouvailles d'Hélène et de Ménélas. Au centre du médaillon, une jeune femme, supposée être Hélène, est agenouillée. Son manteau a glissé, dévoilant son corps nu. Un guerrier imberbe, qui

⁵⁹⁰ Miroir gravé, bronze, IV^e siècle av. J.-C. Newcastle-upon-Tyne, University 110 (Adunanza del 9 gennaio 1852 1852, p. 41 ; Gerhard 1867, p. 55-56, n°CD, 1 ; Davreux 1942, p. 166, n°102 ; Touchefeu 1981b, p. 346, n°81).

⁵⁹¹ Selon Juliette Davreux, la colonne semble coiffée d'un bonnet phrygien (Davreux 1942, p. 166).

⁵⁹² Miroir gravé, bronze, IV^e siècle av. J.-C., Milan, Collection privée (Gerhard 1867, p. 56, n° CD, 1 ; Davreux 1942, p. 165, n°101, fig. 59 ; Touchefeu 1981b, p. 346, n°82).

⁵⁹³ Miroir gravé, bronze, IV^e siècle av. J.-C., Florence, Museo Archeologico 70533 (Klügmann - Körte 1897, p. 153, n°116. 1 ; Kahil 1955, p. 271, n°228 ; Pittura etrusca a Orvieto 1982, p. 99-100, n°18 ; Bloch 1984, p. 173, n°24 ; Krauskopf 1988, p. 566, n°26)

ne porte lui-aussi qu'une chlamyde, l'empoigne par la chevelure et la menace de son épée. À droite, une jeune femme nue se penche vers le centre. Enfin, au second plan, un guerrier casqué, armé d'une lance, observe la scène : sur le miroir, le Palladion a disparu, et personne ne retient son bras. Si selon Adolf Klügmann et Gustav Körte, il s'agit de Ménélas, Hélène et Turan, Lily Kahil puis Ingrid Krauskopf restent plus prudentes quant à l'interprétation de la scène. La jeune femme menacée pourrait également être Cassandre ou encore Polyxène, représentée de la même manière sur le sarcophage étrusque de Torre San Severo [PL. XXXIV, 1], évoqué précédemment. La princesse est exactement dans la même position, son manteau aux pieds. Néoptolème, vêtu d'une chlamyde rejetée dans le dos, une épée à la main, la saisit par les cheveux. Achille, le pied sur une roche assiste à la scène. Néanmoins, aucun autel n'est représenté près de la jeune femme du miroir, et le Palladion n'y est pas figuré non plus. Nous pensons donc qu'une interprétation comme une représentation d'Hélène et de Ménélas serait trop hasardeuse, au regard des nombreuses héroïnes éplorées, en danger lors de la prise de Troie.

Le décor de l'intérieur d'une coupe étrusque [PL. XXXVII, 1]⁵⁹⁴ est tout aussi difficile à interpréter, bien que certains aient voulu y voir une version comique de la rencontre du couple spartiate. Là encore, l'effigie d'Athéna n'est pas représentée. Une jeune femme nue, peut-être Hélène, uniquement vêtue d'un manteau qui ne cache nullement son corps, se réfugie sur les genoux d'une femme âgée, assise, de profil vers la droite. Face à elles, un guerrier, portant une chlamyde, une épée, une lance et un bouclier, soulève le manteau de la jeune femme. Comme le rappelait déjà Guglielmo Maetzke en 1951, « ce motif [...] est très fréquent dans la céramique grecque dès la production de figures noires, et se répète dans le monde étrusque dans la céramique et sur les reliefs, spécialement pour illustrer plusieurs épisodes de l'*Iliupersis* »⁵⁹⁵.

Ainsi, malgré ces deux derniers documents à l'interprétation incertaine, la représentation d'Hélène cherchant refuge auprès du Palladion est bien attestée sur les miroirs étrusques. Ce schéma de composition semble avoir duré, puisque l'on identifie la même scène sur deux plats du 1^{er} siècle ap. J.-C., dont l'un a été retrouvé à Alexandrie [PL. XXXVII, 2]⁵⁹⁶ et conservé au musée gréco-romain de la ville. On y voit Ménélas, le bras saisi par deux Érotés,

⁵⁹⁴ Coupe étrusque à figures rouges, Cortone, Museo dell'Accademia Etrusca (Maetzke 1950 ; Kahil 1955, p. 192, n°163, pl. LXXII, 1 ; Harari 1980, p. 34-35, n°21, n°13, 1-3 ; Krauskopf 1988, p. 566, n°25).

⁵⁹⁵ Maetzke 1950, p. 379 : « Il motivo ispiratore di questa scena è molto frequente nella ceramica greca fin della produzione a f.n., e ricorre nel mondo etrusco pure frequentemente nelle ceramiche e nel rilievo, specialmente ad illustrare vari episodi della Iliupersis ».

⁵⁹⁶ Plat en terre cuite, 1^{er} siècle ap. J.-C., Alexandrie, Musée Gréco-romain 9578a (Breccia 1909, p. 298-300 ; Courby 1922, p. 533, fig. 1177 ; Kahil 1955, p. 245, n°196, Pl. LXXXVIII, 2 ; *Id.* 1988, p. 551, n°362 a) ; fragment d'un plat en terre cuite, 1^{er} siècle ap. J.-C., Göttingen, Museum (Breccia 1909, p. 299, n°1 ; Kahil 1955, p. 245, n°197 ; *Id.* 1988, p. 551, n°362 b).

empoignant Hélène par les cheveux, tandis qu'elle s'agrippe au Palladion. Sous la violence de l'assaut, son manteau est tombé et son corps nu est dévoilé. Ces deux pièces attestent la transmission d'un même schéma iconographique durant plusieurs siècles, et dans une autre aire culturelle.

5.5. Hélène et Cassandre, des héroïnes étroitement liées

Sur les miroirs étrusques du IV^e siècle av. J.-C., les imagiers effectuent un rapprochement entre Hélène et Cassandre. Cette association apparaît dès la première moitié du V^e siècle av. J.-C. en Étrurie : sur la face A de l'amphore à décor surpeint attribuée au groupe de Praxias [PL. XXXVII, 3]⁵⁹⁷, Ménélas, l'épée hors du fourreau, poursuit Hélène, tandis que sur la face B, Ajax saisit Cassandre par les cheveux tout en la menaçant de son poignard. La princesse étreint une colonne ionique sur laquelle repose une petite Athéna *Promachos*, tournée vers la gauche.

La production étrusque, qui met en exergue le lien entre les jeunes femmes, se réclame cependant d'un *topos* plus antique, qui opère déjà au niveau de l'imaginaire dans la céramique attique importée. En effet, sur les vases à figures rouges décorés d'une représentation de l'*Ilioupersis*⁵⁹⁸, le parallèle est déjà évident. À l'intérieur de la kylix signée par Euphronios et attribuée au peintre Onesimos [PL. XXXVIII, 1]⁵⁹⁹, Hélène et Cassandre sont représentées de manière symétrique, parmi plusieurs groupes de Troyens et d'Achéens. Dans la partie supérieure de la coupe, au centre, la princesse troyenne, nue, à l'exception d'un manteau rejeté sur ses épaules, est agenouillée au pied du Palladion qu'elle enserre du bras gauche. La statue, un bouclier au bras, est tournée vers Ajax, vêtu en hoplite, qui empoigne l'héroïne par les cheveux. Dans la partie inférieure de la coupe, le groupe d'Hélène et de Ménélas est plus fragmentaire. L'héroïne, suppliante, tend les bras vers son époux qui se précipite vers elle, tandis qu'Éros vole entre eux. Un autre personnage féminin, probablement Aphrodite, dont

⁵⁹⁷ Amphore étrusque à figures rouges, attribuée au groupe de Praxias, Londres, British Museum, 1948.10 (bibl. p. 94).

⁵⁹⁸ En examinant le catalogue du LIMC, Luca Cerchiai a mis en évidence une donnée significative : à l'exception de trois exemplaires (Pipili 1997, p. 652, n°5, n°10, n°11), les vases décorés d'une *Ilioupersis*, datés du premier tiers du V^e siècle av. J.-C., ont été mis au jour en Étrurie, témoignant d'un goût particulier des Tyrrhéniens pour ce sujet (Cerchiai 2008, p. 20).

⁵⁹⁹ Kylix attique à figures rouges, Onesimos (peintre), Euphronios (potier), vers 500-490 av. J.-C., Rome, Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia 12110 (Kahil 1988, p. 544, n°277 ; Williams 1991, p. 49-60 ; Paoletti 1994, p. 962, n°104 ; Maggiani 1997, p. 24 ; Pipili 1997, p. 652, n°7 ; Maggiani - Rizzo 2001, p. 150-152 ; Mangold 2005, p. 40, fig. 26 ; Cerchiai 2008, p. 20-23, fig. 9-11 ; Gaultier - Haumesser - Santoro 2013, p. 178, cat. 187).

seule une partie du *chiton* est visible, se tient derrière Hélène. Le pouvoir divin a déjà agi puisque Ménélas a lâché son épée⁶⁰⁰. La position des groupes, à l'intérieur de la kylix, renforce le parallèle entre les deux héroïnes : d'un côté, Cassandre, qui provoque sa chute et celle de la cité pour avoir repoussé l'amour du dieu Apollon, de l'autre, Hélène, qui, grâce à Éros, désarme son époux bafoué⁶⁰¹. Sur l'hydrie Vivenzio du Peintre de Kléophradès [PL. XXIV, 1]⁶⁰², le parallèle est plus subtil, à travers la figure de Cassandre qui suggère celle d'Hélène⁶⁰³, comme nous l'avons évoqué précédemment⁶⁰⁴.

À partir de la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., en Italie méridionale, et notamment en Apulie, les sujets troyens sont réactivés, avec une forte prédilection pour les représentations du sac d'Ilion⁶⁰⁵. Encore une fois, le parallèle entre les héroïnes est manifeste. Selon Jean-Marc Moret, cette corrélation « ne découle pas seulement du contexte légendaire : la similitude de l'action, dans les deux motifs, a dû très tôt frapper les peintres »⁶⁰⁶. Sur un cratère apulien⁶⁰⁷ orné d'une *Ilioupersis*, les jeunes femmes sont représentées dans deux scènes juxtaposées. La peinture, très endommagée, a fait l'objet d'une restauration excessive avant d'être nettoyée. Dans la partie supérieure gauche de la panse, le groupe d'Ajax et de Cassandre n'est presque plus lisible. Plus à droite, Ménélas poursuit Hélène qui cherche refuge auprès de la statue d'Aphrodite qu'elle étreint d'une main.

Sur le cratère apulien attribuée au Peintre de l'Ilioupersis [PL. XXXVIII, 2]⁶⁰⁸, deux jeunes femmes se réfugient auprès du même Palladion. À gauche, l'une, vraisemblablement Cassandre, est agenouillée au pied d'un autel sur lequel repose la statue d'Athéna *Ilias*, dont elle étreint les jambes. Ajax, imberbe, ne portant qu'une chlamyde et un pilos, se précipite vers elle, le bras tendu comme s'il s'apprêtait à la saisir par l'épaule ou les cheveux. La seconde porte une tunique qui laisse apparaître son sein gauche. Elle est assise sur l'autel, de l'autre côté

⁶⁰⁰ Williams 1991, p. 56 : il s'agit de la plus ancienne figuration de l'épée tombant au sol dans cet épisode.

⁶⁰¹ Cerchiai 2008, p. 21, n°4.

⁶⁰² Hydrie à figures rouges dite "Vivenzio", Peintre Kléophradès, Naples, Museo Archeologico Nazionale H2422 (bibl. p. 100).

⁶⁰³ Cerchiai 2008, p. 19 : À travers l'évocation de l'héroïne, la généalogie de Tyndare est valorisée. Le père de ce dernier, le mythique Oïbalos, occupait une place spéciale dans la tradition mythologique campanienne chez les populations d'origine eubéenne. Ainsi, le programme du vase, qui a une portée politique, n'a pas été choisi au hasard.

⁶⁰⁴ Voir *supra*, chapitre 4.4.

⁶⁰⁵ Linant de Bellefonds - Prioux 2018, p. 221.

⁶⁰⁶ Moret 1975, p. 32.

⁶⁰⁷ Cratère apulien à figures rouges, Londres, British Museum 1870.0710.1 (Kahil 1955, p. 191, n°162, pl. 73.1 ; Moret 1975, p. 31, n°7, pl. 21.1, 21.2 ; Touchefeu 1981b, p. 345, n°78 ; Kahil 1988, p. 551, n°360).

⁶⁰⁸ Cratère apulien à figures rouges, attribué au Peintre de l'Ilioupersis, Londres, British Museum 1867.0508.1333 (Reinach 1899, p. 367, n°1 ; Davreux 1942, p. 152, n°84, fig. 50 ; Moret 1975, p. 11, n°2, pl. 8, 10.1 ; Trendall - Cambitoglou 1978, p. 193, n°8 ; Touchefeu 1981b, p. 343-344, n°59).

du Palladion, qu'elle embrasse elle-aussi. La statue, tournée vers la droite, porte un casque à cimier, une lance dressée et un bouclier. La jeune femme assise tourne la tête vers un second guerrier, lui-aussi imberbe et nu. Une épée au fourreau, celui-ci tient une lance et a déposé son bouclier à ses pieds. S'il est aisé de reconnaître Ajax et Cassandre dans le couple de gauche, l'identification de celui de droite est plus problématique, mais il pourrait s'agir d'Hélène. Sur le cratère apulien attribué au Peintre de Berlin-Branca [PL. XXXV, 2], on la retrouve dans la même attitude, les jambes croisées en X et la tête penchée sur le côté⁶⁰⁹ Comme sur le vase du Peintre de l'Ilioupersis, elle enlace l'effigie et ses cheveux ondulés tombent sur sa nuque. Elle est parée de bijoux et elle dévoile un sein, motif que l'on retrouve également dans certaines sources antiques. Ainsi, sur les deux vases, les jeunes femmes sont assises sur l'autel, au pied de la statue de culte et semblent sereines face à la menace, calmes au cœur d'une intense agitation. Selon Odette Touchefeu, l'absence d'Éros ainsi que la jeunesse du guerrier posent un problème pour l'identification du couple à celui formé par Hélène et Ménélas⁶¹⁰. Il semble toutefois que dans l'art italique, comme dans le cas des miroirs étudiés précédemment, certaines libertés soient prises par rapport aux canons de représentation grecs. Ainsi, en Étrurie, Ménélas apparaît la plupart du temps imberbe, comme sur les miroirs 14, 16, 18, 21, ou 22. L'absence d'Éros ou d'Aphrodite est plus étonnante, dans la mesure où l'un des deux est généralement présent pour défendre Hélène. L'intervention divine pourrait cependant être signifiée par l'attitude d'Athéna qui, tournée vers la jeune femme, paraît la protéger de son bouclier. Par ailleurs, contrairement aux autres représentations de la rencontre avec Ménélas, le guerrier de droite ne semble pas en colère : il a déposé son bouclier et toute agressivité a disparu : le pouvoir d'Aphrodite a déjà opéré, nul besoin, par conséquent, de représenter celle-ci.

5.6. Une supplication commune auprès du Palladion chez le Peintre de Baltimore

En Apulie, le lien entre les deux héroïnes est clairement exprimé chez le Peintre de Baltimore⁶¹¹, actif vers 330-310 av. J.-C. Sa production, typique de l'apulien tardif, est fortement concentrée en Daunie et en Peucétie, en particulier dans les tombes aristocratiques

⁶⁰⁹ Moret 1975, p. 36.

⁶¹⁰ Touchefeu 1981b, p. 344.

⁶¹¹ Sur le Peintre de Baltimore, voir : Trendall - Cambitoglou 1982, p. 856-881 ; Trendall - Campitoglou 1983, p. 146-162 ; Todisco 1984 ; Trendall - Cambitoglou 1992, p. 262-298 ; Denoyelle - Iozzo 2009, p. 158 ; Todisco 2012, p. 274-277.

de Canosa et d'Arpi⁶¹², ce qui laisse penser que ses ateliers se situaient dans cette région⁶¹³. Comme son prédécesseur le Peintre de Darius, il utilise une sélection de thèmes, notamment issus de la matière troyenne⁶¹⁴, et explore de nouvelles manières de représenter les mythes⁶¹⁵. Sur la partie supérieure de la panse de deux amphores et deux cratères à volutes, il a représenté une double supplication d'Hélène et de Cassandre auprès du Palladion. Sur les deux amphores, l'une conservée au Musée des Antiquités de Bâle [PL. XXXIX, 1] (Collection Ludwig)⁶¹⁶, l'autre au Musée Calvet d'Avignon [PL. XXXIX, 2]⁶¹⁷, les faces principales sont assez similaires : deux registres séparés par un motif géométrique, avec, dans la partie inférieure, des jeunes gens, portant des offrandes vers un *sema* blanc autour duquel est noué une bandelette. Au registre supérieur, dans les deux cas, les deux héroïnes cherchent refuge auprès de la même effigie d'Athéna, placée sur un socle, au centre de la composition. À gauche, Hélène embrasse le Palladion, tandis que son époux se précipite vers elle, l'épée à la main. Aphrodite s'interpose encore une fois entre sa protégée et le guerrier. À droite, Cassandre, munie de son insigne de prophétesse⁶¹⁸, s'agrippe à la statue, tandis qu'Ajax tente de l'en arracher. On retrouve la même composition sur deux cratères à volutes, le premier conservé au Carlos Museum de l'Emory University d'Atlanta [PL. XL, 1]⁶¹⁹ et le second au Musée des Antiquités de Bâle [PL. XL, 2]⁶²⁰. Contrairement au décor des amphores évoqué précédemment, les registres ne sont plus cloisonnés, ce qui donne une impression de violence et de désordre correspondant bien à l'épisode représenté. Dans la partie inférieure, des Achéens et des Troyens sont engagés dans une bataille mouvementée. Sur le vase d'Atlanta, le Palladion et les héroïnes sont figurées sous un *naiskos* qui n'apparaît pas sur l'autre cratère.

⁶¹² Sur Canosa : De Juliis 1982 ; De Juliis 1990 ; Cassano 1992 ; Corrente 2003 ; Corrente 2005 ; Corrente 2012 ; sur Arpi : Mazzei 1990, p. 199 ; De Juliis 1992 ; Mazzei 1995.

⁶¹³ Pouzadoux 2005, p. 197 ; Giacobello 2014, p. 22.

⁶¹⁴ Mazzei 1999, p. 471

⁶¹⁵ Pouzadoux 2005, p. 187.

⁶¹⁶ Amphore apulienne à figures rouges, attribuée au Peintre de Baltimore, vers 330-310 av. J.-C., Bâle, Antikenmuseum, collection Ludwig BS 1456 (Morard 2002, p. 105, n°34 ; Kossatz-Deissmann 2009, p. 294, add. 3 a ; Giacobello 2014, p. 30, fig. 11).

⁶¹⁷ Amphore apulienne à figures rouges, attribuée au Peintre de Baltimore, vers 330-310 av. J.-C., Avignon, Musée Calvet 2001.4. (bibl. p. 119).

⁶¹⁸ Sur les figures de devins et en particulier celle de Cassandre dans la céramique apulienne, voir Pouzadoux 2013a, p. 92

⁶¹⁹ Cratère apulien à figures rouges, attribué au Peintre de Baltimore, vers 330-310 av. J.-C., Atlanta, Carlos Museum, Emory University 1999.011.006 (Trendall - Campitoglou 1983, p. 147, 151, n°21a, pl. XXIX 4 ; Kahil 1988, p. 351, n°361 ; Pontrandolfo 1996, p. 113, fig. V.2 ; Pipili 1997, p. 653, n°22 ; Morard 2002, p. 105-106, n°37). Vendu par Sotheby's le 8 juillet 1994 (Sotheby's London, Antiquities, July, 7, 1994) Dans les publications, le cratère apparaît à la Nefer Gallery, Zurich. Il a ensuite été vendu par Sotheby's le 8 juillet 1994 (Sotheby's London, Antiquities, July, 7, 1994) au Carlos Museum d'Atlanta.

⁶²⁰ Cratère apulien à figures rouges, attribué au Peintre de Baltimore, vers 330-310 av. J.-C., Bâle, Antikenmuseum, Collection Ludwig BS 1417 (Morard 2002, p. 105, n°36 ; Kossatz-Deissmann 2009, p. 294, add. 3 b ; Giacobello 2014, p. 30, fig. 12).

Si selon Angela Pontrandolfo, les deux jeunes femmes représentées seraient plutôt des figures génériques destinées à illustrer certains thèmes comme l'*hybris*⁶²¹, elles évoquent immédiatement Hélène et Cassandre, héroïnes aux nombreux points communs mais à la destinée différente. Tout comme Hélène, Cassandre est très belle, « semblable à l'Aphrodite d'or »⁶²² nous dit Homère. Apollon, qui tomba amoureux d'elle, lui offrit le don de prophétie en échange de ses faveurs. Mais la princesse le dupa et se refusa à ce dernier qui, pour se venger, transforma son cadeau en malédiction : ne pouvant reprendre ce qu'il lui avait octroyé, il lui retira le pouvoir de persuasion. Malgré l'exactitude de ses vaticinations, on ne la crut jamais⁶²³. Cassandre devient donc une figure anormale du mariage : en refusant l'union avec Apollon elle refuse le *gamos* et rejette sa beauté. Le nom que lui donne Lycophron⁶²⁴, *Alexandra*, nous donne d'ailleurs une clef de lecture de son personnage : elle est celle qui repousse les hommes⁶²⁵, s'opposant peut-être ainsi à Alexandre, « celui qui défend les hommes ». Si la beauté d'Hélène constitue son pouvoir et sa force, la sauvant de tous les maux, celle de Cassandre, figure spéculaire négative, lui cause au contraire mille malheurs, jusqu'à son agression par Ajax et à sa mort tragique⁶²⁶. Punie pour n'être pas entrée dans la norme, ne pas se marier, elle devient un double inversé d'Hélène, « la femme au trois époux »⁶²⁷.

Cette similitude entre les deux héroïnes a frappé également les esprits des Romains, quelques siècles plus tard. Sur la peinture de l'atrium de la *Casa del Menandro* de Pompéi⁶²⁸, daté vers 69-79 av. J.-C., Cassandre, à droite, au premier plan, s'agrippe au Palladion tandis qu'Ajax essaye de l'en arracher. À gauche, légèrement en retrait, Ménélas empoigne Hélène par les cheveux. Le manteau des deux héroïnes a glissé à terre, laissant leur corps dénudé.

Les imagiers étrusques, comme leurs voisins d'Italie méridionale, ont ainsi effectué une permutation iconographique entre Cassandre et Hélène ; l'une étant la figure spéculaire de l'autre.

⁶²¹ Pontrandolfo 1996, p. 113.

⁶²² Homère, *Iliade*, XXIV, 699 (traduction, Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1938) : « Κασσάνδρη ἰκέλη χρυσῇ Ἀφροδίτῃ ».

⁶²³ L'épisode du refus par Cassandre de l'union avec Apollon est apparu dans la tragédie (Mazzoldi 2001, p. 110), par exemple chez Eschyle (*Agamemnon*, 1202-1215). Dans une autre version plus tardive, la princesse s'endormit dans le temple d'Apollon. Le dieu voulut l'étreindre et elle lui résista. C'est pour cela qu'il la maudit. (Hygin, *fables*, XCIII).

⁶²⁴ Sur le lien entre Lycophron et la céramique d'Italie Méridionale, voir le dossier *Lycophron et les images*, *Aitia*, 4, 2014 ; Linant de Bellefonds - Prioux 2018, p. 199-245.

⁶²⁵ Davreux 1942, p. 91, 94 ; Lambin 2005, p. 39.

⁶²⁶ La mort de Cassandre est racontée dans l'*Odyssée* (XI, 421-426).

⁶²⁷ Lycophron, *Alexandra*, 851.

⁶²⁸ Pompéi, *In situ* (Maiuri 1933, p. 49, fig. 19, pl. VI ; Davreux 1942, p. 168, n°109 ; Kahil 1955, p. 247, n°201, pl. 74.2 ; *Id.* 1988, p. 552, n°368).

Chapitre 6. L'apothéose d'Hélène

Sur ces trois miroirs, Hélène trône parmi d'autres héros du cycle troyen. Le premier de la série (21) est la pièce la plus travaillée de notre corpus. Les miroirs 22 et 23 en reprennent le motif : Hélène, en majesté, siégeant parmi plusieurs personnages, probablement des dieux et des héros.

6.1. Le miroir 21 : Apothéose d'Hélène et réunion des dieux de l'Olympe

Le miroir 21, daté du dernier tiers du IV^e siècle av. J.-C., appartenait auparavant à la collection Durand, avant d'être acheté en 1836 par le Cabinet des Médailles de Paris, où il est toujours actuellement conservé. Eduard Gerhard indique une provenance vulcienne mais sans donner l'origine de cette information⁶²⁹. Le décor s'organise en trois parties : un exergue inférieur et deux registres, ce qui constitue un fait rare, pour ne pas dire unique en ce qui concerne les miroirs étrusques⁶³⁰. Treize personnages au nom inscrit, participent à un programme iconographique complexe. Bien que de nombreux spécialistes l'aient commenté⁶³¹, celui-ci n'en reste pas moins énigmatique.

Le registre supérieur : l'enfant Epiur présenté à Tinia ?

Le registre supérieur est occupé par cinq personnages, légèrement plus grands que ceux de la partie inférieure. Au centre, un enfant ailé nommé Epiur (*Epiur*)⁶³² est assis vers la gauche, sur le bras d'Hercle (*Hercle*), la léonté en guise de coussin. Il se retourne vers Tinia (*Tinia*) qui

⁶²⁹ Gerhard 1863, p. 174.

⁶³⁰ Un miroir du musée de Göttingen daté du V^e siècle av. J.-C. (Museum der Universität M 57 ; Klügmann - Körte 1897, p. 48, n°37 ; Liepmann 1988, p. 23-25, n°4), présente lui aussi une décoration sur deux registres, nettement moins ouvragée que le miroir 21.

⁶³¹ Voir la riche bibliographie qui lui est associée dans le corpus, n°021.

⁶³² Les premiers commentateurs du miroir, qui n'en avaient vu qu'une reproduction ont lu *epeur* (Orioli 1834, p. 184 ; De Witte 1834, p. 241 ; Grotefend 1835, p. 277 ; Martha 1889, p. 548). Toutefois, un examen direct permet de lire *Epiur*, comme le remarquait déjà Denise Rebuffat-Emmanuel en 1973 (Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 522). Sur le personnage, voir Mavleev 1986 ; Domenici 2009, p. 197-231.

siège plus à droite. L'enfant est nu, ses grandes ailes sont déployées verticalement, et il pose son bras droit sur l'épaule du héros. Celui-ci est également nu, debout et tient sa massue dans la main droite. Sa tête, ceinte d'un bandeau, est tournée vers Tinia, assis sur un trône richement décoré. Ses pieds reposent sur un *scabellum*, dont les pieds sont deux sphinx de profil, et qui marque son rang supérieur par rapport aux autres dieux⁶³³. Il est tourné vers Hercle et son torse est de face, le bras gauche posé sur l'accoudoir du trône, le foudre à la main⁶³⁴. Le dieu est barbu et porte un bandeau. Ses jambes et son bras gauche sont recouverts d'un manteau fait d'un riche tissu décoré de petits trilobes. De part et d'autre du groupe masculin, deux déesses sont assises sur des sièges ouvragés et regardent la scène centrale. Elles sont toutes deux vêtues de la même manière que Tinia, la poitrine nue et le bas du corps couvert du même tissu que lui. À gauche, Turan (*Turan*) est figurée dans une posture assez similaire à celle d'Epiur. Ses cheveux sont relevés et elle est parée d'un collier de perles, d'un bracelet au coude droit et de boucles d'oreilles. Dans la main droite, elle tient un long sceptre surmonté d'une grenade, et une plante pousse à ses pieds⁶³⁵. Tout à droite, Thalna (*Θalna*) est coiffée et parée comme Turan. Derrière elle, on remarque un volatile au long cou, peut-être une oie. Cette déesse, typiquement étrusque⁶³⁶, apparaît au IV^e siècle av. J.-C. sur les miroirs⁶³⁷, où elle tient la plupart du temps le rôle d'assistante d'une divinité plus importante. Elle est figurée lors de scènes galantes, en présence d'un couple⁶³⁸, à la naissance de Mnerva⁶³⁹ ou à celle de Fufluns⁶⁴⁰ ou figure dans d'autres scènes, fort variées. Sur un miroir conservé au musée du Louvre [PL. XLI,

⁶³³ Sur un miroir conservé au Museo Etrusco Gregoriano du Vatican, daté du milieu du IV^e siècle av. J.-C., (Gerhard 1867, chap. III, p.30-31, n°CCXCVIII ; Cristofani 1986, p. 532, n°11), Tinia, dans une attitude très similaire, est assis sur un trône semblable aux pieds moulurés, les pieds sur un escabeau. Turms se tient devant lui et lui présente Fufluns bébé.

⁶³⁴ Le dieu suprême apparaît dans l'exact même posture sur une gemme en cornaline conservée à Paris, au Cabinet des Médailles 107 (Lippold 1922, n° CI, 4 ; Pirzio Biroli Stefanelli 2007, n° VII.116; XI.189).

⁶³⁵ Il pourrait s'agir d'une branche de myrte (Babelon - Blanchet 1895, p. 501), l'un des attributs d'Aphrodite, ou encore de laurier (Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 524).

⁶³⁶ Sur Thalna, voir Camporeale 1960 ; De Grummond 1982, p. 124 ; Camporeale 1994

⁶³⁷ Camporeale 1994, p. 900. Le LIMC référence dix-sept miroirs.

⁶³⁸ Miroir gravé, bronze fin du IV^e siècle av. J.-C., Tarquinia, Museo Nazionale RC 4198 (Klügmann - Körte 1897, p. 30-31, n°25 ; Camporeale 1994, p. 900, n°1); miroir, IV^e siècle av. J.-C., Londres, British Museum BM 698 (Gerhard 1867, p. 61-63, n°CCCXXIV A ; Walters 1899, p. 116-117, n°698 ; Camporeale 1994, p. 900, n°2); miroir gravé, bronze, fin du IV^e siècle av. J.-C., Palerme, Museo Regionale 1537 (Gerhard 1843, n° LXXVII ; Gerhard 1863, p. 80-81 ; Fischer-Graf 1980, n° 12 ; Camporeale 1994, p. 900, n°3).

⁶³⁹ Miroir, IV^e siècle av. J.-C., Bologne, Museo Civico It 1073 (Gerhard 1843, n° LXVI ; Gerhard 1863, p. 67-69 ; Sassatelli 1981, n° 13 ; Mangani 1985, p. 29-30, n°2-5-1); miroir gravé, bronze III^e siècle av. J.-C., Berlin, Staatliche Museen (Gerhard 1867, chap. III, p.11-13, n°CCLXXXIV,1 ; Colonna 1984 ; Camporeale 1994, p. 900, n°5); miroir, Londres, British Museum BM 696 (Gerhard 1867, chap. III, p.11-13, n°CCLXXXIV, 2 ; Walters 1899, p. 116, n°696 ; Camporeale 1994, p. 900, n°6).

⁶⁴⁰ Miroir gravé, bronze, fin du IV^e siècle av. J.-C., Naples, Museo Archeologico Nazionale 5568 (Gerhard 1863, p. 84-87, n°LXXXII ; Camporeale 1960, p. 244-247 ; Pfiffig 1975, p. 290-291 ; Cristofani 1986, p. 532, n°11 ; Camporeale 1994, p. 900, n°7).

1]⁶⁴¹, c'est Turan elle-même, assise sur un siège ouvragé qui rappelle celui du miroir **21**, qui s'apprête à la couronner. Sur une autre pièce conservée dans le même musée [**PL. XLI, 2**]⁶⁴², elle participe à une scène amoureuse : assise face à Anchise, elle est en train de dénouer sa propre ceinture⁶⁴³, se substituant ici à la déesse de l'amour. À gauche, un grand cygne observe la scène. Thalna est ainsi présente dans des scènes diverses, où elle est parfois la parèdre de Turan ou même une sorte de double de celle-ci. On la retrouve aussi dans des scènes d'accouchement. Elle est absente du foie de Plaisance et son rang céleste doit être assez bas, bien qu'elle figure ici aux cotés de Tinia, à égalité avec Turan. On ne connaît aucune épigraphie dédicatoire qui lui soit relative, ni de culte qui lui serait lié⁶⁴⁴. Selon Françoise-Hélène Massa-Pairault, elle serait à rapprocher d'Hébé⁶⁴⁵, qui épouse Héraklès après l'apothéose de ce dernier⁶⁴⁶. Cependant, dans ses autres représentations, elle paraît plutôt appartenir au cercle de Turan.

Au registre supérieur du miroir **21**, l'attention est centrée sur Hercle, Tinia et Epiur. Certains commentateurs ont interprété cette scène comme la présentation de l'enfant ailé au dieu suprême⁶⁴⁷. Son identité est toutefois mystérieuse. Pour certains, il s'agit d'Éros⁶⁴⁸, et pour d'autres du fils d'Hélène et d'Achille, issu de leur union posthume sur l'île de Leuké. Ici, Hercle l'introduirait dans l'Olympe, puisqu'il est le seul héros à pouvoir y accéder⁶⁴⁹. Un récit tardif, transmis par Ptolémée Héphaïstion⁶⁵⁰, raconte que les deux héros eurent un fils ailé nommé Euphorion, qui naquit dans les îles Fortunées, dont Zeus s'éprit, qui le repoussa et fut foudroyé dans l'île de Mélos. Déjà en 1955, Lily Kahil qualifiait cette interprétation de « supposition purement gratuite »⁶⁵¹. L'enfant semble en effet être davantage lié à Hercle qu'à Tinia, Hélène ou Achille. Bien que l'histoire d'Euphorion eût ici constitué un lien narratif direct entre les deux registres, les autres représentations étrusques qui le figurent ne semblent pas tenir compte de

⁶⁴¹ Miroir gravé, bronze, seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., Paris, Musée du Louvre 1721 (Gerhard 1867, chap. III, 53-54, n°CCCXX ; Camporeale 1994, p. 901, n°13 ; Briquel 2016, p. 264-265, cat. 103).

⁶⁴² Miroir gravé, bronze, fin du IV^e siècle av. J.-C., Paris, Musée du Louvre 1722 (Gerhard 1867, p. 64-65, n°CCCXXVI ; Camporeale 1960, p. 255, fig. 5 ; Camporeale 1994, p. 901, n°14 ; Rebuffat-Emmanuel 1997, p. 25-27, n°3 ; Briquel 2016, p. 268-270, cat. 105).

⁶⁴³ Sur la symbolique de la ceinture, voir *infra*, chapitre 7.1 « *La ceinture des Amazones, une parure ambiguë* ».

⁶⁴⁴ Camporeale 1994, p. 900.

⁶⁴⁵ Massa-Pairault 1984, p. 357.

⁶⁴⁶ Hésiode, *Théogonie*, 950-955; *Catalogue des femmes*, frgt. 22, 26-29.

⁶⁴⁷ Babelon - Blanchet 1895, p. 501 ; Kahil 1955, p. 269 ; Rebuffat-Emmanuel 1976, p. 521 ; Massa-Pairault 1984, p. 357 ; Maggiani 2002, p. 9.

⁶⁴⁸ Babelon - Blanchet 1895, p. 501 ; Kahil 1955, p. 269

⁶⁴⁹ Massa-Pairault 1984, p. 360.

⁶⁵⁰ L'ouvrage *Nova Historia* n'est connu qu'à travers un résumé fait par Photius dans sa *Bibliothèque*. (III 149a, 15-25).

⁶⁵¹ Kahil 1955, p. 270.

cette tradition. Sur un miroir du V^e siècle av. J.-C. [XLII, 1]⁶⁵², Epiur, jeune et imberbe, lutte avec Hercle, qui semble avoir le même âge, sous le regard bienveillant de Mnerva. Sur trois autres miroirs et deux fragments de kylix du groupe Clusium⁶⁵³, on retrouve un schéma de composition proche : un enfant, dont le nom n'est pas indiqué, est lui aussi assis sur l'avant-bras d'Hercle, qui le présente à Mnerva en présence de Turan. Il pourrait s'agir d'Epiur, bien qu'il ne soit pas ailé. Sur l'une des pièces, Hercle est couronné par Munthu, divinité étrusque de second rang appartenant au cortège de Turan⁶⁵⁴, et sur les deux autres⁶⁵⁵, c'est Mean qui accomplit cette action. Epiur semble ainsi être le protagoniste principal du registre supérieur du miroir 21, mais la composition générale de la scène évoque aussi l'épisode de l'apothéose d'Hercle. Sur un cratère en cloche attique de la fin du V^e ou du début du IV^e siècle av. J.-C. [PL. XLII, 2]⁶⁵⁶, mis au jour à Falerii, Héraklès, jeune, nu et imberbe, est introduit sur l'Olympe. Sa massue sur l'épaule et sa léonté à la main, le héros est dans une attitude et dans une posture qui rappellent l'Hercle du miroir 21. Il est accompagné par Aphrodite et Éros, tandis qu'Athéna le présente à Zeus, qui siège ici aussi sur un trône mouluré. Derrière celui-ci, Héra, un sceptre à la main, et Hermès assistent à la scène. Ainsi, si Epiur semble au centre de la composition du registre supérieur, on peut supposer, comme le rappelle Otto Brendel, que c'est lui qui introduit le héros dans l'Olympe⁶⁵⁷. Quant à Epiur, il semble ne pas y avoir de raison, mis à part ses ailes, de penser qu'il s'agit d'Euphorion ou d'Éros. Denise Rebuffat-Emmanuel écrit cependant que les points de comparaison entre le récit de Ptolémée Héphaïstion et le miroir

⁶⁵² Miroir gravé fragmentaire, bronze, provenant de Vulci, V^e siècle av. J.-C., Berlin, Staatlich Museen F 29 (Gerhard 1867, chap. IV, p. 79-80, n°CCCXXXV, 2 ; Pfister-Roesgen 1975, p. 40-41, 124-127, fig. 22 ; Fischer-Graf 1980, p. 22-23, n°5, fig. 3.2 ; Colonna 1984, p. 1062, n°156 ; Mavleev 1986, p. 811, n°5 ; De Grummond 2006, p. 68, IV.16).

⁶⁵³ Fragment de kylix étrusque à figures rouges, provenant de Russellae, groupe Clusium, milieu du IV^e siècle av. J.-C., Grosseto, Museo (Colonna 1984, p. 1062, n°155). Un bras de bébé est posé sur l'épaule de la déesse Mnerva. Fragment de kylix étrusque à figures rouges, groupe Clusium, début du IV^e siècle av. J.-C., Boston, Museum of Fine Arts 90. 69 (Beazley 1947, p. 298 ; Colonna 1984, p. 1062, n°154). Sur le second fragment, un homme nu porte un jeune homme ailé, sous le regard de Mnerva, assise face à eux. Si Arthur Dale Beazley y a vu une représentation d'Éros, selon Giovanni Colonna, il s'agirait encore une fois d'Hercle portant Epiur, cette fois-ci plus âgé. Le jeune personnage ailé semble trop grand pour être Epiur, cependant, la présence de la déesse invite à ne pas négliger totalement la seconde interprétation.

⁶⁵⁴ Miroir gravé, bronze seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., Berlin, Staatlich Museen Fr. 136 (Gerhard 1845, n° CLXV ; Gerhard 1863, p. 156-158 ; Colonna 1984, p. 1062, n°157 ; Mavleev 1986, p. 810-811, n°2 ; Van Der Meer 1995, p. 96, fig. 42 ; De Grummond 2006, p. 67, IV.15).

⁶⁵⁵ Miroir gravé, bronze, fin du IV^e siècle av. J.-C., Helgoland, collection Kropatschek (Colonna 1984, p. 1062, n°157a ; Mavleev 1986, p. 811, n°3 ; Liepmann 1988, p. 25-27, n°5 ; Van Der Meer 1995, p. 96, fig. 41) ; miroir, IV^e siècle av. J.-C., Göttingen, Museum der Universität M 58 (Colonna 1984, p. 1062, n°158 ; Colonna 1984, p. 1062, n°158 ; Mavleev 1986, p. 811, n°4).

⁶⁵⁶ Cratère en cloche attique à figures rouges, Rome, fin du V^e ou du début du IV^e siècle av. J.-C., Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia 2382 (Beazley 1963, p. 1339, 4 ; Massa-Pairault 1999b, p. 542 ; fig. 9 ; Estienne - Jaillard - Lubtchansky 2008, p. 462, fig. 1-22 (A, B)).

⁶⁵⁷ Brendel 1995, p. 369

« sont trop nombreux pour que cette explication soit rejetée »⁶⁵⁸. Dans tous les cas, l'enfant est certainement lié à Hercle, même si leurs rapports nous échappent. Bien qu'on connaisse une représentation, déjà évoquée précédemment, où les deux protagonistes ont le même âge pourrait-il s'agir de son fils qu'il présenterait à son grand-père⁶⁵⁹? Le décor du miroir **21** pourrait alors exalter la généalogie exemplaire de Tinia, à travers son fils, son petit-fils et son unique fille, représentée au registre inférieur.

Le registre inférieur : Hélène entourée de héros du cycle troyen

Dans la partie inférieure du miroir, sept personnages sont représentés. Hélène (*Elinai*) trône en majesté au centre de la composition [**PL. XLIII**]. Elle est entourée par divers dieux et héros issus du cycle troyen : Agamemnon (*Achmemrun*), Ménélas (*Menle*) et une Lase à droite, et Alexandre (*Elchsnstre*), Mean (*Mean*) et l'un des deux Ajax (*Aevas*) à gauche.

Comme Tinia, elle est assise sur un trône mouluré aux bras ornés de têtes de lion, ses pieds reposant sur un escabeau. La position recherchée de l'héroïne rappelle celles de Turan et d'Epiur au registre supérieur du miroir : le corps en torsion, elle est assise vers la gauche et se retourne vers la droite. Seul personnage à être entièrement habillée, elle est vêtue à l'orientale : bonnet phrygien à bandelettes et longue tunique du même riche tissu précédemment évoqué. Le bras gauche accoudé au dossier du trône, elle lève sa main au niveau de son visage, peut-être en un geste de surprise. De l'autre, elle serre celle d'Agamemnon, debout à sa gauche. Le geste rappelle le miroir **16** où elle saisit de la même manière la main d'Alexandre. Comme nous l'avons vu précédemment, le geste évoque la *dextrarum iunctio*, l'union cérémonielle des mains des époux lors du mariage romain⁶⁶⁰. Selon Françoise-Hélène Massa-Pairault, l'héroïne accueillerait ici la psyché du roi achéen par « un geste d'introduction au monde de la vérité qui, ici, est le monde des héros »⁶⁶¹. Toujours selon l'auteure, qui se réfère à Jamblique, le geste serait un signe de reconnaissance des Pythagoriciens⁶⁶². Jean-Marc Moret rappelle quant à lui « qu'aux yeux des Anciens, ce geste n'avait pas la moindre ambiguïté : il appuie un serment solennel. »⁶⁶³. Sur la panse de deux cratères à volutes apuliens, l'un attribué au Peintre de

⁶⁵⁸ Rebuffat-Emmanuel 1976, p. 522.

⁶⁵⁹ Selon Bouke Van Der Meer, il est très probable qu'il s'agisse du fils d'Hercle (Van Der Meer 1995, p. 95).

⁶⁶⁰ Voir *infra* chapitre 8.3 « La sémantique du mariage et Hélène sur les miroirs étrusques ».

⁶⁶¹ Massa-Pairault 1984, p. 358

⁶⁶² Massa-Pairault 1994, p. 407. L'auteure cite Jamblique (*Vies de Pythagore*, 527), mais nous ne sommes pas parvenus à retrouver la référence dans l'ouvrage cité.

⁶⁶³ Moret 1993, p. 330.

Ganymède⁶⁶⁴ et l'autre au Peintre de Baltimore⁶⁶⁵, Hadès, le dieu des Enfers, est figuré exactement dans la même attitude qu'Hélène : assis sur un somptueux trône, les pieds sur un *scabellum*, il serre la main d'Amphiaros⁶⁶⁶. Sur le miroir **21**, peut-être s'agit-il encore, comme le suggère Otto Brendel, d'une simple réconciliation entre les Orientaux, représentés par l'Hélène troyenne, et les Achéens, dont Agamemnon est le commandant en chef⁶⁶⁷. Ce dernier est debout, tourné vers l'héroïne [PL. XLIV, 1]. Il porte un manteau fait du même tissu décoré de trilobes, qui lui recouvre le bas du corps et la tête, et qui ressemble à une tenue cérémonielle⁶⁶⁸ ou à un linceul⁶⁶⁹ selon Ernest Babelon et Jean-Adrien Blanchet. Sa mise rappelle celle du devin Tirésias dans la tombe de l'Orco II de Tarquinia, datée de la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C. [PL. XLIV, 2]⁶⁷⁰. La peinture de la paroi gauche de celle-ci s'inspire de la *Nékyia* d'Ulysse, racontée au Chant XI de l'*Odyssée*, où le héros grec invoque l'haruspice pour obtenir les renseignements qui lui permettront de rejoindre sa patrie. Le Thébain Tirésias, la tête voilée, est debout entre Agamemnon et Ajax ; tous les trois viennent parler à Ulysse.

Sur le miroir **21**, Ménélas assiste à l'union ou à l'accord entre son épouse et son frère. Nu, à l'exception d'une chlamyde qui lui entoure négligemment les cuisses, le roi se tient debout, légèrement tourné vers la gauche. Il porte une lance et une patère, comme s'il s'apprêtait à faire une libation. Le motif évoque une peinture réalisée par Zeuxis à Ephèse, figurant le roi versant des libations à Agamemnon en pleurant⁶⁷¹. Tout à droite du registre inférieur, une Lase tourne le dos à la scène centrale [PL. XLV]. Nue, ses grandes ailes dépliées dans le dos, elle est parée d'un collier et de boucles d'oreilles et porte des chaussures fermées. Comme celle du miroir **15 bis**, elle tient un *alabastron* et un *discerniculum*. Son corps nu est légèrement courbé, son pied gauche est posé sur une roche sur laquelle pousse un arbuste⁶⁷². Son nom est inscrit au-dessus de sa tête. Traditionnellement, les commentateurs ont lu *Lasa Thimrae*, en

⁶⁶⁴ Cratères à volutes apulien, figures rouges, attribué au Peintre de Ganymède, Angleterre, collection privée (Trendall - Cambitoglou 1982, p. 798, n°10a, pl. 296, 3 ; Moret 1993, p. 330, n°11, Cat.23).

⁶⁶⁵ Cratère à volutes apulien, figures rouges, attribué au Peintre de Baltimore, Münster, collection privée (Trendall - Cambitoglou 1992, p. 274, n°22a3 ; Moret 1993, p. 334, n°13 a, Cat. 30).

⁶⁶⁶ Selon Jean-Marc Moret, il pourrait également s'agir de Protésilas (Moret 1993, p. 327-335).

⁶⁶⁷ Brendel 1995, p. 370 .

⁶⁶⁸ *Ibid.* p. 369.

⁶⁶⁹ Babelon - Blanchet 1895, p. 502.

⁶⁷⁰ Paroi gauche de la tombe de l'Orco II, Tarquinia, seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., *in situ*. (Steingraber 1985, p. 334-337, n°95-67, pl. 127-134 ; Cristofani 1987a ; Weber-Lehmann 1995 ; Felten - Krauskopf 1997, p. 871, n°7b.)

⁶⁷¹ Reinach 1985, p. 210-211, n°233. Tzetzes, *Chil.* VIII, 388-391.

⁶⁷² Pour Ernest Babelon et Jean-Adrien Blanchet, il s'agit d'un olivier (Babelon - Blanchet 1895, p. 503).

rapprochant l'épithète de *Thymbraios*⁶⁷³, mais cette lecture a récemment été remise en cause puisqu'il est impossible de lire la première lettre du mot sur le miroir⁶⁷⁴. Adriano Maggiani a donc proposé de lire non plus *Lasa Thimrae*, mais *Lasa Himrae*, qu'il rapproche de l'Himéros grec, personnification du désir et de la passion amoureuse⁶⁷⁵. Cette divinité, habituellement masculine, aurait pu être adaptée en Étrurie et fusionner ici avec Lasa. Le chercheur rappelle que plusieurs vases attiques décorés de représentations d'Himéros, toujours accompagnées de didascalies, ont été mis au jour dans les nécropoles étrusques, surtout celles de Vulci et Populonia⁶⁷⁶. Les deux hydries du Peintre de Meidias [PL. XLVI, 1 & 2]⁶⁷⁷, découvertes dans la seconde, figurent Himéros, adolescent nu aux grandes ailes déployées. Sur l'une [PL. XLVI, 2]⁶⁷⁸, illustrée des amours d'Aphrodite et d'Adonis, le schéma figuratif du dieu est presque identique – à l'exception des ailes – à celui de la *Lasa Himrae* du miroir 21⁶⁷⁹. Une seconde femme ailée, nommée *Lasa Racuneta*, décore également l'exergue du miroir. Elle est à demi allongée, dans la coupole d'une grande fleur, une de ses jambes repliée sous elle. Nue, elle est chaussée, couronnée et parée d'un collier, et ses ailes déployées occupent entièrement le haut de l'exergue. Elle porte les mêmes attributs que la première Lasa, *alabastron* et *discerniculum*. La fleur sur laquelle elle se tient émerge de deux volutes, et une tige poussant vers la gauche, ornée d'une fleur conique, lui sert de repose-pied. Le motif, très inspiré par la décoration de la céramique apulienne de la fin du IV^e siècle av. J.-C., permet de placer le miroir dans la même fourchette chronologique⁶⁸⁰. L'association des Lases, liées au désir amoureux et à la séduction, et d'Hélène avec « tous ses époux », fait ainsi sens : on est ici encore dans le domaine d'Aphrodite.

À gauche, Alexandre debout, nu et imberbe, tient une lance. Le même riche tissu à motifs trilobés qui habille les autres protagonistes, couvre le bas de son dos. Le prince tourne complètement le dos à Hélène, et Mean, une figure féminine ailée s'apprête à le couronner. Bien que chaussée, elle est entièrement nue. Elle porte des pendants d'oreilles et un bandeau

⁶⁷³ Fiesel 1922, p. 19, n. 146 ; De Simone 1968a, p. 19.

⁶⁷⁴ Rix 1991, s. v. *lasa-imrae* ; Rix 2014.

⁶⁷⁵ Sur Himéros, voir Hermary 1990 ; Shapiro 1993, p. 119-120.

⁶⁷⁶ Maggiani 2002, p. 11.

⁶⁷⁷ Hydrie attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Meidias, provenant de Populonia, seconde moitié du V^e siècle av. J.-C., Florence, Museo Archeologico Etrusco 81948 (Beazley 1963, p. 1312, 1 ; Hermary 1990, p. 425, n°5 ; Shapiro 1993, p. 63, 86, 70, 129, figs. 16, 39, 70, 81) ; hydrie attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Meidias, seconde moitié du V^e siècle av. J.-C., Florence, Museo Archeologico Etrusco 81947 (Beazley 1963, p. 1312, 2 ; Hermary 1990, p. 425, n°4).

⁶⁷⁸ Hydrie attique à figures rouges, Florence, Museo Archeologico Etrusco 81947.

⁶⁷⁹ Maggiani 2002, p. 11

⁶⁸⁰ Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 525.

dont les extrémités sont nouées au-dessus de son front. Un animal, peut-être une biche ou un chien, se tient à ses pieds. Cette figure féminine dont la signification du nom nous échappe, apparaît au IV^e siècle av. J.-C. sur les miroirs étrusques. Ailée sur quatre représentations⁶⁸¹, aptère sur quatre autres⁶⁸², elle couronne la plupart du temps des héros pour leur mérite ou leurs exploits⁶⁸³. Sur le miroir **21**, bien que tournant le dos à Hélène, qui s'unit à un autre héros, Alexandre est couronné [**PL. XLVII**]. Sur un miroir prénestin inscrit en langue latine [**PL. XLVIII**]⁶⁸⁴, on retrouve une scène assez proche. Le prince troyen est assis sur un rocher, face à une figure féminine ailée, appelée cette fois-ci Victoria, mais qui ressemble à la Mean étrusque, et qui s'apprête à déposer une couronne sur sa tête. Sur les deux décors, Alexandre est le vainqueur d'Aphrodite : en faisant d'elle la gagnante du concours de beauté, il devient son champion et son favori.

Plus à gauche, Ajax clôt la composition. Il paraît en retrait face aux autres personnages, qu'il observe avec détachement. Il est nu et porte lui-aussi des chaussures et un bonnet phrygien dont trois rubans volent dans son dos. Si selon Bouke Van Der Meer, le couvre-chef du héros est une méprise du graveur⁶⁸⁵, nous pensons pour notre part qu'il a une signification symbolique même si celle-ci nous échappe. Le bonnet phrygien, symbole de l'étranger, de l'autre, est également l'attribut de la jeunesse. Il n'indique pas forcément une origine orientale : sur deux miroirs du corpus, l'un des Dioscures portent ce couvre-chef : sur la tête (miroir **09**) ou tombant dans le dos (miroir **26**). La posture d'Ajax est singulière : tourné vers la gauche, le pied haussé sur une roche sur laquelle pousse aussi un arbuste, il se retourne vers la droite. Son torse est de

⁶⁸¹ Miroir gravé, bronze, seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., Naples, Museo Archeologico Nazionale, ancienne collection Borgia (Gerhard 1863, p. 84-87, n°LXXXII ; Pfiffig 1975, p. 290-291 ; Cristofani 1986, p. 532, n°11 ; Lambrechts 1992c, p. 383, n°1) ; miroir gravé, bronze, seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., Berlin, Staatlich Museen Fr. 139 (Gerhard 1845, n°CXXXIX ; Gerhard 1863, p. 136 ; Lambrechts 1992c, p. 383, n°2) ; miroir, fin du IV^e siècle av. J.-C., Vatican, Museo Gregoriano Etrusco 12639 (Gerhard 1845, n°CXLII ; Gerhard 1863, p. 135-136 ; Bayet 1926a, p. 141 ; Rallo 1974, p. 57, pl. 39, I ; Lambrechts 1992c, p. 383, n°4) ; miroir gravé, bronze, fin du IV^e siècle av. J.-C., Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage B 505, ancienne collection Campana (Lambrechts 1992c, p. 383-384, n°5).

⁶⁸² Miroir gravé, bronze, seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., Pérouse, Museo Archeologico Nazionale 987 (Gerhard 1845, n°CXLI ; Gerhard 1863, p. 135 ; Bayet 1926a, p. 141 ; Rallo 1974, p. 24, pl. 12, I ; Lambrechts 1992c, p. 384, n°7) ; miroir gravé, bronze, provenant de Vulci, seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., Berlin, Staatliche Museen 7769 (Klügmann - Körte 1897, p. 72-73, pl. LIX ; Bloch 1984, p. 173-174, n°30 ; Lambrechts 1992c, p. 384, n°8) ; miroir, provenant de Tarquinia, fin du IV^e siècle av. J.-C., Berlin, Staatliche Museen 7379 (Bloch - Minot 1986, p. 793, n°19 ; Lambrechts 1992c, p. 384, n°9) ; miroir gravé, bronze, fin du IV^e ou III^e siècle av. J.-C., Göttingen, Universität Museum (Colonna 1984, p. 1062, n°158 ; Lambrechts 1992c, p. 384, n°10).

⁶⁸³ Lambrechts 1992c, p. 385.

⁶⁸⁴ Miroir gravé, bronze, provenant de Palestrina, IV^e siècle av. J.-C., Rome, Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia ancienne collection Castellani (Klügmann - Körte 1897, p. 139-140, n°106 ; Matthies 1912, p. 67-70 ; Hampe - Krauskopf 1981, p. 500-501, n°19).

⁶⁸⁵ Van Der Meer 1995, p. 95

face, la main gauche levée au-dessus de sa tête et la droite posée sur la cuisse. Comme nous l'avons vu précédemment, Ajax apparaît déjà aux côtés d'Hélène sur le miroir **18** où il assiste là aussi passivement à l'action principale. Dans les deux cas, aucune indication ne mentionne de quel Ajax il est question. Selon Odette Touchefeu, il s'agirait, comme sur le miroir **18**, d'Ajax d'Oïlée, qui « semble débarquer prestement, aux milieux des roseaux, sur l'île de Leuké »⁶⁸⁶. Comme nous l'avons déjà dit, lors de sa descente aux Enfers, Ulysse rencontre les deux Ajax. Pausanias rapporte qu'ils apparaissaient également sur la célèbre peinture de Polygnote, qui aurait donné au Petit Ajax l'aspect d'un naufragé⁶⁸⁷. Nous penchons, comme Odette Touchefeu, pour une représentation d'Ajax d'Oïlée sur le miroir **21**.

Ainsi, ce registre, réunissant l'un des deux Ajax, Alexandre, Hélène, Agamemnon, peut-être couvert d'un linceul, Ménélas et deux personnages ailés, donc probablement divins ou infernaux, a souvent été considéré comme une vision de l'au-delà, peut-être dans l'île de Leuké. Il est d'ailleurs intéressant qu'Hélène présente des analogies avec les représentations d'Hadès dans la céramique apulienne de la fin du IV^e siècle av. J.-C.

6.2. Héros homériques dans l'île des Bienheureux ?

Dès le XIX^e siècle, les commentateurs ont ainsi interprété le registre inférieur du miroir **21** comme une vision de l'au-delà⁶⁸⁸, et plus particulièrement de l'île de Leuké⁶⁸⁹, appelée aussi île Blanche, île des Bienheureux ou îles Fortunées. Selon Adriano Maggiani toutefois, il n'y a pas lieu de situer la scène dans le royaume des morts mais plutôt à Sparte, où il imagine une ambassade des rois achéens allant chez les Troyens⁶⁹⁰. Cette hypothèse nous paraît peu défendable au regard de plusieurs points que nous allons maintenant examiner.

C'est Pausanias qui, au livre III de sa Périégèse, rapporte la légende de l'île de Leuké, racontée par les Crotoniates et les Himériens. Située sur le Pont-Euxin, couverte de forêts et foisonnant de bêtes fauves, elle est consacrée à Achille⁶⁹¹. Le géographe écrit que Léonymos de Crotone, commandant des armées lors de la bataille de la Sagra, fut le premier à y accoster.

⁶⁸⁶ Touchefeu 1981b, p. 349

⁶⁸⁷ Pausanias, X, 30, 1.

⁶⁸⁸ Touchefeu 1981b, p. 349 ; Touchefeu - Krauskopf 1981, p. 272 ; De Grummond 2006, p. 66.

⁶⁸⁹ Gerhard 1863, p. 179 ; Daremberg - Saglio 1877, p. 57, s.v. Helena ; Babelon - Blanchet 1895, p. 501 ; Kahil 1955, p. 269 ; Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 521-528 ; Massa-Pairault 1984, p. 358 ; Krauskopf 1988, p. 571 ; Massa-Pairault 1992a, p. 132.

⁶⁹⁰ Maggiani 2002, p. 9.

⁶⁹¹ Pausanias, III, 19, 11. (**Annexe 1**).

Blessé par Ajax qui avait été invoqué par les Locriens lors de l'affrontement, le Crotoniate ne guérissait pas. Il consulta la Pythie de Delphes qui lui conseilla de naviguer vers Leuké afin de trouver le héros, qui seul avait le pouvoir de le guérir⁶⁹². À son retour, il assure avoir vu Achille, qui avait accepté de le soigner, mais aussi les deux Ajax, Patrocle, Antiloque et Hélène. Celle-lui lui avait révélé avoir provoqué par vengeance la cécité de Stésichore ; prévenu par le Crotoniate, celui-ci composa peu de temps après sa *Palinodie* et retrouva la vue⁶⁹³.

Françoise-Hélène Massa-Pairault remarque que tout comme ils sont présents chez Pausanias, Hélène et Ajax sont figurés sur le miroir 21 ; elle en conclut, elle aussi, qu'il s'agit probablement Ajax d'Oïlée, dont l'histoire est liée à Locres et à Crotone⁶⁹⁴. La présence de Ménélas sur le miroir fait également sens à la lecture du Chant IV de l'*Odyssée*, où Protée, « le vieillard de la mer à la parole véridique »⁶⁹⁵, prédit à celui-ci qu'à sa mort, il rejoindra les Champs Élyséens ou il connaîtra le bonheur éternel, puisqu'il est le gendre de Zeus⁶⁹⁶.

Les éléments naturels du miroir, comme les arbres et les roches situés à chaque extrémité du registre inférieur, évoquent eux-aussi les limites des espaces infernaux, ainsi figurés dans les représentations « entre l'ici-bas et l'au-delà »⁶⁹⁷. Francesco Roncalli rappelle que le rocher est fréquemment utilisé comme marqueur du monde des vivants par rapport au monde des morts dans l'art étrusque⁶⁹⁸. Les arbres rappellent le bosquet de Perséphone dont parle Circé au Chant X de l'*Odyssée* : « Quand vous aurez atteint le Petit Promontoire, le bois de Perséphone, ses saules aux fruits morts et ses hauts peupliers, échouez le vaisseau sur le bord des courants profonds de l'Océan »⁶⁹⁹.

Les divinités ailées, Lasa et Mean, pourraient également indiquer que la scène ne se situe pas dans le monde des vivants. Et si les représentations de l'Hadès étrusque sont peuplées de démons angoissants, comme ceux que l'on peut voir sur les parois de la tombe de l'Orco II,

⁶⁹² Pausanias, III, 19, 12. (**Annexe 1**).

⁶⁹³ Pausanias, III, 19, 13. (**Annexe 1**).

⁶⁹⁴ Massa-Pairault 1984, p. 358. L'auteure cite Lucien, qui doute de la possible présence d'Ajax Télamon dans l'île Blanche ou d'un salut possible après la mort après son terrible geste (Lucien, *Histoires vraies*, II, 7). Le récit de Lucien est toutefois un récit de voyage imaginaire plutôt fantasque.

⁶⁹⁵ Homère, *Odyssée*, IV, 349, 401. « Γέρων ἄλιος νημερτής ».

⁶⁹⁶ Homère, *Odyssée*, IV, 560-570.

⁶⁹⁷ Cousin 2003, p. 258.

⁶⁹⁸ Roncalli 1996, p. 48. Voir aussi chapitre 8.4 « Hélène et la mantique : thème prophétique et notion de *Fatum* ».

⁶⁹⁹ Homère, *Odyssée*, X, 509-511 (traduction, Victor Bérard, les Belles Lettres, 1959) :

« ἐνθ' ἄκτῃ τε λάχεια καὶ ἄλσεα Περσεφονείης,
μακραί τ' αἰγίροι καὶ ἰταὶ ὠλεσίκαρποι,
νῆα μὲν αὐτοῦ κέλσαι ἐπ' Ὀκεανῷ βαθυδίνῃ ».

les personnages ailés du miroir **21** correspondraient davantage à la vision idyllique de l'île Blanche.

Le registre inférieur pourrait ainsi illustrer une vision de l'au-delà, où Hélène et ses différents « maris » seraient réunis. Toutefois, une difficulté de taille apparaît : c'est l'absence d'Achille, le souverain de Leuké. Selon Françoise-Hélène Massa-Pairault, le héros y serait évoqué à travers Lasa Thimrae, qui ferait référence à la nymphe *Thumbrai* et ainsi au temple d'Apollon Thumbraios, en Troade, où selon certaines versions littéraires, Achille fut tué par Alexandre⁷⁰⁰. Cette hypothèse ne nous a pas convaincue : nous pensons que le héros est bel et bien absent, mais que sa présence n'était pas réellement nécessaire. L'attention est ici portée sur l'apothéose d'Hélène, souveraine d'un au-delà merveilleux qui rappelle l'île de Leuké. Le miroir évoque la représentation d'une *Nékyia*, comme celle de la tombe de l'Orco II, mais aussi la fameuse peinture de Polygnote à la Lesché des Cnidiens. Comme dans la fresque, la décoration du miroir s'organise sur deux registres. La composition linéaire, qui contraste avec les normes de symétrie de rigueur selon les canons de l'époque⁷⁰¹, rappelle également la complexité de la mégalographie cnidienne⁷⁰². Ainsi, Adriano Maggiani n'exclut pas un modèle issu de la grande peinture grecque⁷⁰³, et peut-être crotoniate pour le thème, comme le note Françoise-Hélène Massa-Pairault, qui rappelle par ailleurs que ce ne serait pas le seul décor de miroir inspiré d'un motif crotoniate⁷⁰⁴ : la gravure de la pièce **18** pourrait en effet, comme nous l'avons vu, représenter l'Ajax de la tradition locrienne. C'est par ailleurs à la même époque que Zeuxis peint dans la même cité sa célèbre Hélène, dans le temple d'Héra Lacinia. La décoration du miroir, qui a peu de correspondances avec les différentes traditions littéraires, s'inspirerait donc d'une grande mégalographie, mais aussi des décors de vases d'Italie méridionale, comme le dit Mauro Cristofani, qui qualifie le décor de « résolument apulisant »⁷⁰⁵.

Si, selon Françoise-Hélène Massa-Pairault, les deux registres sont connectés thématiquement⁷⁰⁶, nous pensons quant à nous, tout comme Bouke Van Der Meer⁷⁰⁷, que les deux scènes n'ont pas forcément de lien narratif. Les registres semblent plutôt fonctionner en

⁷⁰⁰ Massa-Pairault 1984, p. 359. Sur la mort d'Achille, voir Kossatz-Deissman 1981, p. 181-185.

⁷⁰¹ Camporeale 1960, p. 242.

⁷⁰² Sur la peinture de Polygnote voir Cousin 2000.

⁷⁰³ Maggiani 2002, p. 11 : « Non escluderei nemmeno in questo caso che dietro alla abile composizione della scena stia un modello greco ».

⁷⁰⁴ Massa-Pairault 1984, p. 362

⁷⁰⁵ Cristofani 1985, p. 8.

⁷⁰⁶ Massa-Pairault 1984, p. 357.

⁷⁰⁷ Van Der Meer 1995, p. 95.

parallèle : Hélène sur son trône rappelle Tinia siégeant en majesté dans la même attitude. Cette verticalité évoque également le système décoratif apulien des vases dits « infernaux »⁷⁰⁸. Les héros du registre inférieur, plus petits que les dieux positionnés au-dessus d’eux, ne sont pas représentés comme leurs égaux. Il semble toutefois s’agir ici d’une apothéose d’Hélène⁷⁰⁹ : victorieuse et en majesté, au centre de l’action, elle est adoubée, grâce à sa beauté et au pouvoir de Turan⁷¹⁰.

6.3. L’adoubement d’Hélène : reine de l’au-delà

Les deux autres miroirs de la série se concentrent sur la représentation d’Hélène assise sur un somptueux trône. Le motif du registre inférieur est comme agrandi et occupe à présent tout l’espace du disque.

Miroir 22

Le miroir 22 est conservé au Museo Archeologico de Florence et daté du dernier tiers du IV^e siècle av. J.-C. Il est rond, à soie et son fond est pointillé. Au centre du médaillon, une jeune femme vêtue d’une tunique ceinturée, de chaussures fermées, d’un bonnet phrygien et parée de bijoux, est assise sur un trône mouluré dont les bras se terminent en têtes de bélier. Ses pieds reposent sur un *scabellum*, sa main gauche est placée devant son visage, paume ouverte vers le menton, l’autre main tendue vers un jeune homme imberbe, vers qui elle se tourne. Debout derrière elle, une patère à la main, ce dernier penche légèrement la tête sur le côté. De l’autre côté du trône, une femme regarde le couple. Elle se tient dans une position recherchée : debout, les jambes croisées, son corps en torsion, le bas tourné vers la gauche et le haut vers la droite. Elle porte des bracelets, un collier de perles, des chaussures fermées, une couronne et un manteau qui lui couvre les jambes jusqu’aux cuisses et flotte dans son dos, comme gonflé par le vent. De la main droite, elle repousse le tissu et se dévoile. Il pourrait s’agir, comme le proposait déjà Eduard Gerhard en 1863, de Turan, représentée aux côtés de sa protégée. De

⁷⁰⁸ Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 443 : « on ne peut d’ailleurs oublier qu’une classe de grands vases apuliens à séries de personnages superposés (et le [miroir] 1287 offre ce caractère exceptionnel d’avoir trois « registres ») a reçu le nom de « vases infernaux », à cause de leurs sujets centrés sur un personnage ou une scène d’outre-tombe : l’Hélène à Leuké entrerait bien dans cette catégorie ».

⁷⁰⁹ Camporeale 1960, p. 243

⁷¹⁰ Selon Hans Jucker, le programme iconographique du miroir 21 serait d’ailleurs une illustration du pouvoir de Turan (Jucker 1961, p. 200).

grandes fleurs ornent les espaces laissés vides, rappelant, comme sur d'autres miroirs du corpus (03, 07, 21, 26) les motifs de la céramique apulienne de la fin du IV^e siècle av. J.-C. Les personnages reposent sur une ligne du sol sinueuse et irrégulière qui peut encore une fois évoquer le sol escarpé de la *Nekyia* de la Lesché des Cnidiens, tout comme l'arbuste, gravé à droite du disque, qui évoque peut-être ici aussi le bosquet sacré de Perséphone ou les limites de l'Hadès. Sous les pieds des protagonistes, comme sur les miroirs 01 et 07, des poissons représentent l'océan qui entoure la terre et témoignent d'une vision cosmique tyrrhénienne particulière⁷¹¹. Si cependant sur certains miroirs, la décoration de l'exergue et celle du disque sont nettement séparées⁷¹², ici, le décor marin semble comme intégré à la scène principale. Pourrait-il s'agir d'une représentation de bord de mer ou de fleuve ? Dans le premier cas, on pense immédiatement à l'île de Leuké, et dans le second, à l'évocation par Pausanias de la peinture de la Lesché cnidienne, où un fleuve rempli de poissons représente l'Achéron⁷¹³. Quant au talon du disque, il est décoré d'une sirène, figurée de façon frontale, ailes, bras et pattes écartées. Ces divinités de la mer, dangereuses, mangeuses d'hommes, ont aussi une forte connotation funéraire⁷¹⁴, puisque qu'elles sont considérées comme des êtres psychopompes, voire comme les âmes mêmes des défunts⁷¹⁵. À partir du IV^e siècle av. J.-C., elles acquièrent un caractère érotique⁷¹⁶. Sur la céramique d'Italie méridionale, elles exaltent la beauté et le pouvoir de séduction féminins⁷¹⁷ : à Paestum, elles sont munies de miroirs, de coffrets à bijoux ou d'autres objets liés au *mundus muliebris* et symboles de *charis* féminine. Sur le col du vase du peintre Python vu précédemment [PL. V]⁷¹⁸, dont la panse est décorée de l'épisode de la naissance d'Hélène, l'une d'elles porte un *tympanon* dans la main gauche ainsi que des rubans et un oiseau dans l'autre main. Sur une autre amphore à col, elle-aussi paestane, une autre sirène encore tient cette fois-ci une patère, des rubans et un miroir dans lequel elle se regarde⁷¹⁹. Ainsi, il n'est pas étonnant de retrouver une de ces créatures sur le talon du miroir 21, où elle pourrait

⁷¹¹ Ambrosini 2018, p. 105. Voir *infra*, chapitre 8.4 « Hélène et la mantique : thème prophétique et notion de *Fatum* ».

⁷¹² Sur le miroir 07, l'exergue et la scène principale sont séparés par une fine bande décorée de motifs géométriques. Le cloisonnement est moins net sur le miroir 01 où une simple ligne sépare les deux décors.

⁷¹³ Pausanias, X, 28, 1 : « ὕδωρ εἶναι ποταμὸς ἔοικε, δῆλα ὡς ὁ Ἀχέρων, καὶ κάλαμοί τε ἐν αὐτῷ πεφυκότες καὶ ἰχθύες· ἔστι δ' ἀμυδρὰ οὕτω δὴ τι τὰ εἶδη τῶν ἰχθύων ὡς σκιὰς μᾶλλον ἢ ἰχθῦς εἰκάζεις. καὶ ναῦς ἐστὶν ἐν τῷ ποταμῷ καὶ ὁ πορθμεὺς ἐπὶ ταῖς κόπαις. ».

⁷¹⁴ Scafuro 2016, p. 36 : « la relazione delle sirene con la morte era evidente già a partire dal VI sec. a.C. ».

⁷¹⁵ Sichertmann 1966, p. 342.

⁷¹⁶ *Ibid.*, *eo loco*.

⁷¹⁷ Scafuro 2016, p. 40

⁷¹⁸ Paestum, Museo Archeologico Nazionale, 21370 (bibl. p. 50).

⁷¹⁹ Amphore à col paestane à figures rouges, IV^e siècle av. J.-C., Boston, Museum of Fine Arts 99.540 (Trendall 1936, p. 79-80, pl. XXIX ; Mayo 1982, p. 237, n°112 ; Scafuro 2016, p. 42, fig. 12

être un symbole de *charis*, associé à Hélène ou encore une figure chtonienne qui évoquerait ici aussi cette division cosmique que l'on retrouve dans le miroir étrusque.

Le schéma de composition du miroir **22** rappelle donc fortement le registre inférieur du miroir **21**. La jeune femme, est exactement dans la même attitude qu'Hélène sur le miroir précédent ; il s'agit fort probablement d'elle bien qu'elle ne fasse pas le geste de la *dextrarum iunctio*, mais se contente de tendre la main droite. Le jeune homme imberbe debout derrière elle, la tête penchée sur le côté, une patère à la main, est lui aussi exactement dans la même posture que Ménélas sur l'exemplaire précédent, mais cette fois-ci ne tient plus de lance. Selon Eduard Gerhard, il s'agit sans aucun doute du roi spartiate⁷²⁰.

Le médaillon du miroir **22** est également entourée d'une frise animalière, représentant des animaux réels et fantastiques : une panthère mordant un cerf, un chien et un griffon attaquant un bouquetin. Jusqu'à présent, on ne connaît que trois miroirs dont le bandeau est décoré d'une frise animalière, datés du dernier tiers du IV^e siècle av. J.-C. : celui de Florence, un miroir qui provient de Viterbe⁷²¹, décoré des noces d'Hercle et Hébé et un troisième conservé à Bruxelles, illustré d'une représentation de Mnerva et d'un héros⁷²². Les frises animalières des trois pièces rappellent la frise qui orne l'atrium de la tombe François de Vulci⁷²³, datée de la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C. : c'est un autre élément de datation pour les miroirs de la série.

Miroir 23

Le miroir **23**, daté de la fin du IV^e siècle av. J.-C., est conservé au Cabinet des Médailles. Les personnages sont quatre : trois femmes et un jeune homme. L'arrière-plan du disque est occupé par une ébauche de fronton de temple à trois colonnes, l'une à chapiteau ionique et les deux autres à chapiteau dorique. La jeune femme est exactement dans la même position que précédemment, les pieds sur un escabeau, assise sur un trône dont l'accoudoir est décoré d'un

⁷²⁰ Gerhard 1863, p. 208.

⁷²¹ Miroir gravé, bronze, Paris, Musée du Louvre 1722 (Gerhard 1845, n° CLXVII ; Gerhard 1863, p. 159-161 ; Rebuffat-Emmanuel 1997, p. 23-25, n°2 ; Briquel 2016, p. 266-268, cat. 104 ; Ambrosini 2018, p. 103).

⁷²² Miroir gravé, bronze, Bruxelles, collection privée (Lambrechts 1987, p. 52-54, n°30 ; Ambrosini 2018, p. 104, fig. XIX a).

⁷²³ Massa-Pairault 1985, p. 109 ; Steingraber 1985, p. 380-383, n°178.

combat entre deux guerriers. Elle porte un bonnet phrygien moucheté à tête de coq⁷²⁴ et une longue tunique, également à manches mouchetées : c'est le costume typique des orientaux, qu'Alexandre porte parfois, par exemple sur le miroir **15**. La jeune femme saisit la main d'un autre protagoniste féminin qui s'avance vers elle. Vêtue d'une tunique longue et d'un manteau qui lui couvre la tête, celle-ci porte des boucles d'oreilles, des bracelets et un collier. Derrière elle, on remarque un autel sur lequel repose une branche aux feuilles lancéolées. Un jeune homme nu se tient entre elles, une patère à la main. Il est tourné vers la seconde jeune femme. Le troisième personnage féminin est paré de bijoux. La poitrine nue, le bas du corps dans un manteau qui lui couvre la tête, elle effectue de la main droite un geste de dévoilement. Derrière elle, tout à gauche de la composition, une grenade repose sur un second autel.

La gravure du miroir **23**, moins soignée que les deux pièces précédentes, présente un schéma de composition très proche, bien qu'il y ait un personnage de plus que sur le miroir **22**. Comme sur le miroir **21**, la jeune femme qui trône, vraisemblablement Hélène, saisit la main d'un personnage : il ne s'agit plus d'Agamemnon mais d'une jeune femme, qui s'avance vers elle, vêtue d'une tunique longue et d'un manteau qui lui couvre la tête, comme le chef des Achéens sur le miroir **21**. Le jeune homme à la patère n'est plus tourné vers Hélène, comme sur les miroirs précédents, mais vers la seconde jeune femme. Enfin, Le troisième personnage féminin est dans la même position que celui du miroir **22**. La grenade qui repose sur l'autel situé derrière elle rappelle le sceptre que Turan tient au registre supérieur du miroir **21** et nous fait pencher pour une identification en faveur de la déesse : le fruit, le geste de dévoilement et l'attitude proche, presque affectueuse, que le personnage semble avoir envers Hélène, vont dans le sens de cette hypothèse. L'identité de la jeune femme de droite est plus énigmatique. Selon plusieurs auteurs, il s'agirait de Clytemnestre, la sœur d'Hélène⁷²⁵. Toutefois, son identité est difficilement déterminable, tout comme celle du jeune homme à la patère : il peut bien entendu s'agir de Ménélas, figuré ainsi sur le miroir **21**, mais peut-être aussi d'Alexandre, qu'il serait légitime de trouver en compagnie d'Hélène et de Turan. Souvenons-nous que sur les miroirs **12**, **13** et **14**, les figures masculines semblent interchangeable : Ménélas y prend sans problème la place d'Alexandre. Sur le miroir **16**, l'un et l'autre sont également représentés de la même manière, jeunes, imberbes, debout face à Hélène. En l'absence de didascalies, il convient de rester prudent, mais il s'agit probablement de l'un de ses maris.

⁷²⁴ Ernest Babelon et Jean-Adrien Blanchet y ont vu une tête de griffon, mais il nous semble ici reconnaître un coq, avec sa crête et son barbillon (Babelon - Blanchet 1895, p. 514).

⁷²⁵ Gerhard 1863, p. 209 ; Babelon - Blanchet 1895, p. 514.

6.4. Le trône, symbole de prestige, marqueur de statut

Le trône et le piédestal ne sont pas des éléments anodins. Le siège est en effet l'attribut des monarques et des dieux⁷²⁶. Si aujourd'hui il désigne au sens figuré la monarchie elle-même, dans l'Antiquité, il est aussi un marqueur de prestige. Il permet de figurer le prestige et le pouvoir d'un dieu, d'un héros ou d'un roi. Homère associe le trône, qu'il qualifie de *kalos daidalos* à Athéna : « il la fit s'asseoir en un fauteuil qui couvrit d'un linon ; pour lui-même, il ne prit qu'un siège de couleur »⁷²⁷, ou encore à Thétis : « elle fait asseoir Thétis sur un siège à clous d'argent, un beau siège ouvragé, avec un banc sous les pieds »⁷²⁸. Au Chant X, Circé invite également Ulysse à s'asseoir dans « un trône aux clous d'argent, un beau meuble ouvragé avec un marchepied »⁷²⁹.

Sur le panneau est de la tombe des harpies de Xanthos [PL. XLVI, 3]⁷³⁰, deux femmes sont assises face à face. Le bras du trône de gauche est soutenu par deux sphinx qui rappellent ceux du *scabellum* de Tinia du miroir 21. La jeune femme qui siège sur la droite tient une grenade et une fleur qu'elle respire. Trois autres personnages féminins cheminent vers elle : la première se dévoile, la seconde porte le même fruit, tandis que la troisième présente un œuf. Sur ces panneaux destinés à décorer une tombe lycienne du V^e siècle av. J.-C., on retrouve les mêmes signifiants symboliques que sur les miroirs étrusques décorés de la légende d'Hélène : le trône, l'escabeau, mais aussi la grenade et l'œuf.

En Italie méridionale, à la fin du IV^e siècle av. J.-C., les parois des tombes campaniennes de Capoue⁷³¹, Nola⁷³², Sarno⁷³³ et Cumes⁷³⁴ sont décorées de jeunes femmes siégeant en

⁷²⁶ Sur le trône, voir Gaffiot - Aillagon 2011.

⁷²⁷ Homère, *Odyssée*, I, 130-132 :

« αὐτὴν δ' ἐς θρόνον εἴσεν ἄγων, ὑπὸ λῖτα πετάσας,
καλὸν δαιδάλεον: ὑπὸ δὲ θρήνυς ποσὶν ἦεν.
παρ δ' αὐτὸς κλισμὸν θέτο ποικίλον »

⁷²⁸ Homère, *Iliade*, XVIII, 389-390 :

« τὴν μὲν ἔπειτα καθεῖσεν ἐπὶ θρόνου ἀργυροῦλου
καλοῦ δαιδαλέου: ὑπὸ δὲ θρήνυς ποσὶν ἦεν: »

⁷²⁹ Homère, *Odyssée*, X, 314-315 ; 366-367.

⁷³⁰ Panneau est de la Tombe des Harpies, provenant de Xanthos, Lycie, V^e siècle av. J.-C., Londres, British Museum 1848,1020.1 (Tonks 1907 ; Strong 1915, p. 148, n°64 ; Draycott 2008).

⁷³¹ Peinture, tombe à caisse, Capoue, Museo Campano (Benassai 2001, p. 40, n°C.23).

⁷³² Peinture, tombe à caisse, n°4, Nola, Museo Archeologico (Benassai 2001, p. 97-98, n°N.5, figs. 182-183, 187-190); peinture, tombe à demi-chambre, Berlin, Antiquarium (Benassai 2001, p. 101, n°N.9, fig. 178).

⁷³³ Peinture, tombe à caisse 225, Sarno, Museo Archeologico « Palazzo Capua » (Benassai 2001, p. 114-115, n°S.1, figs. 165, 181-184).

⁷³⁴ Peinture, tombe à chambre, Naples, Museo Archeologico Nazionale 123929 (Benassai 2001, p. 80, n°Cu.1, fig. 179, 246).

majesté⁷³⁵. Dans une tombe à chambre de Cumes, une figure féminine est assise sur un trône de style proto-hellénistique⁷³⁶ représenté avec soin. Elle se regarde dans un miroir tandis qu'une autre jeune femme lui apporte un *alabastron* et un *kalathos* rempli de grenades. Selon Rita Benassai, plusieurs éléments, comme l'*alabastron*, le *kalathos* ou le miroir appartiennent au réseau sémantique du mariage : comme celles des autres centres de Campanie, les peintures de la tombe de Cumes exaltent le *mundus muliebris* et ce rite de passage fondamental dans la vie des femmes⁷³⁷ : le trône pourrait dans ce cas être un marqueur de rang, qui indique l'état matronal de la jeune femme représentée ou de la défunte.

Sur d'autres miroirs étrusques produits à la même époque que ceux de notre série, la déesse Turan, en majesté, est assise sur un somptueux siège. Sur un miroir conservé au British Museum [PL. XLIX]⁷³⁸, la déesse est coiffée et parfumée par deux acolytes, sans doute en vue de son mariage. Sur une autre pièce de l'Indiana University Art Museum [PL. L]⁷³⁹, victorieuse après le jugement rendu par Pâris-Alexandre, elle est couronnée par Uni, debout face à elle, en présence du prince troyen, de Mnerva et d'Althaia. Sur un troisième miroir conservé à Dresde, c'est cette fois-ci Uni, somptueusement parée, qui est assise sur un trône ouvragé aux bras décorés de sphinx, les pieds reposant sur un *scabellum*⁷⁴⁰. Sur les miroirs 21, 22 et 23, Hélène est donc figurée sur le même type de trône que Turan ou Tinia. Il est par ailleurs intéressant de relever que chacun des sièges a une décoration particulière : le premier est orné de têtes de lion, le second de protomés de bélier et le dernier d'un combat entre guerriers. Ici, le siège richement décoré souligne le prestige d'Hélène et son statut régalien, voire divin.

⁷³⁵ Benassai 2001, p. 155-168.

⁷³⁶ Benassai 2001, p. 166.

⁷³⁷ Benassai 2001, p. 166.

⁷³⁸ Miroir gravé, bronze, IV^e av. J.-C., Londres, British Museum 1847,0909.1 (Gerhard 1867, chap. I, p.51-53, n°CCCXIX ; Walters 1899, n° 634 ; Bloch 1984, p. 175, n°38).

⁷³⁹ Miroir gravé, bronze, IV^e siècle av. J.-C., Bloomington, Indiana University Art Museum 74.23 (Bonfante 1977).

⁷⁴⁰ Miroir gravé, bronze, IV^e siècle av. J.-C., Dresde, Staatliche Kunstsammlungen (Klügmann - Körte 1897, p. 58-61, n°49 ; Heres 1987, p. 20-22, n°8 ; Gentili 2000, p. 121, fig. 5).

Si Françoise-Hélène Massa-Pairault a voulu voir, dans cette série, une Hélène pythagoricienne⁷⁴¹, nous préférons interpréter ces trois représentations comme une apothéose. Adoubée après sa mort, l'héroïne est représentée comme la reine de l'au-delà, tout comme Perséphone, qui apparaît parfois dans la même attitude sur la céramique apulienne. Sur un cratère à volutes conservé à Karlsruhe [PL. LI, 1]⁷⁴², l'épouse d'Hadès est assise vers la gauche sur un somptueux trône, se retourne vers un personnage placé à sa droite, comme Hélène sur les miroirs de la série. Symbole d'excellence féminine, cette dernière cristallise donc, à travers sa gloire, la victoire de Turan, de l'amour et de la beauté. Si l'on envisage les miroirs comme des cadeaux de mariage, la représentation d'une apothéose d'Hélène, victorieuse grâce au pouvoir de Turan, correspondrait parfaitement à des augures de félicité : Hélène, comme la mariée, devient souveraine, grâce à la beauté et à la *charis*. La possibilité d'un jeu sur la généalogie de Tinia et sur sa descendance exemplaire – Hélène, Hercle et peut-être Epiur – dont nous avons évoqué l'hypothèse dans ce chapitre, pourrait également correspondre à des augures de mariage. Ainsi, bien que certains éléments pourraient avoir une portée funéraire, voir eschatologique, nous pensons qu'une interprétation liée au pouvoir de la beauté est plus raisonnable.

⁷⁴¹ Massa-Pairault 1984 ; Massa-Pairault 1996, p. 198. Sur la légende pythagoricienne voir aussi Detienne 1957.

⁷⁴² Cratère à volutes apulien provenant de Ruvo, figures rouges, artiste proche du Peintre de Lycurgue, IV^e siècle av. J.-C., Karlsruhe, Badisches Landes Museum (Pensa 1977, p. 24, Tav. V, fig. 1 ; Petit 2016, fig. 6).

Chapitre 7. Miroirs illustrés du cycle d'Hélène n'appartenant à aucune série

7.1. Miroir 24 : Hélène, Hercle et Hippolyte

Le miroir **24**, conservé au Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria de Pérouse, a été mis au jour à Monteverone, dans la région de Chiusi⁷⁴³. Le disque, qui présente plusieurs brisures, est entouré d'une couronne de lierre, et décoré de trois personnages.

Les protagonistes, dont les noms sont inscrits, se tiennent debout sur une large bande décorée de croisillons. L'Amazone Hippolyte (*Helpenta*) est debout au centre, tournée de trois-quarts vers la droite. Elle porte un bouclier au bras gauche et est en tenue d'hoplite : tunique courte, cuirasse, cnémides et casque à cimier. Dans la main droite, elle tient sa ceinture. Elle baisse la tête, le regard tourné vers le sol. À droite, Hercle, corps de face et tête de profil, appuie son pied gauche sur le bord du disque. Il porte lui aussi une tunique courte et une cuirasse, ainsi que sa léonté. La gueule du lion de Némée lui sert de couvre-chef. Dans la main droite, il tient sa massue, abaissée. Enfin, à gauche, Hélène (*Elinai*), debout, la tête ceinte d'un diadème, est vêtue d'une longue tunique et d'un manteau. Sa main est posée sur l'épaule d'Hippolyte⁷⁴⁴, ses yeux sont plongés dans ceux d'Hercle.

L'iconographie du miroir **24** est assez insolite puisqu'on y voit Hélène associée au neuvième des douze travaux d'Héraklès, qui consiste à s'emparer de la ceinture d'Hippolyte, la reine des Amazones⁷⁴⁵. Fille d'Arès et Otréré⁷⁴⁶, la jeune femme apparaît dans deux épisodes mythologiques : l'expédition contre Thésée⁷⁴⁷ et la geste d'Héraklès. Ce dernier, à la demande d'Admète, fille d'Eurysthée, part conquérir la ceinture que la guerrière a reçu de son père et qui est le symbole de sa souveraineté⁷⁴⁸. Il existe plusieurs versions du combat du héros contre

⁷⁴³ Klügmann 1880, p. 167 ; Klügmann - Körte 1897, p. 71

⁷⁴⁴ On remarque que le graveur a commis une erreur : le bras gauche d'Hélène est baissé, alors que sa main repose sur l'épaule d'Hippolyte.

⁷⁴⁵ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, II, 777-779 ; Lycophron, *Alexandra*, 1327-1330 ; Diodore de Sicile, *Bibliothèque Historique*, II, XLVI, 3 ; Pausanias, V, 10 ; 9.

⁷⁴⁶ Hygin, *Fables*. XXX.

⁷⁴⁷ Isocrate, *Panegyriques*, IV, 68 ; IV, 70 ; Pausanias, I, 41, 7. ; Plutarque, *Thésée*, 27.

⁷⁴⁸ Apollodore, *Bibliothèque*, II, 5.9.

l'armée des Amazones⁷⁴⁹. Le neuvième travail, ainsi que les autres travaux, sont énumérés dans l'*Héraclès* d'Euripide, pièce créée entre 424 et 420 av. J.-C. :

Pour attaquer les escadrons des Amazones dans la région aux larges fleuves de la Méotide, il traversa les flots de la mer Hospitalière. Avec une troupe sans pareille de compagnons rassemblés de toute la Grèce, il voulait conquérir le long tissu d'or qui ceignait la robe de la fille d'Arès et rapporter ce fatal baudrier.⁷⁵⁰

Pauline Schmitt-Pantel évoque également une pièce intitulée « Héraclès après la ceinture »⁷⁵¹, composée par le poète comique Epicharme, qui vécut à Syracuse au V^e siècle av. J.-C. Des textes plus détaillés de même que d'autres versions de l'épisode sont apparus plus tard. Ainsi, au III^e siècle av. J.-C., chez Apollonios de Rhodes, le héros capture Mélanippe, la sœur d'Hippolyte, et l'échange contre la ceinture :

Ce même jour, ils doublèrent de loin le cap des Amazones qui avoisine un bon port. C'est là que s'était avancée jadis la fille d'Arès, Mélanippé, quand le héros Héraclès la prit dans une embuscade ; pour rançon de sa sœur, Hippolyté lui remit son ceinturon ciselé et il la renvoya sans lui faire de mal.⁷⁵²

En Grèce, le combat d'Héraclès contre les Amazones est très fréquemment représenté dès le VII^e siècle av. J.-C., mais il est difficile de voir s'il s'agit d'Hippolyte. Sur un lécythe

⁷⁴⁹ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, II, XLVI, 4. ; Apollodore, *Bibliothèque*, II, 5, 8-9. Sur les autres versions du mythe, voir Grimal 1951, p. 193, s.v. *Héraclès*, *La ceinture de la reine Hippolyté* ; Boardman 1990, p. 71.

⁷⁵⁰ Euripide, *Héraclès*, 408-420 (Traduction, Léon Parmentier, Henri Grégoire, 1923, Paris, Les Belles Lettres) :

« τὸν ἱππευτὰν τ' Ἀμαζόνων
στρατὸν Μαιῶτιν ἄμφι
πολυπόταμον ἔβα δι' Ἄ-
ξεινον οἶδμα λίμνας,
τίν' οὐκ ἄφ' Ἑλλανίας
ἄγορον ἀλίσσας φίλων,
κόρας Ἀρείας πέπλων
χρυσεόστολον φάρος, †
ζωστήρος ὀλεθρίους ἄγρας.
τὰ κλεινὰ δ' Ἑλλὰς ἔλαβε βαρ-
βάρου κόρας λάφυρα, καὶ
σῶζεται Μυκῆναις. »

⁷⁵¹ Schmitt-Pantel 2012, p. 33.

⁷⁵² Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, Chant II, 964-969 (traduction Francis Vian, 1974, Paris, les Belles Lettres) :

« ἤματι δ' αὐτῷ
γνάμψαν Ἀμαζονίδων ἕκαθεν λιμενήοχον ἄκρην.
ἔνθα ποτὲ προμολοῦσαν Ἀρητιάδα Μελανίπτην
ἥρως Ἡρακλῆς ἐλόγησατο, καὶ οἱ ἄποινα
Ἴππολύτη ζωστήρα παναίολον ἐγγυάλιζεν
ἀμφὶ κασιγνήτης· ὁ δ' ἀπήμονα πέμψεν ὀπίσσω ».

attique du British Museum à figures noires [PL. LI, 2]⁷⁵³, un héros menace une guerrière de son épée. Il tient un objet en forme de couronne ou de ceinture : peut-être s'agit-il d'Héraklès, qui aurait alors déjà volé la ceinture. Sur le miroir **24**, Hippolyte tient elle-aussi son baudrier qu'elle s'apprête à donner au héros.

Le LIMC recense quatre-vingt-six représentations étrusques des travaux d'Hercle⁷⁵⁴. Douze représentations ornent des miroirs : quatre figurent le héros luttant contre le lion de Némée⁷⁵⁵, un autre le combat contre le sanglier d'Erymanthe⁷⁵⁶, trois miroirs sont décorés de la visite au jardin des Hespérides⁷⁵⁷ et quatre – en plus du miroir **24** – représentent l'épisode de la ceinture des Amazones. L'un de ces derniers est prénestin [PL. LIII]⁷⁵⁸, tandis que les trois autres sont de production vulcienne⁷⁵⁹ et décorés de compositions à trois personnages, comme le miroir **24**. Le schéma et l'impression qui en émanent sont toutefois très différents. Sur les quatre, comme sur les céramiques attiques, Hercle a une attitude belliqueuse : il saisit l'Amazone et la menace de sa massue, levée au-dessus de sa tête. Sur l'un, conservé à Toronto [PL. LIII]⁷⁶⁰, il est vêtu du même habit que sur le miroir **24**, tandis que sur les deux autres il

⁷⁵³ Lécythe attique à figures noires, fin du VI^e siècle av. J.-C., Londres, British Museum B 533 (Beazley 1956, p. 489, 17 ; Devambez - Kauffmann-Samaras 1986, p. 591, n°70).

⁷⁵⁴ Trente-trois représentations le combat contre le lion de Némée (Schwarz 1990, p. 217-220, n°160-193), six celui contre l'hydre de Lerne (Schwarz 1990, p. 220-221, n°198-202), six la capture de la biche de Cérynie (Schwarz 1990, p. 221-222, n°213-218), cinq celle du sanglier d'Erymanthe (Schwarz 1990, p. 221, n°207-201), cinq encore la chasse des oiseaux du lac Stymphale (Schwarz 1990, p. 222, n°225-227), deux le domptage du taureau de Crète (Schwarz 1990, p. 222-223, n°228-229), sept la capture des juments de Diomède (Schwarz 1990, p. 223, n°233-239), quatre le combat contre les Amazones (Schwarz 1990, p. 223-224, n°241-244), un le vol des troupeaux de Géryon (Schwarz 1990, p. 224, n°245), sept la visite au jardins des Hespérides (Schwarz 1990, p. 225-226, n°258-264) et dix l'enchaînements de Cerbère (Schwarz 1990, p. 244-245, n°248-257). Sur les miroirs relatifs à Hercle, voir aussi Bayet 1926a, p. 50-56.

⁷⁵⁵ Miroir prénestin gravé, bronze, IV^e siècle av. J.-C., Munich, Antikensammlung 3421 (Klügmann - Körte 1897, p. 69, n°55 ; Adam 1980, p. 26, n°8 ; Schwarz 1990, p. 218, n°173) ; miroir gravé, bronze, IV^e siècle av. J.-C., Florence, Museo Archeologico Nazionale 621 (Gerhard 1845, n° CXXXII ; Gerhard 1863, p. 128 ; Schwarz 1990, p. 174) ; miroir gravé, bronze, III^e siècle av. J.-C., Budapest, Musée des Beaux-Arts 57.19.A (Schwarz 1990, p. 219, n°175) ; miroir gravé, bronze, début du IV^e siècle av. J.-C., Vatican, Museo Etrusco Gregoriano 12680 (Gerhard 1845, n° CXXXIII ; Gerhard 1863, p. 128-129).

⁷⁵⁶ Miroir gravé, bronze, fin du IV^e siècle av. J.-C., Londres, British Museum BM 619 (Gerhard 1867, chap. I, p.83, n°CCCXXXIX ; Schwarz 1990, p. 221, n°209).

⁷⁵⁷ Miroir gravé, bronze, vers 450-440 av. J.-C., Weimar, Collection privée (Gerhard 1845, n° CLIII ; Gerhard 1863, p. 142 ; Fischer-Graf 1980, p. 22, V 10, pl. 3.3 ; Schwarz 1990, p. 225, n°262) ; miroir gravé, bronze, seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., Londres, British Museum BM 544. La gravure est cependant peut-être moderne selon la base de données du British Museum (Gerhard 1845, n° CXXXIV ; Gerhard 1863, p. 129 ; Schwarz 1990, p. 225, n°263) ; miroir gravé, bronze, fin du V^e siècle av. J.-C., Berlin, Staatlich Museen Fr 138 (Gerhard 1845, n° CXL ; Gerhard 1863, p. 134-135 ; Fischer-Graf 1980, p. 24-25, V 12, pl. 3.4 ; Schwarz 1990, p. 22-226, n°264).

⁷⁵⁸ Miroir gravé prénestin, bronze, IV^e siècle av. J.-C., ancienne collection Castellani, lieu de conservation actuel inconnu (Klügmann - Körte 1897, p. 70-71, n°57 ; Bayet 1926a, p. 92, E ; Mavleev 1981, p. 657, n°13).

⁷⁵⁹ Schwarz 1990, p. 223-224.

⁷⁶⁰ Miroir gravé, bronze, fin du IV^e siècle av. J.-C., Toronto, Musée Royal de l'Ontario 919.26.31 (Klügmann - Körte 1897, p. 69-70, n°56 ; Bayet 1926a, p. 92, B ; Mavleev 1981, p. 657, n°14 ; Schwarz 1990, p. 223-224, n°242 ; Pipili 1990b, p. 699, n°26).

ne porte que sa léonté. L'amazone, vêtue d'une tenue d'hoplite dans les trois cas, manifeste sa soumission. Il est intéressant de noter que sur les miroirs de Toronto et sur celui conservé au musée de Villa Giulia [PL. LIV]⁷⁶¹, sa position est très proche de celle d'Hercle sur le miroir 24. Dans chaque cas, un troisième personnage assiste au combat. Sur le miroir de Villa Giulia, tous les noms des protagonistes sont inscrits dans un cartouche, et c'est Mnerva, une lance à la main, qui regarde la scène. Sur celui de Toronto, c'est Vile (Iolaos en Grèce) le neveu et compagnon d'Héraklès⁷⁶², qui la remplace. Enfin, sur le miroir du Museo Archeologico de Florence [PL. LV]⁷⁶³, qui est fragmentaire, on distingue seulement les ailes d'un troisième personnage, peut-être une *Nike*. Une quatrième représentation du combat d'Hercle contre une Amazone, peut-être Hippolyte, décore un cratère en calice étrusque découvert à Pérouse, lui-aussi de production vulcienne et daté de la fin du IV^e siècle av. J.-C. [PL. LVI]⁷⁶⁴. Là encore, le héros lève sa massue et menace la guerrière, qui a mis genou à terre. Elle est nue, mais porte un casque attique, sa taille est ceinte d'une ceinture à tête de serpents et un bouclier est posé près d'elle. On retrouve encore une fois le schéma du héros menaçant l'Amazone soumise.

Si sur le miroir 24 et les trois autres exemplaires vulciens, on note des analogies, comme la composition tripartite ou la ressemblance entre la position d'Hercle et celle de l'Amazone, il y a cependant une différence majeure entre les pièces : sur les trois comme sur la céramique attique et le cratère étrusque, c'est un véritable combat qui se déroule entre le héros et la jeune femme, une lutte où Héraklès la soumet : déjà vaincue, elle a posé un genou à terre. Mais sur le miroir 24, il n'y a aucune violence, aucune marque de combat, comme si Hippolyte s'apprêtait à donner le boudoir de son plein gré, sous les encouragements d'Hélène. Ici, les deux personnages essentiels ne semblent aucunement ennemis. Dans la céramique italienne, l'affrontement n'est pas non plus représenté et Hippolyte donne sa ceinture sans combat. Sur une hydrie lucanienne de la seconde moitié du V^e siècle av. J.-C., attribuée au Peintre

⁷⁶¹ Miroir gravé, bronze, IV^e siècle av. J.-C., Rome, Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia 24872 (Gerhard 1867, chap. I, p.85, n°CCCXLI, 2 ; Bayet 1926a, p. 92, C ; Fischer-Graf 1980, p. 93-94, V 62, pl.26. 1 ; Mavleev 1981, p. 657, n°16 ; Schwarz 1990, p. 224, n°244).

⁷⁶² Sur Iolaos/Vile, voir Pipili 1990a ; Pipili 1990b.

⁷⁶³ Miroir gravé, bronze, IV^e siècle av. J.-C., Florence, Museo Archeologico Nazionale 73645 (Gerhard 1845, n° CXXXVI ; Gerhard 1863, p. 130 ; Bayet 1926a, p. 92, D ; Schwarz 1990, p. 224, n°243).

⁷⁶⁴ Cratère en calice étrusque à figures rouges, provenant de la nécropole de Monteluca, fin du IV^e siècle av. J.-C., Pérouse, Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria 791 (Beazley 1947, p. 165-166 ; Camporeale 1959, p. 120-121 ; Cristofani 1987b, p. 224-225, 326-327, n°173).

d'Amykos⁷⁶⁵, sur un cratère à volutes apulien du milieu du siècle suivant⁷⁶⁶ ou sur un cratère en cloche campanien⁷⁶⁷, la jeune femme, vêtue à l'orientale, tend sa ceinture à Héraklès.

Ainsi, s'il paraît normal de voir figurer Mnerva, Vile ou une *Nike* aux côtés d'Hercle dans son combat contre Hippolyte, il n'est pas si étrange de trouver Hélène sur le miroir 24. Comme nous l'avons écrit précédemment, nous pensons que la représentation n'appartient pas à la sphère guerrière, mais plutôt à celle de Turan, évoquée par l'héroïne. Si selon Adolf Klügmann et Gustav Körte, Hélène a été représentée par hasard sur le miroir, pour répondre à la nécessité d'équilibrer la composition⁷⁶⁸, nous pensons au contraire que sa présence fait sens : Elle peut aussi être liée à Hippolyte à travers Thésée, qui joue un rôle dans chacun des mythes des deux jeunes femmes : il enleva Hélène, mais aussi l'Amazone, dont il eut un fils, appelé également Hippolyte⁷⁶⁹; parfois, c'est Héraklès qui lui offre l'Amazone, captive⁷⁷⁰ et dans certaines versions, celle-ci s'éprend de lui et le suit de son plein gré⁷⁷¹.

La ceinture des amazones, une parure ambiguë

La ceinture, en tant que vêtement, a un sens symbolique très fort, en particulier en Grèce. Dans son article intitulé « La ceinture des Amazones, entre mariage et guerre : une histoire de genre »⁷⁷², Pauline Schmitt Pantel a mis en évidence la portée symbolique de cette parure, souvent mise en parallèle avec la virginité : elle marque tous les passages de statut de la vie des femmes grecques et en particulier le mariage. L'auteure écrit ainsi que « l'expression “dénouer sa ceinture”, renvoie bien évidemment à celle de “dénouer sa virginité” »⁷⁷³. La ceinture, tout comme le voile, signale donc un statut transitoire lié au *gamos*,⁷⁷⁴ et une union sexuelle⁷⁷⁵. Pierre Grimal rappelait aussi qu'à Rome, la ceinture de la mariée était nouée avec un « nœud

⁷⁶⁵ Hydrie lucanienne, figures rouges, attribuée au Peintre d'Amykos, vers 430 av. J.-C., Naples, Museo Archeologico Nazionale 3241 (Trendall - Cambitoglou 1967, p. 36, n°137, pl. 12, 3-4 ; Devambez - Kauffmann-Samaras 1986, p. 634, n°777).

⁷⁶⁶ Cratère à volutes apulien à figures rouges, cycle du Peintre de Berkeley, Barletta, Museo Civico 912 (Devambez - Kauffmann-Samaras 1986, p. 634, n°778a).

⁷⁶⁷ Cratère en cloche campanien à figures rouges, Peintre de Manchester, Manchester University IV E 30 (Trendall - Cambitoglou 1967, p. 415, n°359 ; Devambez - Kauffmann-Samaras 1986, p. 634, n°780 ; Boardman 1990, p. 73, n°2461).

⁷⁶⁸ Klügmann - Körte 1897, p. 72.

⁷⁶⁹ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 28.

⁷⁷⁰ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 16.4.

⁷⁷¹ Isocrate, *Panathénaique*, XII, 193.

⁷⁷² Schmitt-Pantel 2012.

⁷⁷³ Schmitt-Pantel 2012, p. 29.

⁷⁷⁴ Gherchanoc 2006, p. 267.

⁷⁷⁵ Baggio 2013, § 13.

d'Hercule » que le jeune mari devait dénouer le premier⁷⁷⁶, nœud d'Héraklès qu'Athéna, la *parthenos* par excellence, porte parfois dans la statuaire grecque du V^e siècle av. J.-C.⁷⁷⁷.

La ceinture des Amazones est particulièrement intéressante : dans les sources écrites comme dans l'iconographie, elle mêle les domaines du mariage et de la guerre. Pauline Schmitt-Pantel note par exemple que chez Apollonios de Rhodes, Hippolyte remet la ceinture dans la main d'Héraklès, ce qui rappelle le geste de l'*enguê* du mariage grec⁷⁷⁸, contrat rituel entre le père de la mariée et le fiancé, qui consiste effectivement à « placer quelque chose dans la main »⁷⁷⁹. Sur une amphore attique à figures noires découverte à Vulci [PL. LVII, 1]⁷⁸⁰, Héraklès combat encore une Amazone. Il ne s'agit pas de l'épisode de la ceinture, mais la scène renvoie elle aussi à la sphère du mariage : le héros saisit la guerrière, nommée cette fois-ci Andromaque, par le poignet, geste qui rappelle le *cheir epi karmo*, geste rituel nuptial de l'iconographie grecque⁷⁸¹. Ainsi, Pauline Schmitt-Pantel propose une lecture de l'épisode du don de la ceinture comme une allusion à un contrat de type matrimonial⁷⁸². La présence d'Hélène, « double d'Aphrodite » et héroïne de l'amour et du mariage, fait donc sens sur le miroir 24. Contrairement aux autres pièces illustrant le neuvième travail d'Héraklès, il ne s'inscrit pas dans l'imagerie attique, qui montre le héros en lutte contre les Amazones, mais bien dans la tradition italique, où Hippolyte donne sa ceinture sans combattre. En Étrurie, les pièces ornées d'images tirées du mythe, miroirs comme céramiques, ont presque toutes été produites à Vulci, qui faisait partie, avec Caere, Véies et le lac Cimini, des « lieux » hérakléens de l'Étrurie méridionale⁷⁸³. Il convient ainsi de relever cet élément sans pour autant en tirer des conclusions hâtives ou y voir la marque d'une dévotion spéciale qui serait caractéristique de cette cité. De plus, bien qu'ayant été mis au jour à Montevernere, dans la région de Chiusi⁷⁸⁴, l'organisation tripartite n'est pas sans rappeler les miroirs 12, 13 et 14 du corpus qui sont probablement de production vulcienne⁷⁸⁵.

⁷⁷⁶ Grimal 1988, p. 71.

⁷⁷⁷ Schmitt-Pantel 2012, p. 30.

⁷⁷⁸ Schmitt-Pantel 2012, p. 33.

⁷⁷⁹ Oakley - Sinos 1993, p. 9. Voir aussi Gernet 1917.

⁷⁸⁰ Amphore attique à figures noires, attribuée au Peintre de Timiadès, vers 560 av. J.-C. Boston, Museum of Fine Arts 98.916 (Beazley 1956, p. 98, n°46 ; Schmitt-Pantel 2012, p. 36, fig.4).

⁷⁸¹ Lissarrague - Schmitt-Pantel 2008, p. 46 ; Schmitt-Pantel 2012, p. 36.

⁷⁸² Schmitt-Pantel 2012, p. 36.

⁷⁸³ Bayet 1926b, p. 88.

⁷⁸⁴ Klügmann 1880, p. 167 ; Klügmann - Körte 1897, p. 71.

⁷⁸⁵ Voir chapitre 4.

7.2. Miroir 25 : Hélène, Fufluns et Ariadne

Le miroir 25, conservé au Thorvaldsen Museum de Copenhague, date de la fin du IV^e siècle av. J.-C. Son état de conservation est assez mauvais : la partie gauche et le talon sont manquants et la gravure est très abîmée. Dans la partie droite, on distingue le bandeau végétal qui entoure le disque, une partie du corps d'Hélène, sa tête et celle de Fufluns, ainsi que les didascalies qui indiquent leur identité. Pour notre étude, nous nous appuyerons sur la reproduction de la gravure, faite au XIX^e siècle, tout en gardant à l'esprit la possibilité de libertés prises par le dessinateur.

Le disque, entouré de deux rameaux fleuris, est décoré d'une scène à quatre personnages. Fufluns est debout, au centre, le torse nu et le bas du corps entouré d'un manteau dont un pan recouvre son avant-bras gauche. Il est jeune, imberbe, a les cheveux longs et porte une couronne végétale ainsi qu'un torque. Il tient son thyrsos de la main gauche, et repose le bras droit sur l'épaule de la jeune femme qui est debout à ses côtés et le regarde. Il s'agit probablement d'Ariadne. Elle est nue, les cheveux relevés et la tête ceinte d'une couronne fleurie. À sa droite, on ne distingue que le mollet, le pied, la main gauche et un pan du manteau du troisième personnage, qui tient un long bâton dont la partie inférieure est décorée d'une feuille de lierre. Celui-ci fait probablement partie du thiasos du dieu. Enfin, tout à droite, Hélène (*Helenaia*⁷⁸⁶) clôt la composition. Debout, le corps légèrement tourné vers la droite, elle a les jambes croisées. Elle est nue à l'exception d'un manteau dont un pan recouvre son épaule droite et un autre passe entre ses mollets. Ses cheveux sont attachés et elle est parée de divers bijoux : des bracelets au coudes, poignets, et chevilles, ainsi qu'un collier et des boucles d'oreilles à pendants. La main gauche posée sur la hanche, elle tient un *alabastron* de l'autre main. La tête tournée de profil à gauche, elle regarde elle-aussi le dieu Fufluns.

Hélène : représentante d'Aphrodite ou double de la déesse ?

L'association du dieu Fufluns⁷⁸⁷ et d'Hélène, sur le miroir 25 est un cas unique. Dans l'art italique, les imagiers ont souvent représenté le couple formé par Ariadne et Fufluns, qui a un caractère nuptial prononcé : sensualité et amour conjugal s'unissent autour des deux

⁷⁸⁶ C'est l'unique occurrence où le nom d'Hélène est inscrit ainsi (Fabretti 1867, n° 2501 ; De Simone 1968b, p. 69). « -ia » pourrait indiquer un génitif ; l'inscription signifierait ainsi « de Hélène ». Il semble cependant qu'il s'agisse plutôt d'une autre façon d'écrire le nom de l'héroïne.

⁷⁸⁷ Sur le dieu Fufluns voir par ex. Devoto 1932 ; Cristofani - Martelli 1978 ; Cristofani 1986.

personnages. Les artisans tyrrhéniens les représentent souvent en compagnie du thiasé⁷⁸⁸ Sur une amphore à figures rouges de la fin du V^e siècle av. J.-C., attribuée au Peintre de Pérouse [PL. LVII, 2]⁷⁸⁹, le jeune dieu est assis, le torse nu, le thyrsé à la main tel un sceptre. Ariadne, debout à ses côtés, le regarde tendrement. Vêtue d'une longue tunique étoilée, elle est parée d'un diadème et d'un collier. Un satyre et une ménade les entourent. Sur deux miroirs provenant de Palestrina, produits à la même époque que le 25, le couple est aussi accompagné : sur le premier [PL. LVIII]⁷⁹⁰, Fufluns est debout au centre, nu et couronné, son épouse à sa droite et un satyre à sa gauche ; sur le second [PL. LIX]⁷⁹¹, le dieu, imberbe, les cheveux longs, est encore une fois au centre de la composition. Il ne porte qu'une chlamyde rejetée dans le dos et des bottines. Son bras droit est passé autour des épaules d'Ariadne, debout à ses côtés, elle aussi quasiment nue. De sa main droite, l'héroïne se dévoile. Tous deux portent des couronnes végétales similaires à celles du miroir de Copenhague. Enfin, à la gauche du dieu, une ménade clôt la composition. Vêtue d'une longue tunique, elle tient le thyrsé de Fufluns. Comme Hélène sur la pièce 25, elle regarde le couple.

Le miroir 25, assez proche des deux précédents dans sa composition, pourrait ainsi relever de la production prénestine où le couple divin et le cortège dionysiaque occupent une place importante : le *hieros gamos* mythique semble en effet être un modèle à suivre, un exemple de *charis* pour les jeunes femmes⁷⁹². Dionysos et Ariadne apparaissent également sur la ciste prénestine du musée de Karlsruhe⁷⁹³, aux côtés de femmes à la toilette : deux de ces dernières sont près d'une fontaine, prennent soin de leur chevelure, une autre se regarde dans un miroir, tandis qu'une quatrième se dévoile⁷⁹⁴. De part et d'autre de la frise, des satyres, nus et recouverts d'une peau de panthère, font irruption dans l'espace féminin. Ils précèdent

⁷⁸⁸ Par ex. cratère en calice à figures rouges, attribué au Peintre de Pérouse, Florence, Museo Archeologico Nazionale V 3 (Beazley 1947, p. 36-37, 2 ; Cristofani 1986, p. 536, n°65) ; cratère en calice à figures rouges, Groupe campanisant, Bonn, Akademisch Kunstmuseum 83 (Beazley 1947, p. 63-64 ; Del Chiaro 1974, p. 124, n°1, pl.100 ; Cristofani 1986, p. 536, n°68) ; kylix falisque à figures rouges, Rome, Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia, 1674 (Jurgeit 1986, p. 1074, n°26 a ; Cristofani 1986, p. 535, n°56 a ; Vatin 2004, p. 58, fig. 31) ; kylix falisque à figures rouges, Rome, Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia, 1675 ().

⁷⁸⁹ Amphore étrusque à figures rouges, attribuée au Peintre de Pérouse, fin du V^e siècle av. J.-C., Pérouse, Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria (Beazley 1947, p. 36, n°1 ; Cristofani 1986, p. 536, n°64 ; Jurgeit 1986, p. 1074, n°32 ; Vatin 2004, p. 56-58, fig. 30, Pl. IV).

⁷⁹⁰ Miroir prénestin gravé, bronze, vers 325-300 av. J.-C., Rome, Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia 87 (Gerhard 1867, chap. 1, p.34-35, n°CCCII ; Cristofani 1986, p. 536, n°70).

⁷⁹¹ Miroir gravé, bronze, fin du IV^e siècle av. J.-C., Bruxelles, Musées Royaux R1261 (Gerhard 1867, chap. 1, p. 41, n°CCCVII ; Beazley 1949, p. 13, fig. 16, pl. 10a ; Cristofani 1986, p. 536, n°71).

⁷⁹² Menichetti 2006, p. 58.

⁷⁹³ Ciste gravée, bronze, Karlsruhe, Badischen Landesmuseum F 1859 (bibl. p. 108).

⁷⁹⁴ Sur une description complète et une reconstruction des « codes de la séduction » sur la ciste, voir Menichetti 2006, p. 55-56.

Dionysos, à gauche, qui s'avance, suivi de deux jeunes hommes, et Ariadne⁷⁹⁵, à droite, richement vêtue, qui marche elle aussi vers le centre de la frise. Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, les univers dionysiaques et le *mundus muliebris* se mélangent, comme sur le miroir 25, où le couple divin est figuré aux côtés d'Hélène. Celle-ci ne semble pas vraiment représentée en tant qu'héroïne : comme les Lases sur de nombreuses représentations, elle tient un *alabastron*⁷⁹⁶, comme sur les miroirs **15 bis** et **21** du corpus. Avec ce vase à la main, elle paraît être, comme les Lases, une figure bienveillante, passive, qui accompagne le couple d'amants. Giovanni Camporeale rappelle en effet que l'*alabastron*, le *discerniculum* ou encore le miroir caractérisent les figures qui assistent à des scènes érotiques⁷⁹⁷. Hélène apporte ici une connotation érotique et galante à la scène. Sur le miroir, comme sur le précédent (24), elle est l'héroïne de Sparte et de Troie, mais surtout la plus belle femme du monde, personnification de la beauté, et aussi du pouvoir d'Aphrodite.

Hélène et Ariadne : des héroïnes étroitement liées

Le miroir 25 est la seule représentation tyrrhénienne figurant les deux jeunes femmes, mais leur association n'est pas si saugrenue. Elles sont aussi toutes deux liées à Thésée : Ariadne tombe amoureuse du jeune Athénien, qui l'abandonne à Naxos par la suite, de son propre fait ou sur ordre d'Athéna⁷⁹⁸, et, comme nous l'avons vu précédemment, Hélène est enlevée par le héros durant son enfance⁷⁹⁹. Sur une kylix attique de la première moitié du V^e siècle av. J.-C., mise au jour à Tarquinia⁸⁰⁰, les deux héroïnes sont également associées. La face principale est la première représentation connue de l'abandon d'Ariadne par Thésée [PL. LX, 1]. La jeune femme et profondément endormie près d'un rocher, sous un cep de vigne, symbole de Dionysos, tandis que le héros se retire discrètement, ses sandales à la main. Une créature ailée au corps d'enfant – peut-être Éros ou Hypnos – vole au-dessus d'Ariadne, et Hermès, à gauche, semble presser Thésée de partir. L'autre face de la kylix figure la rencontre d'Hélène

⁷⁹⁵ Il s'agirait, selon Timothy Wiseman, de Liber et non d'Ariadne (Wiseman 2000, p. 267).

⁷⁹⁶ Roger Lambrechts écrit dans le LIMC s.v. « Lasa » que ses attributs les plus fréquents sont les fioles et les aiguille à parfums (Lambrechts 1992a, p. 223). Sur l'iconographie des Lases, voir aussi Rallo 1974.

⁷⁹⁷ Camporeale 1960, p. 237.

⁷⁹⁸ L'histoire d'Ariadne et de Thésée était racontée dans les *Chants Cypriens* (Proclus in Allen 1911, p. 103, l.23) et l'épisode était connu d'Homère, qui l'évoque dans l'*Odyssée* (XI, 321-325).

⁷⁹⁹ Reinach 1918, p. 171 : Salomon Reinach souligne également l'analogie entre les morts des deux héroïnes : Ariadne qui se pend et Hélène qui est pendue par les servantes de Polyxo (voir introduction et **Annexe 1**).

⁸⁰⁰ Kylix attique à figures rouges, première moitié du V^e siècle, attribuée au Peintre de la Fonderie, Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese RC5291 (Beazley 1963, p. 405, 1 ; Boardman 1975, fig. 269 A ; Bernhard 1986, p. 1057, n°53 ; Hedreen 2001, fig. 1 A-B ; Isler-Kerenyi 2015, p. 115-116, fig. 62 ; Cerchiai 2016).

et de Ménélas lors de la prise de Troie [PL. LX, 2]⁸⁰¹ : le roi, épée et bouclier à la main, poursuit son épouse fugitive, qui court vers la droite et se dirige vers une femme assise derrière une colonne. Enfin, le médaillon est décoré d'un guerrier barbu, torse nu et lance à la main, qui saisit par le poignet une jeune femme qui marche derrière lui, tête voilée. Sir John Beazley a proposé d'y reconnaître Agamemnon et Briséis⁸⁰². Comme l'a mis en évidence Luca Cerchiai, plusieurs signes et codes visuels apparaissant sur le vase appartiennent à l'iconographie du mariage⁸⁰³ : le geste du *cheir epi karmo*⁸⁰⁴, la rencontre entre Hélène et Ménélas, qui préfigure le retournement de situation qui succède à ce moment de violence, et Thésée qui, en s'éclipsant discrètement, renonce au *gamos*, symbolisé par le corps désirable d'Ariadne endormie⁸⁰⁵. Comme sur le miroir 25, les deux héroïnes sont associées, dans deux épisodes de leur mythe. Toutes les deux sont les protégées de la déesse Aphrodite-Turan, des figures féminines désirables, qui exaltent à leur façon le *gamos*. Il n'est donc pas étrange de voir apparaître Hélène aux côtés de Fufluns et de son épouse. Comme sur plusieurs miroirs du corpus et sur les cistes prénestines, la sphère d'Aphrodite et l'univers de Dionysos s'entremêlent.

7.3. Miroir 26 : Hélène, Laomédon et les Dioscures

Le miroir 26 est circulaire et muni d'une soie. Sa gravure est très bien conservée. Quatre personnages occupent la partie centrale : Hélène (*Elinei*), nue et parée de bijoux, est accoudée sur les genoux du roi Laomédon (*Lamtun*), qui trône au centre de la composition. Les deux frères d'Hélène, Castor (*Kastur*) et Pollux (*Pultuke*), sont debout de part et d'autre du trône. À l'arrière-plan, trois colonnes semblent indiquer que la scène se déroule en intérieur, peut-être dans un palais.

Hélène, est au premier plan, nue, à l'exception d'un tissu, peut-être son manteau, qui s'enroule sur sa jambe droite. Elle porte des sandales et de riches parures : deux colliers, des boucles d'oreilles et une couronne. Sa position est recherchée : sa jambe gauche est croisée devant la droite, sur laquelle elle prend appui. Cette posture rappelle celles de Castor sur le miroir 07 et d'Alexandre sur le 16. La princesse est nonchalamment accoudée sur les genoux

⁸⁰¹ Sur l'*Ilioupersis* et la rencontre, voir *supra*, chapitre 5.

⁸⁰² Beazley 1963, p. 405.

⁸⁰³ Cerchiai 2016, p. 261.

⁸⁰⁴ Luca Cerchiai remarque qu'ici le geste rituel prend un sens différent : la scène est empreinte de tension, comme le montrent la main de la jeune femme ouverte ou les regards des personnages qui ne se croisent pas (Cerchiai 2016, p. 263).

⁸⁰⁵ Cerchiai 2016, p. 264-265.

de Laomédon, assis derrière elle sur un somptueux trône. Le roi est barbu, la tête tournée vers la gauche et le reste du corps vers la droite. Son torse est nu et ses jambes, recouvertes par son manteau, sont croisées, les pieds reposant sur un *scabellum*. Il tient un long bâton de commandement et porte le même collier qu'Hélène. Les Dioscures sont debout, de part et d'autre du trône. Ils portent tous les deux une tunique courte, une cuirasse, un manteau, et tiennent une lance. Ils sont différents sur quelques points : d'abord par leur chevelure, qui n'est pas représentée de la même façon. Castor, à gauche, porte également un bonnet phrygien, qui lui tombe dans le cou. Comme Ménélas sur le miroir **21**, il tient une patère ombiliquée dans la main droite, tandis que Pollux a la main gauche posée sur la hanche.

Le miroir **26** provient de la nécropole Santa Caterina de Pérouse⁸⁰⁶, ville où il est conservé et où il a probablement été fabriqué. On remarque en effet, dans les didascalies qui indiquent le nom des protagonistes, l'utilisation du *kappa* typique de l'Étrurie septentrionale⁸⁰⁷. Marisa Bonamici évoque toutefois un style de décor qui rappelle la production volsinienne, notamment le bandeau végétal luxuriant entourant le disque⁸⁰⁸, que l'on retrouve sur la pièce **07**. Comme sur le miroir **08**, une tête tournée de trois-quarts vers la droite décore le talon du **26**. Parée de bijoux et coiffée d'une couronne, la tête émerge de plusieurs feuilles d'acanthé. Comme nous l'avons vu précédemment, la végétation luxuriante en trompe-l'œil et la tête de trois-quarts s'inspirent de la décoration des vases du « baroque apulien » et de « l'apulien récent »⁸⁰⁹ ; elles permettent de dater la pièce des environs de la fin du IV^e siècle av. J.-C. Au droit, le talon est gravé d'un soleil, encadré de part et d'autre par une colombe et un dauphin. Dans l'exergue supérieur, on remarque la tête d'un personnage nommé *Aur*, flanqué de deux chevaux dont on voit les yeux et le haut de la tête. Derrière eux, une bride est enroulée sur un clou, indiquant que la scène se déroule dans un intérieur, peut-être une écurie. Cette représentation est plutôt insolite : il ne s'agit pas de l'aube, Thesan en Étrurie, qui est une femme et dont le nom étrusque est attesté⁸¹⁰. *Aur* serait-il un simple écuyer, comme le pense Giovanni Camporeale ? peut-être s'agit-il de celui des Dioscures, figurés sur le disque⁸¹¹?

⁸⁰⁶ Sur le contexte archéologique, voir *supra*, chapitre 1.4.

⁸⁰⁷ Cristofani 1978, p. 414. Le *kappa* apparaît sur deux autres miroirs qui proviennent eux-aussi de Pérouse.

⁸⁰⁸ Bonamici 2002, p. 444-445.

⁸⁰⁹ Voir p.59.

⁸¹⁰ Van Der Meer 1995, p. 107.

⁸¹¹ Camporeale 1986, p. 53.

Une scène mythologique énigmatique : erreur du graveur ou subtil jeu rhétorique ?

Bien que le miroir 26 soit inscrit, nous éclairant ainsi sur l'identité des personnages, de nombreux commentateurs sont partis du principe selon lequel le graveur aurait commis une erreur et confondu le roi Laomédon avec Tyndare, le père putatif d'Hélène⁸¹². Selon Ines Jucker, nous n'aurions pas ici affaire à une scène mythologique spécifique, mais à une réunion de famille entre Laomédon et ses enfants⁸¹³. Bouke Van Der Meer, qui parle de « contamination », pense que la scène figurerait un retour d'Hélène auprès de son père après son enlèvement par Thésée ; et Castor s'apprêterait à faire une libation, la patère ombiliquée à la main, pour remercier les dieux de l'heureuse issue du sauvetage⁸¹⁴. Or, nous pensons, comme Françoise-Hélène Massa-Pairault, « qu'il ne faut pas se hâter d'accuser le graveur du miroir d'erreur mythologique, de confusion entre Tyndare [...] et Laomédon »⁸¹⁵. Il nous paraît dommage, pour ne pas dire facile, qu'à la moindre difficulté, à la moindre bizarrerie mythologique, les artisans étrusques soient taxés d'ignorance et d'incompréhension des légendes. De plus, il nous semble assez peu envisageable que sur un miroir d'une telle qualité, le graveur ait pu commettre une erreur. Nous préférons, pour notre part, tenter de comprendre les raisons qui ont pu amener les imagiers à représenter Hélène et ses frères en présence de Laomédon.

Ce dernier est l'un des rois mythiques de Troie. Il est notamment le père d'Hésione et de Priam⁸¹⁶. Célèbre pour sa roquerie et son avarice, il fut mis à l'épreuve par les dieux :

Apollon et Poséidon, voulant mettre à l'épreuve l'arrogance de Laomédon, s'étaient déguisés en hommes et avaient entrepris de fortifier Pergame contre salaire. Mais une fois les murs bâtis, il ne les paya pas. À cause de cela, Apollon envoya une épidémie et Poséidon un monstre marin, porté par un raz-de-marée, qui enlevait les hommes dans la plaine. Les oracles disaient que les Troyens seraient débarrassés du fléau si Laomédon donnait sa fille Hésioné en pâture au monstre ; celui-ci la fit donc attacher et exposer sur les rochers proches de la mer.⁸¹⁷

⁸¹² Pour Francesco De Angelis, « non c'è dubbio : in questo caso abbiamo decisamente a che fare con un errore » (De Angelis 2002, p. 40), tandis qu'Ingrid Krauskopf se contente d'évoquer une possible méprise du graveur (Krauskopf 1988, p. 563).

⁸¹³ Jucker 1986, p. 130-132.

⁸¹⁴ Van Der Meer 1995, p. 107.

⁸¹⁵ Massa-Pairault 1996, p. 198.

⁸¹⁶ Homère fait la liste de ses enfants (*Iliade*, XX, 237-238). Chez Euripide, il est considéré comme le père de Ganymède (*Troyennes*, 822).

⁸¹⁷ Apollodore, *Bibliothèque*, II, 5.9 (traduction, Sous la direction de Paul Schubert, Ed. de l'Aire, 2003) :

« συνεβεβήκει δὲ τότε κατὰ μῆνιν Ἀπόλλωνος καὶ Ποσειδῶνος
ἀτυχεῖν τὴν πόλιν. Ἀπόλλων γὰρ καὶ Ποσειδῶν τὴν
Λαομέδοντος ὕβριν πειράσαι θέλοντες, εἰκασθέντες ἀνθρώποις
ὑπέσχοντο ἐπὶ μισθῷ τειχεῖν τὸ Πέργαμον. τοῖς δὲ τειχίσασιν
τὸν μισθὸν οὐκ ἀπεδίδου. διὰ τοῦτο Ἀπόλλων μὲν λοιμὸν
ἔπεμψε, Ποσειδῶν δὲ κῆτος ἀναφερόμενον ὑπὸ πλεμμυρίδος, ὃ

Héraklès, qui venait alors de récupérer la ceinture des Amazones, accosta à Troie et proposa de sauver la princesse, en échange des chevaux que Zeus avait offert à Laomédon en compensation de l'enlèvement de Ganymède. Le roi accepta, puis dupa le héros ; après ses travaux, celui-ci revint donc pour attaquer Troie. Il en fit le premier siège et tua les enfants de Laomédon, à l'exception d'Hésione et Priam⁸¹⁸. Le roi fourbe, par ses tromperies, est ainsi à l'origine des premiers maux d'Ilion. Il est peu représenté dans l'art antique,⁸¹⁹ mais on le retrouve toutefois sur un autre miroir étrusque [PL. LXI]⁸²⁰, mis au jour à Capodimonte, près du lac de Bolsena, et décoré du sauvetage d'Hésione, appelée ici *Vilia*, « la fille d'Ilion ». Elle est assise sur les genoux d'Hécube (*Echpa*)⁸²¹ tandis que, plus à droite, Hercle serre la main de Laomédon. Dans l'exergue inférieur, le monstre marin (*ketos*) surgit des flots⁸²². Son énorme tête est représentée de trois-quarts vers la droite, parmi les vagues et la faune marine : poissons, dauphins et coquillages. L'épisode est également figuré sur une amphore panathénaique apulienne attribuée au Peintre de Darius [PL. LXII, 1]⁸²³ et contemporaine du miroir : Héraklès, nu, debout, est encadré par Laomédon et Priam, agenouillés. Plus à gauche se tiennent Éros, Hésione et une suivante.

Sur le miroir 26, Hélène rappelle l'Hésione du miroir de Capodimonte : toutes les deux semblent encore adolescentes. Selon Françoise-Hélène Massa-Pairault, la décoration serait une interprétation des enfances d'Hélène. Hésione, dans une autre tradition, est enlevée par Héraklès, qui la marie au héros Télamon⁸²⁴. Ce rapt deviendra d'ailleurs le prétexte de celui d'Hélène. La décoration du miroir pourrait ainsi évoquer le thème de l'enlèvement, hypothèse renforcée par la présence des Dioscures qui libèrent Hélène de Thésée lors de son premier rapt.

τοὺς ἐν τῷ πεδίῳ συνήρπαζεν ἄνθρώπους, χρησμῶν δὲ
λεγόντων ἀπαλλαγὴν ἔσεσθαι τῶν συμφορῶν, ἐὰν προθῇ
Λαομέδων Ἡσιόνην τὴν θυγατέρα αὐτοῦ τῷ κῆτει βοράν,
οὗτος προύθηκε ταῖς πλησίον τῆς θαλάσσης πέτραις
προσαρτήσας.».

Cet épisode est aussi évoqué chez Homère (*Iliade*, V, 638-642 ; VII, 452-453 ; XIX, 441-447), Pindare (*Isthmiques*, 6, 26-35) puis Hygin (*Fables*, LXXXIX).

⁸¹⁸ Apollodore, *Bibliothèque*, II, 7.3 ; 5.9.

⁸¹⁹ Voir Boardman 1992.

⁸²⁰ Miroir gravé, bronze, provenant de Capodimonte, fin du IV^e siècle av. J.-C., Genève, collection Ortiz (Jucker 1986, p. 129, n°4, pl.25 ; De Puma 1986 ; Schwarz 1990, p. 226, n°268 ; Van Der Meer 1995, p. 113-114, fig.50 ; Oakley 1997, p. 624, n°2 ; De Angelis 2002, p. 42, fig. 5).

⁸²¹ Dans la mythologie, Hécube n'est pas l'épouse de Laomédon mais celle de Priam.

⁸²² Sur le *Ketos* voir par ex. Boardman 1997.

⁸²³ Amphore apulienne à figures rouges, attribuée au Peintre de Darius, vers 330 av. J.-C., Bruxelles, Musée d'Art et d'Histoire (dépôt) (Chamay - Birchler 1995 ; Oakley 1997, p. 623-624, n°1 ; De Angelis 2002, p. 42-43, fig. 6).

⁸²⁴ Servius, *Commentaire à l'Énéide*, X, 91.

Et si la jeune femme a pu connaître Thésée, pourquoi pas Laomédon : « Ainsi se noue une histoire destinée à signifier un futur (l'enlèvement et la venue d'Hélène à Troie), qui semblera seulement la réminiscence d'un fait antérieur »⁸²⁵, écrit la chercheuse. L'iconographie chercherait ainsi à mettre en exergue le caractère cyclique du temps cyclique : Hélène, figure intemporelle, serait déjà venue à Troie par le passé. Claude Pouzadoux et Evelyne Prioux ont pour leur part, mis en évidence, dans l'*Alexandra* de Lycophron, le rapprochement que fait le poète entre Hélène et Hésione – indirectement liées également sur le miroir **26** par le schéma iconographique et divers signifiants –, dans le but de souligner le lien entre les générations et le caractère cyclique des événements⁸²⁶. Nous proposons ainsi de voir également dans l'association entre Laomédon, le roi mythique et Hélène, un jeu rhétorique autour de la ruine de Troie. Ici, l'héroïne, nonchalamment appuyé sur le trône, ébranle Troie, la cité qui paye encore, à l'époque de la guerre narrée dans l'*Iliade*, les tricheries et la démesure de Laomédon⁸²⁷.

Datation du miroir 26

Comme nous l'avons vu, le miroir **26** présente des caractéristiques propres à Pérouse, mais il se rapproche stylistiquement de la production volsinienne de la même époque (par exemple le miroir **07** ou celui de Capodimonte [**PL. LXI**]). Marisa Bonamici met en évidence des liens qui unissent également le miroir et les cistes prénestines, en notant par exemple une forte convergence stylistique entre le premier et la ciste Napoléon, décorée du sacrifice des prisonniers troyens⁸²⁸ : l'un des jeunes hommes, représenté sur cette dernière, et qui tient un cheval par la bride, est figuré dans la même position que Pollux sur le miroir **26**. Sur une autre ciste, conservée à la Morgan Library de New York [**LXII, 2**]⁸²⁹, on retrouve aussi le motif rare de la tête des chevaux qui émergent de la palissade de l'étable⁸³⁰. Marisa Bonamici propose ainsi l'hypothèse d'artisans qui se seraient transférés vers le nord⁸³¹. Du fait des connexions du miroir **26** avec les cistes prénestines et de la très forte influence italiote, en particulier apulienne,

⁸²⁵ Massa-Pairault 1996, p. 199.

⁸²⁶ Pouzadoux - Prioux 2014, § 13-14.

⁸²⁷ Linant de Bellefonds - Prioux 2018, p. 233

⁸²⁸ Ciste dite « Napoléon », bronze, provenant de Palestrina, Paris, Musée du Louvre Fr. 1663 (Bordenache Battaglia - Emiliozzi 1979, vol. I, p. 181-186, pl. CCLVII-CCLXVI).

⁸²⁹ Ciste, bronze, provenant de Palestrina, IV^e siècle av. J.-C., New York, Morgan Library & Museum BL 64 (Bordenache Battaglia - Emiliozzi 1979, vol. I, p. 146-150, pl. CLXXXV-CXCIV).

⁸³⁰ Bonamici 2002, p. 445.

⁸³¹ Bonamici 2002, p. 446.

qui s'y manifeste, nous penchons pour une datation au dernier quart du IV^e siècle av. J.-C. Ranuccio Bianchi-Bandinelli propose par ailleurs la même chronologie en raison de la forme caractéristique du disque, qui s'élargit au niveau de la zone d'insertion du manche⁸³².

⁸³² Bianchi Bandinelli - Torelli 1976, n° 168.

Chapitre 8. Analyse

Le corpus de miroirs décoré du cycle d'Hélène que nous avons réuni ici et analysé fonctionne donc en plusieurs séries, qui représentent soit certains épisodes du mythe, soit des scènes plus simples associant divers protagonistes de celui-ci. Comme nous allons le voir à présent, plusieurs thèmes transversaux sont perceptibles à travers les représentations d'Hélène, grâce aux symboles et aux signifiants, et ce, de manière plus ou moins implicite. Un bref examen de ces thèmes est essentiel à la compréhension de la mise en scène étrusque du mythe : en identifiant et en synthétisant plusieurs notions que l'on retrouve dans tout le corpus, on peut ainsi envisager les mécanismes mis en place chez les récepteurs étrusques à la vue de ces images.

8.1. Le pouvoir de Turan

La culpabilité d'Hélène et l'influence des dieux sur ses actions sont deux thématiques présentes au cœur du mythe de l'héroïne. Dès l'époque homérique, des débats éthiques et moraux apparaissent autour de sa responsabilité. Chez Homère, elle n'est pas fautive : le blâme retombe plutôt sur Alexandre et les Troyens, bien que son enlèvement revête un caractère sacré⁸³³. Ce sont toutefois surtout les dieux qui sont en cause : la guerre de Troie est avant tout un conflit qui les concerne, né de la dispute entre les déesses qui entraîne l'épisode du jugement de Pâris. Comment alors considérer Hélène, prix offert à Alexandre par Aphrodite, comme l'élément déclencheur des hostilités ? Au Chant III de l'*Iliade*, Priam s'adresse ainsi à la Spartiate : « Tu n'es, pour moi, cause de rien : les dieux seuls sont cause de tout ; ce sont eux qui ont déchaîné cette guerre, source de pleurs, avec les Achéens. »⁸³⁴. À la fin du Chant III, le pouvoir divin, celui d'Aphrodite, est indéniable : celle-ci, sous l'aspect d'une vieille femme, somme Hélène de rejoindre Alexandre dans sa chambre⁸³⁵. L'héroïne tente de se rebeller, prend peur face aux menaces et finit par céder⁸³⁶. Lily Kahil rappelle que dans les *Chants cypriens*, l'influence

⁸³³ Kahil 1955, p. 23

⁸³⁴ Homère, *Iliade*, III, 164-165 (traduction Paul Mazon, Paris, 1932) :

« οὐ τί μοι αἰτία ἔσσι, θεοί νύ μοι αἰτιοί εἰσιν
οἳ μοι ἐφώρμησαν πόλεμον πολύδακρυν Ἀχαιῶν »

⁸³⁵ Homère, *Iliade*, III, 383-446 (**Annexe 13**).

⁸³⁶ Homère, *Iliade*, III, 400-411 (**Annexe 13**).

divine est un thème bien présent : « c'est Zeus, et plus directement Aphrodite qui dirigent le drame »⁸³⁷.

C'est avec la tragédie qu'Hélène devient maîtresse de ses actes et qu'elle est mise en cause : dans l'Athènes du V^e siècle av. J.-C., une réflexion sur sa responsabilité personnelle s'engage. Si dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, c'est Alexandre, sacrilège, que Zeus cherche à punir pour son impiété⁸³⁸, elle n'est toutefois pas épargnée. Elle « qui, seule, a détruit sous Troie, des centaines, des milliers de vies... ! »⁸³⁹, est qualifiée d'Érinye, de divinité persécutrice infernale⁸⁴⁰. Le dramaturge reste cependant assez fidèle à la tradition épique, puisque l'héroïne est considérée comme l'instrument de Zeus, destiné à punir Alexandre pour la faute commise à Sparte.

C'est surtout Euripide qui, envisageant le mythe d'un point de vue humain, incrimine Hélène et réduit l'implication divine : « Les légendes homériques sont pour lui de fructueux sujets de discussion : de leur piédestal héroïque, il les ramène à la simple humanité, avec tout ce que celle-ci comporte de faiblesse »⁸⁴¹, écrit encore Lily Kahil. Dans *Les Troyennes*, tragédie représentée en 415 av. J.-C., un personnage nouveau est dépeint : Hélène, femme superficielle, frivole et opportuniste, joue de sa beauté et n'a plus aucun trait héroïque⁸⁴². Dans l'*Hélène*,

⁸³⁷ Kahil 1955, p. 31.

⁸³⁸ Eschyle, *Agamemnon*, 60-66 (traduction Paul Mazon, 1925, Paris, Les Belles Lettres) : « Ainsi le puissant Zeus Hospitalier dépêche à Alexandre les deux fils d'Atrée ; et bientôt, pour une femme qui fut à plus d'un homme, des bras vont s'engourdir en des luttes sans trêves, des genoux toucher la poussière, des lances se briser dès l'entrée au combat, selon le lot que Zeus réserve aux Troyens et aux Danaens à la fois ».

« οὕτω δ' Ἀτρέως παῖδας ὁ κρείσσων
ἐπ' Ἀλεξάνδρῳ πέμπει ξένιος
Ζεὺς πολυάνορος ἀμφὶ γυναικὸς
πολλὰ παλαίσματα καὶ γυιοβαρῇ
γόνατος κονίαισιν ἐρειδομένου
διακναιομένης τ' ἐν προτελείοις
κάμακος θήσων Δαναοῖσι
Τρωσὶ θ' ὁμοίως. ».

362-366 : « Oui, c'est Zeus Hospitalier, dieu redoutable, que j'adore : seul, il a tout fait et n'a si longtemps gardé l'arc tendu contre Alexandre que pour épargner à son trait, tombant en deçà du but ou lancé au-delà des astres, un vol inutile à travers l'espace ».

« Δία τοι ξένιον μέγαν αἰδοῦμαι
τὸν τάδε πράξαντ' ἐπ' Ἀλεξάνδρῳ
τείνοντα πάλαι τόξον, ὅπως ἂν
μήτε πρὸ καιροῦ μήθ' ὑπὲρ ἄστρον
βέλος ἡλίθιον σκήψειεν. »

⁸³⁹ Eschyle, *Agamemnon*, 1469-1471,

⁸⁴⁰ Eschyle, *Agamemnon*, 748-749 : « Zeus hospitalier conduisait cette Érinye dotée de pleurs ! ».

« πομπῇ Διὸς ξενίου,
νυμφόκλαυτος Ἐρινύς. ».

⁸⁴¹ Kahil 1955, p. 129. Sur les exemples d'accusations lancées contre Hélène, disséminées dans toute l'œuvre d'Euripide, voir Kahil 1955, p. 129-134.

⁸⁴² Bettini - Brillante 2010, p. 135-136.

représentée à la Grande Dionysie de 412 av. J.-C., c'est la version de Stésichore qui est adoptée : cette fois-ci fidèle et amoureuse, l'héroïne vit la guerre de Troie depuis l'Égypte, sur l'île de Pharos, dans le palais de Protée. Comme l'écrit Carlo Brillante, chaque tragédie illustre une facette du caractère féminin, mais l'on relève toutefois un point commun dans les deux œuvres : la diminution de l'intervention divine et la mise en valeur du libre-arbitre des personnages humains⁸⁴³. À la même époque, Gorgias de Léontinoi affirme que les dieux ont pu pousser Hélène à partir pour Troie et qu'une humaine ne peut s'opposer aux injonctions divines⁸⁴⁴, ou, seconde possibilité, qu'elle ait pu succomber à Éros et tomber profondément amoureuse d'Alexandre ; dans ce deuxième cas, elle ne pouvait pas non plus résister au pouvoir de l'amour⁸⁴⁵.

Dans l'iconographie grecque, à partir du V^e siècle av. J.-C., Aphrodite semble diriger le destin d'Hélène. Son influence est très perceptible puisqu'elle prend part aux actions⁸⁴⁶, comme sur l'amphorisque attribuée au Peintre d'Heimarméné [PL. XX, 1]⁸⁴⁷, décorée d'une scène de persuasion⁸⁴⁸. Hélène, assise sur les genoux de la déesse, réfléchit probablement à son départ pour Troie avec Alexandre, debout plus à droite, en compagnie d'Éros. Aphrodite, une main sur l'épaule de sa protégée, semble l'encourager. Némésis, Heimarméné et Peitho assistent à la scène. Sur la face A du skyphos de Makron et Hiéron conservé à Boston [PL. XIX, 1]⁸⁴⁹, la déesse, en position de *numpheutria*⁸⁵⁰, marche derrière sa protégée et ajuste son voile, tandis qu'Alexandre l'emmène par le poignet ; sur la face B, c'est la rencontre entre les époux lors de la prise de Troie qui est figurée. Hélène, fuyant Ménélas qui s'apprête à sortir son épée du fourreau pour la châtier, court vers la déesse, qui ouvre les bras pour la protéger. La même scène est reproduite sur l'œnochoé attribuée au Peintre d'Heimarméné et conservée au Vatican [PL. XXI, 2]⁸⁵¹ : le guerrier se précipite vers Hélène, mais le pouvoir d'Aphrodite a déjà agi : son épée est tombée au sol et Éros vole vers lui, une guirlande dans les mains. La déesse debout, immobile, face au héros, se dévoile. Derrière elle, Hélène, terrorisée, se précipite vers le Palladion⁸⁵². Au siècle suivant, les imagiers d'Apulie figurent aussi une déesse active lors de

⁸⁴³ Bettini - Brillante 2010, p. 139-140.

⁸⁴⁴ Gorgias, *Éloge d'Hélène*, §.6.

⁸⁴⁵ Gorgias, *Éloge d'Hélène*, §.19.

⁸⁴⁶ Bron 1996, p. 303.

⁸⁴⁷ Amphorisque, Berlin, Staatlich Museen 30036 (bibli. p. 90).

⁸⁴⁸ Voir *supra*, chapitre 4.1 « Les représentations attiques de la persuasion d'Hélène ».

⁸⁴⁹ Skyphos, Boston, Museum of Fine Arts 13.186 (bibl. p. 89).

⁸⁵⁰ Frontisi-Ducroux 2003, p. 39.

⁸⁵¹ Œnochoé, Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano 16535.

⁸⁵² Voir *supra*, chapitre 4.1 « Les représentations attiques de la persuasion d'Hélène ».

l'Ilioupersis, elle est accompagnée d'Éros et tous deux protègent encore une fois la Spartiate de la colère de Ménélas, par exemple sur le cratère attribué au Peintre de Berlin-Branca [PL. XXXV, 2]⁸⁵³, où Éros s'interpose entre Hélène et son époux furieux, tandis que la divinité retient son bras armé. Sur l'amphore attribuée au Peintre de Baltimore, au musée Calvet d'Avignon, [PL. XXXIX, 2]⁸⁵⁴ Aphrodite se dresse encore une fois entre Ménélas et Hélène, tandis qu'à côté, aucune intervention divine ne sauve Cassandre de l'assaut d'Ajax d'Oïlée⁸⁵⁵.

En Étrurie, le pouvoir de Turan est clairement figuré dans les représentations du cycle d'Hélène. Avant même la naissance miraculeuse, Turan préside au destin d'Hélène : on la retrouve sur le miroir **07** et peut-être sur le **04**, assistant au don de l'œuf aux parents putatifs. Le lien qui unit les deux femmes est puissant et, dans les autres épisodes figurés, les hommes ne sont que des figures secondaires. Sur les miroirs **10**, **11**, **12**, **13** et **14**, Hélène et Turan se regardent intensément et les hommes sont à l'écart : sur le miroir **10**, Alexandre, spectateur de la conversation qui se déroule devant lui, est plus petit que les autres personnages. Il n'est même plus représenté sur le **11**, comme si sa présence n'était pas indispensable. Sur les pièces **12** et **13**, il a aussi un rôle passif. Enfin, sur le miroir **14**, il ne s'agit plus du prince troyen mais de Ménélas, comme si les figures masculines étaient secondaires et facilement interchangeables. Le roi est d'ailleurs lui-aussi mis à l'écart : il présente un collier à Hélène, mais celle-ci tend les bras vers la déesse, sans même regarder son époux. Sur le miroir **16**, celui-ci a toujours un rôle de spectateur : figuré jeune, comme Alexandre, il assiste passivement à la rencontre entre ce dernier et son épouse, impuissant face au pouvoir d'Éros, qui est en train de présenter les amants.

Sur le miroir **10**, les deux femmes sont en pleine conversation. Debout face à l'héroïne qui tient son enfant contre son sein, Turan paraît l'encourager à s'enfuir avec Alexandre, tandis que sur le **12**, elle saisit sa protégée au menton. Ce geste illustre bien la nature de son pouvoir, à la fois doux et agressif, comme son amour, qui est délicat et puissant⁸⁵⁶. La main d'Hélène est en partie effacée : elle pourrait être ouverte, paume vers la déesse, peut-être en geste de surprise, ou empoigner le bras de celle-ci en signe de résistance. Nous penchons plutôt pour le deuxième geste : une tension franche est palpable entre elles.

⁸⁵³ Cratère, Berlin, Staatlich Museen 1968.11 (bibl. p. 119).

⁸⁵⁴ Amphore, Avignon, Musée Calvet 2001.4 (bibl. p. 119).

⁸⁵⁵ Voir *supra*, chapitre 4.1 « *Les représentations attiques de la persuasion d'Hélène* ».

⁸⁵⁶ Lo Schiavo 1993, p. 81

L'attitude des deux femmes l'une vis-à-vis de l'autre est significative : sur la plupart des miroirs, elles se regardent intensément et l'homme représenté ne fait jamais partie de leur échange. Dans la littérature tragique, le regard revêt une importance particulière⁸⁵⁷. Monica Baggio rappelle par ailleurs que la passion et le désir passe par les yeux⁸⁵⁸. Comme Thésée sur la coupe du Peintre de la Fonderie [PL. LXI, 1]⁸⁵⁹, Hélène n'est pas maîtresse d'elle-même : elle est sous l'emprise de Turan, ce qui est bien visible à travers le jeu de regards. Son rôle sur les miroirs étrusques est toutefois ambigu : elle semble être un prix, le cadeau offert par Turan pour le jugement rendu par Alexandre en sa faveur, comme par exemple sur les pièces 12 et 13 ; mais elle est en même temps le personnage principal des représentations et l'attention se porte sur elle. Le miroir 16 est particulièrement intéressant : Hélène, assise, fait face à Alexandre et à Ménélas, figuré comme un jeune homme sortant de la palestra. Le schéma est très proche du Jugement de Pâris où ce dernier est assis face aux déesses : ici, c'est Hélène, guidé par Éros, qui fait son choix. Sur le miroir 21, on retrouve aussi une Hélène assise, entouré de ses époux. Sur les représentations, l'attention est ainsi portée sur le féminin et sur les principales actrices du mythe : Turan et surtout Hélène.

Comme sur la céramique attique du V^e siècle av. J.-C. puis celle d'Apulie du siècle suivant, Turan intervient parfois pour protéger Hélène, comme sur le cratère du Peintre de Nazzano [PL. XXXIII, 1]⁸⁶⁰ où elle s'interpose encore entre le guerrier et son épouse infidèle, qui écarte le voile lui couvrant la tête afin de montrer son visage, en un geste de séduction ou pour se faire reconnaître. Sur le miroir 14, Ménélas a laissé tomber son arme : la puissance de la déesse a déjà agi et a transformé sa colère et son désir de vengeance en nouvel hymen⁸⁶¹. Sur les trois miroirs décorés du motif des retrouvailles avec Hélène, Turan n'agit pas directement : elle assiste à la scène tandis que Thétis retient le bras du roi furieux sur le 18. Sur les pièces 19 et 20, c'est Éros ou un petit personnage indéfini qui empêche le geste de Ménélas, et la déesse n'est plus présente. Sur de nombreuses représentations du corpus, lorsque la divinité n'est pas figurée, Éros signifie que la scène se déroule dans sa sphère, comme sur le miroir 17 qui représente Hélène assise face à Alexandre, tandis qu'Éros porte une couronne à ce dernier.

Mais Turan, Éros ou encore les gestes et les regards des personnages ne sont pas les seuls symboles du pouvoir divin. Certains éléments significatifs appartiennent au réseau

⁸⁵⁷ Sur le rapport entre Éros et le regard dans la tragédie grecque, voir Durup 1983, p. 144-149

⁸⁵⁸ Baggio 2001, p. 192

⁸⁵⁹ Kylix attique, Tarquinia, Museo Nazionale RC 5291 (bibl. p. 94).

⁸⁶⁰ Cratère falisque, Rome, Museo Etrusco Nazionale di Villa Giulia 1197 (bibl. p. 94).

⁸⁶¹ Frontisi-Ducroux 2003, p. 39

sémantique de la persuasion, comme la fleur au parfum enivrant que nous avons évoqués précédemment, et qui est souvent associée au *Thelgein* divin, qui méduse et stupéfie. C'est l'une des armes de Turan, qui en tient une sur les miroirs **10**, **11**, **14**, symbolisant peut-être son charme qui agit sur Hélène. Le sphinx ou encore les bottines, éléments porteurs d'une valeur érotique forte qui ornent le miroir **10**, pourraient également signifier son pouvoir.

Sur les miroirs du corpus, le pouvoir de Turan s'exprime donc par des interactions entre Hélène et la divinité, telles que des gestes et des regards, mais aussi par d'autres éléments significatifs comme la présence d'Éros, de la fleur, du sphinx ou encore des bottines.

8.2. Beauté, charis et séduction

La beauté d'Hélène

L'un des thèmes principaux exaltés dans les représentations est la beauté. Chez Homère, c'est un instrument divin et celle d'Hélène est toute-puissante parce qu'elle est seule fille semi-mortelle de Zeus : « à elle, il réserva la beauté qui, par nature, commande à la force elle-même »⁸⁶². C'est cette beauté que louent les vieux Troyens en voyant Hélène monter sur les remparts au Chant III de l'*Iliade* : « Non, il n'y a pas lieu de blâmer les Troyens ni les Achéens aux bonnes jambières, si, pour telle femme, ils souffrent si longs maux. Elle a terriblement l'air, quand on l'a devant soi, des déesses immortelles... »⁸⁶³, s'exclament-ils. Eschyle, dans son *Agamemnon*, offre une description saisissante de sa splendeur : « Ce qui d'abord entra dans Ilion, ce fut, si je puis dire, la paix embellie que ne trouble aucun vent, un doux joyau qui rehausse un trésor, un tendre trait qui vise aux yeux, une fleur de désir qui enivre les cœurs »⁸⁶⁴. Stésichore fait lui aussi l'éloge de sa beauté triomphante et raconte qu'à la vue d'Hélène, les Achéens laissèrent tomber les pierres avec lesquelles ils voulaient la lapider⁸⁶⁵. La beauté, « le

⁸⁶² Isocrate, *Éloge d'Hélène*, 16 : « τῇ δὲ κάλλος ἀπένειμεν, ὃ καὶ τῆς ρώμης αὐτῆς ἄρχειν πέφυκεν. ».

⁸⁶³ Homère, *Iliade*, III, 156-158:

« οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς
τοιγῆδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν:
αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἔοικεν: ».

⁸⁶⁴ Eschyle, *Agamemnon*, 737-742 (voir traduction p. 87).

⁸⁶⁵ Kahil 1955, p. 41; 251.

plus précieux, le plus vénéré, le plus divin des biens »⁸⁶⁶ selon Isocrate, est l'arme féminine par excellence ; c'est un don que même les déesses recherchent⁸⁶⁷.

Sur la série de miroirs représentant les retrouvailles d'Hélène et de Ménélas lors de la prise de Troie (18, 19, 20), tandis qu'elle tente de s'agripper à la statue de culte d'Athéna, le manteau de l'héroïne glisse et son corps nu apparaît. Ménélas la saisit violemment par la chevelure et la menace de son épée mais il ne lui fera aucun mal, car il est déjà vaincu par la beauté de son corps dévoilé sous l'assaut. Ici, les armes de la séduction l'emportent sur celles du guerrier. On retrouve cette idée sur le miroir 14, avec le moment qui suit les retrouvailles du couple lacédémonien : Hélène, assise à gauche sur les gradins de l'autel, supplie Turan, debout au centre, tandis que Ménélas, à droite, lui tend un présent. Il porte une somptueuse tenue guerrière constituée d'un casque à haut cimier, d'une cuirasse, de cnémides et d'un grand bouclier. Sa mise évoque la formule souvent utilisée par Homère pour définir les Achéens : « vêtus de bronze »⁸⁶⁸ et qui brillent presque à l'égal des dieux. Ici, les armes de la séduction s'opposent de nouveau à celles de la guerre. Toutes deux sont magiques, parfaites et lumineuses⁸⁶⁹. Mais, malgré son équipement, le roi est déjà vaincu : son épée est au sol et, comme un prétendant, il tend un collier à l'héroïne, à la fois preuve de son amour renouvelé et *daidalon* qui évoque et duplique la splendeur d'Hélène.

Pourtant, la beauté n'est pas toujours gage de victoire sur les hommes. Dans le cas de Cassandra par exemple, c'est la source de ses malheurs : avec Apollon, à qui elle se refuse, puis avec Ajax d'Oïlée et Agamemnon. Ses atouts ne sont pas utilisés comme des armes, car elle les refuse en rejetant le *gamos*. Elle s'oppose ainsi à Hélène dont elle est une figure spéculaire.

En examinant les sources antiques, il apparaît que le pouvoir de séduction d'Hélène n'est pas uniquement physique. Au Chant IV de l'*Odyssée*, Ménélas raconte à Télémaque une curieuse histoire concernant son épouse : alors que les Achéens sont cachés dans le cheval de bois, Hélène, appelle les guerriers un à un en imitant la voix de leurs épouses respectives⁸⁷⁰ ; tous sont envoûtés, sauf Ulysse, et c'est grâce à l'intervention de ce dernier que les Grecs ne sont pas démasqués. Dans cette scène, Hélène est dotée d'un pouvoir surnaturel, comparable à

⁸⁶⁶ Isocrate, *Éloge d'Hélène*, 14 : « κάλλους γὰρ πλεῖστον μέρος μετέσχευ, ὃ σεμνότατον καὶ τιμώτατον καὶ θειότατον τῶν ὄντων ἐστίν ».

⁸⁶⁷ Isocrate, *Éloge d'Hélène*, 48.

⁸⁶⁸ Menichetti 2009, p. 141

⁸⁶⁹ Sur les armes de la guerre et les armes de la séduction, leur pouvoir magique et leur luminosité, voir Menichetti 2009.

⁸⁷⁰ Homère, *Odyssée*, IV, 271-284 (Annexe 13).

celui des Sirènes, et la séduction passe cette fois-ci par la voix. Mauro Menichetti rappelle en effet que dans l'épopée homérique, l'élément sonore fait partie des armes de la séduction et témoigne de son pouvoir ambivalent⁸⁷¹.

Hélène, modèle de charis

La beauté et la séduction, qui sont au cœur des représentations du corpus, ne constituent qu'un aspect de la notion plus vaste de *charis*⁸⁷², dont Hélène, archétype de la beauté féminine, est tout naturellement dotée. Ce terme peut avoir de nombreuses significations et parfois même être attribué à des objets⁸⁷³. De manière générale, il s'applique à tout ce qui produit de la joie ou du plaisir⁸⁷⁴. Selon Carlo Brillante, la *charis* est typique du don et stimule le désir de qui regarde ou écoute⁸⁷⁵. C'est un privilège et une distinction que les dieux peuvent accorder aux mortels, ainsi portés à un rang presque divin⁸⁷⁶. Dans l'*Odyssée*, Ulysse acquiert de la *charis*, don d'Athéna, à trois reprises : lorsqu'il rencontre Nausicaa⁸⁷⁷, quand il parle devant les Phéaciens⁸⁷⁸ et avant ses retrouvailles avec Pénélope⁸⁷⁹. C'est Athéna qui verse cette *charis* sur ses épaules et il en devient comme l'égal d'un dieu. Hélène, en tant que plus belle femme du monde, en est un modèle. Sur les miroirs, toute une série de signifiants exaltent cet attribut, par exemple les parures somptueuses qu'elle porte sur plusieurs pièces (**12**, **13**, **15**, **18**, **25**, **26**) et qui sont destinées à mettre en valeur sa beauté et à recouvrir son corps de lumière, afin qu'elle devienne une machine lumineuse, semblable à « l'Aphrodite d'or ». Ses instruments de séduction sont nombreux : la couronne et le diadème, qui s'ajoutent à l'éclat de sa chevelure, le voile, les boucles d'oreilles, colliers et bracelets, la ceinture ou encore les chaussures, destinés à rehausser la perfection des pieds et des chevilles⁸⁸⁰. Une fois qu'Hélène revêt ses parures, elle devient brillante, parfaite, invincible : elle est presque l'égale de Turan. Il est intéressant de relever que le bracelet à son coude sur les miroirs **12**, **13** et **25**, est également porté par Alexandre sur la pièce **13** et par Ménélas sur le **14** : Alexandre est doté de *charis* grâce à sa beauté et Ménélas grâce à ses armes semblables à un *daidalon* lumineux. La *charis* n'est donc

⁸⁷¹ Menichetti 2009, p. 140.

⁸⁷² Menichetti 2007, p. 7.

⁸⁷³ À propos de la notion de *charis*, voir Maclachlan 1993 ; Lo Schiavo 1993 ; Menichetti 2007.

⁸⁷⁴ Brillante 1998, p. 20-21.

⁸⁷⁵ Brillante 1998, p. 22.

⁸⁷⁶ Menichetti 2007, p. 7.

⁸⁷⁷ Homère, *Odyssée*, VI, 224-246.

⁸⁷⁸ Homère, *Odyssée*, VIII, 18-23.

⁸⁷⁹ Homère, *Odyssée*, XXIII, 153-163.

⁸⁸⁰ Menichetti 2009, p. 155.

pas uniquement l'apanage d'Hélène, mais lorsqu'elle est nue et parée, comme sur les miroirs **15, 18, 19, 20, 25 et 26**, sa puissance est incontestable. Grâce à ses atouts, elle atteint un statut quasi divin, comme sur le miroir **21**, qui figure son apothéose et où, bien qu'à un registre inférieur, elle trône à l'égal de Tinia, entouré de ses époux.

Un double d'Aphrodite-Turan ?

À partir du IV^e siècle av. J.-C., le statut d'Hélène change : « elle n'est plus la jeune fiancée timide ou l'épouse soumise ; elle revendique son caractère de plus belle femme du monde », écrit Christiane Bron⁸⁸¹. C'est le siècle de l'*Éloge* d'Isocrate et de la peinture de Zeuxis la représentant à Crotone. Un certain imaginaire se met en place autour de la beauté féminine, dont elle est la digne représentante. Sur les vases grecs, les scènes de gynécée et les représentations galantes se multiplient ; l'accent est mis sur les amours d'Hélène et d'Alexandre : l'amour et la beauté sont glorifiés. Grâce aux charmes d'Hélène, Aphrodite se voit elle-même reconnue comme la plus belle⁸⁸² : l'héroïne, prix du jugement rendu par Alexandre, devient un faire-valoir pour la déesse, tout en étant une sorte de double, une extension de sa sphère.

Sur une ciste prénestine conservée à Berlin [**PL. LXIII, 1**]⁸⁸³, Hélène est figurée aux côtés d'Atalante (*Atelete*)⁸⁸⁴ et d'une troisième jeune femme nommée *Alsir*⁸⁸⁵. Toutes trois sont nues et parées de bijoux. Seule Hélène porte un fin tissu sur les épaules ; de la main droite, elle exécute le geste d'*anakalypsis* qui est lui aussi un signe de *charis*. Alexandre (*Alixenter*) est debout face aux trois personnages féminins. Le pied gauche reposant sur une roche, il se tient près d'une fontaine et tend la main vers elles. Cette scène singulière reproduit le schéma traditionnel du Jugement de Pâris, mais trois héroïnes remplacent les déesses : ici, Hélène, en tant que double de Turan, incarne l'idéal de *charis*.

Ainsi, Hélène devient parfois une sorte de double de la déesse dont elle peut même s'approprier les pouvoirs. À Thérapné, un culte dont on sait peu de choses lui était d'ailleurs

⁸⁸¹ Bron 1996, p. 305.

⁸⁸² Voelke 1996, p. 287.

⁸⁸³ Ciste gravée, bronze, IV^e siècle av. J.-C., Berlin, Staatlich Museen 3467 (Davreux 1942, p. 193, n°165 ; Kahil 1955, p. 272, n°230, pl. 96, 2 ; Bordenache Battaglia - Emiliozzi 1979, p. 64, n°9, pl. 73 ; Mavleev 1981, p. 655, n°4 ; Alloero 1981, p. 581, n°2 ; Boardman 1984, p. 948, n°92 ; Kahil 1988, p. 568, n°41 ; Menichetti 1995, p. 58-59, fig. 12 ; Menichetti 1999, p. 490, fig. 1 ; Franchi de Bellis 2005, p. 165-174, n°566, Tav. XXIII a).

⁸⁸⁴ Voir Boardman 1984.

⁸⁸⁵ Voir Alloero 1981.

voué⁸⁸⁶. Dans ses *Histoires*, Hérodote raconte une anecdote à propos de ses aptitudes. Le roi de Sparte Ariston, malgré deux mariages, n'avait aucun enfant. Il décida alors de prendre une troisième épouse et choisit la plus belle femme de Sparte, toutefois déjà mariée à Agestos, l'un de ses amis. Il réussit à la soustraire grâce à un stratagème et eut d'elle un enfant : Démarate, futur roi de Lacédémone⁸⁸⁷. Hérodote rapporte aussi que cette jeune femme magnifique était la plus laide de toutes les petites filles et que sa nourrice décida de l'emmener au sanctuaire d'Hélène chaque jour, suppliant la déesse de guérir l'enfant de sa laideur. Un jour, une étrangère, qui n'était autre qu'Hélène sous une forme humaine, s'approcha de la nourrice alors qu'elle tenait le bébé dans ses bras. Elle demanda à la voir et lui caressa la tête en lui disant qu'elle serait un jour la plus belle femme de Sparte⁸⁸⁸. Comme le remarque Carlo Brillante, Hélène divinisée a ici un rôle proche de celui d'Aphrodite, dont l'un des principaux pouvoirs est de conférer la beauté⁸⁸⁹.

En Étrurie, au IV^e siècle av. J.-C., la multiplication des représentations d'Hélène sur les miroirs est donc aisément compréhensible : en tant qu'objets destinés à la mise en beauté féminine, ils sont ornés d'images qui reflètent un certain imaginaire de la séduction. Le miroir, associé à la sphère d'Aphrodite-Turan, sert à légitimer la *charis*, à la mettre en évidence et à la certifier⁸⁹⁰. L'iconographie d'Hélène et ses multiples signifiants, tout comme la scène du Jugement de Pâris⁸⁹¹, exaltent la beauté féminine et agissent en tant que présage de ses conséquences, dont la principale est le mariage.

8.3. Les signes du mariage : l'iconographie d'Hélène, et la sémantique nuptiale

L'étude de l'iconographie d'Hélène sur les miroirs étrusques a permis de mettre en exergue le thème essentiel du mariage. La sémantique nuptiale, liée au sujet, transparaît à travers le choix de certains épisodes de son cycle, mais aussi à travers divers signifiants, gestes ou objets, que nous allons présenter. La thématique est également indissociable d'un support – le miroir – typique du monde féminin et porteur de valeurs fortes.

⁸⁸⁶ Bettini - Brillante 2010, p. 57

⁸⁸⁷ Hérodote, *Histoires*, VI, 62-63.

⁸⁸⁸ Hérodote, *Histoires*, VI, 61 (**Annexe 14**).

⁸⁸⁹ Bettini - Brillante 2010, p. 59.

⁸⁹⁰ Menichetti 2006, p. 262.

⁸⁹¹ Sur la beauté et le jugement de Pâris, voir Frontisi-Ducroux 2003.

Rite important pour l'individu et la communauté, le *gamos* antique sanctionne une union légitime et assure une reconnaissance sociale. Comme le note Florence Gherchanoc, c'est un passage d'un lieu à un autre, mais aussi d'un statut à un autre⁸⁹². C'est l'un des moments fondamentaux de la vie d'une jeune femme, qui confirme son changement de statut au sein de la communauté : de *parthenos*, elle devient *gune*. En Grèce, il se compose de plusieurs actions rituelles, littérales et symboliques⁸⁹³. On sait toutefois peu de choses sur la cérémonie ; les références dans la littérature et l'iconographie sont assez brèves et la plupart du temps indirectes. La description d'une cérémonie de mariage au Chant XVIII de l'*Iliade*, la plus ancienne connue, est donc précieuse. Thétis se rend chez Héphestos pour qu'il façonne de nouvelles armes à Achille. Sur le bouclier, le dieu représente un cortège nuptial :

Il y figure aussi deux cités humaines - deux belles cités. Dans l'une, ce sont des noces, des festins. Des épousées, au sortir de leur chambre, sont menées par la ville à la clarté des torches, et, sur leurs pas, s'élève, innombrable, le chant d'hyménée. De jeunes danseurs tournent et, au milieu d'eux, flûtes et cithares font entendre leurs accents, et les femmes s'émerveillent, chacune, debout, en avant de sa porte.⁸⁹⁴

En Étrurie, le mariage est aussi un rite de passage très important dans la vie des jeunes femmes. Comme en Grèce, il est constitué d'une série d'actes codifiés⁸⁹⁵. Les seuls témoignages dont nous disposons sont quelques documents épigraphiques et l'iconographie, où quelques moments clefs de la cérémonie sont représentés, par exemple la procession, le couvrement rituel du couple avec un voile, la *dextrarum iunctio* ou encore le transport de la mariée, en char, de la maison de son père à celle de son époux⁸⁹⁶.

⁸⁹² Gherchanoc 2006, p. 241.

⁸⁹³ Oakley - Sinos 1993, p. 3. Sur le mariage grec, voir aussi Lissarrague 1996 ; Gherchanoc 2006.

⁸⁹⁴ Homère, *Iliade*, XVIII, 490-496 :

« ἐν δὲ δῶο ποίησε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων
καλάς. ἐν τῇ μὲν ῥα γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπῖναι τε,
νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὕπο λαμπομενάων
ἡγίνεον ἀνὰ ἄστν, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·
κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν
495 αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοὴν ἔχον· αἱ δὲ γυναῖκες
ἰστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἐκάστη. ».

⁸⁹⁵ Sur le mariage étrusque, voir Bartoloni - Pitzalis 2016.

⁸⁹⁶ Bartoloni - Pitzalis 2016, p. 813.

Miroir et mariage

Le miroir, qualifié « d'objet-signe » par Françoise Frontisi-Ducroux⁸⁹⁷, n'est pas un simple objet cosmétique, mais un élément significatif du *mundus muliebris*⁸⁹⁸, en rapport avec l'identité féminine⁸⁹⁹. Souvent entre les mains de femmes, il est parfois offert en cadeau par des hommes dans un contexte de cour amoureuse, ou peut encore servir à définir un lieu comme espace féminin⁹⁰⁰. Il est lié à la cosmétique, qui n'a pas dans l'Antiquité la signification futile qu'on peut lui attribuer aujourd'hui⁹⁰¹, mais sert à légitimer et à authentifier la *charis* féminine, nécessaire à l'obtention du statut matrimonial. Comme le note Mauro Menichetti, ce pouvoir de séduction agit de manière latente chez la *parthenos* jusqu'à ce que celle-ci atteigne le statut d'épouse⁹⁰². Hélène, personnification de la beauté, est d'ailleurs parfois qualifiée de « femme au miroir » chez Euripide⁹⁰³.

Les miroirs, qui se rattachent à l'univers d'Aphrodite, font partie du mobilier nuptial des femmes grecques⁹⁰⁴ et étrusques⁹⁰⁵.

Type de scènes représentées sur les miroirs étrusques :

Comme l'a mis en évidence Françoise-Hélène Massa-Pairault, offerts lors des mariages, ils revêtent une importance particulière dans la cérémonie qui, au-delà d'être une union entre deux individus, s'inscrit dans la sphère publique : en servant à affirmer la puissance d'une

⁸⁹⁷ Frontisi-Ducroux - Vernant 1997, p. 82.

⁸⁹⁸ Bectarte 2006, p. 165 ; Lee 2018, p. 165. Hélène Cassimatis appelle toutefois à la prudence quant à l'assimilation du miroir au domaine féminin. En Italie méridionale, il apparaît en contexte funéraire en tant qu'objet qui « sert à voir au-delà ». Il peut ainsi être associé aux hommes dans l'imagerie italienne et quelques rares fois grecque. Pour illustrer son propos, la chercheuse utilise l'exemple d'un lécythe attique à fond blanc de la fin du V^e siècle av. J.-C., conservé au Musée du Louvre (MNB 1729), qui présente un décor funéraire unique et exceptionnel. Le défunt, un jeune homme muni d'une lyre, est assis sur le socle d'une stèle funéraire vers laquelle vole un petit *eidolon* ailé. La stèle est encadrée par deux hommes debout. Sur la droite, un miroir est suspendu au mur (Cassimatis 1998, p. 159). Cette représentation est toutefois unique ; en Grèce, le miroir est un attribut féminin, contrairement au monde italienne, où il existe, à la fin du IV^e siècle av. J.-C., quelques images d'hommes défunts tenant un miroir (Cassimatis 1998, p. 158).

⁸⁹⁹ Frontisi-Ducroux - Vernant 1997, p. 67 ; Lee 2018, p. 165.

⁹⁰⁰ Frontisi-Ducroux - Vernant 1997, p. 55.

⁹⁰¹ Massa-Pairault 2000, p. 181 : la chercheuse rappelle que dans le contexte social de l'Antiquité, la cosmétique sert à exalter le lien qui unit la femme, en tant qu'individu, à sa communauté, en particulier dans les passages importants de la vie, comme celui à la maturité sexuelle, au mariage et à la mort.

⁹⁰² Menichetti 2006b, p. 262.

⁹⁰³ Euripide, *Oreste*, 1112 : « οἶους ἐνόπτρων καὶ μύρων ἐπιστάτας. ».

⁹⁰⁴ Baggio 2001, p. 193 : à Athènes, on offrait des miroirs aux jeunes mariées.

⁹⁰⁵ Massa-Pairault 2000, p. 181 ; Menichetti 2006a, p. 53.

famille, son identité et son histoire, ainsi qu'à exprimer ses espérances de développement (croissance naturelle ou sociale)⁹⁰⁶. Tout comme en Grèce, où les vases destinés à la mise en beauté ou aux rituels nuptiaux sont souvent ornés de scènes exaltant le mariage⁹⁰⁷, le décor des miroirs étrusques est fortement lié au support. À travers l'exaltation de la *charis*, qui permet l'accession au *gamos*, l'iconographie devient un présage du destin féminin et revêt un sens augural, presque divinatoire⁹⁰⁸ : à travers des signifiants symboliques liés à la beauté, le décor exprime des augures de félicité pour la femme et par extension pour le couple, et en particulier le souhait d'une descendance illustre, qui permettra d'agrandir la *gens* et donc la communauté⁹⁰⁹.

Dans un article consacré aux représentations de la femme à la fontaine, Mauro Menichetti a mis en évidence le lien entre ce motif iconographique et la sphère nuptiale et les divers niveaux symboliques que contiennent ces représentations⁹¹⁰. La représentation de la femme à la source évoque une situation de danger, car c'est un lieu de rencontre avec l'homme⁹¹¹, mais aussi une situation de passage, celui du monde de la *parthenos* à celui de la *gune*, rendu possible grâce à la *charis*. Ces images permettent d'exalter le pouvoir de séduction de la femme, à travers ses gestes et ses attributs. Les instruments de cette séduction – le corps dénudé, les parfums, les cheveux, les rubans, les bijoux ou encore les miroirs – agissent magiquement et sont comparables au *kestos himas* d'Aphrodite⁹¹² : la future épouse devient l'équivalent de la déesse ou de figures mythologiques comme Hélène⁹¹³.

Hélène et le mariage : les origines du motif

Hélène, la plus belle des femmes, entretient un rapport particulier au mariage. Chez Euripide, dans la tragédie dont elle est l'éponyme, bien qu'étant une *gune*, elle se définit surtout

⁹⁰⁶ Massa-Pairault 2000, p. 181 : « Gli specchi, inoltre, fanno parte dei doni fatti spesso in occasione del matrimonio della destinataria, e perciò del suo corredo nuziale e come tali hanno un significato in rapporto a questo evento. Le nozze, infatti, sono un'occasione per ostendere il potere della famiglia o della gens, affermare la sua identità, richiamarsi alle proprie tradizioni familiari e alla sua storia politica, esprimere le sue speranze di crescita nell'ordine naturale (la prole) o sociale (la prosperità economica e la gloria). ».

⁹⁰⁷ Oakley - Sinos 1993, p. 6.

⁹⁰⁸ Menichetti 2006a, p. 52-53.

⁹⁰⁹ Massa-Pairault 2000, p. 182.

⁹¹⁰ Menichetti 2006a.

⁹¹¹ Menichetti 2006a, p. 55 : l'auteur rappelle que la fontaine peut parfois être le lieu de violence sexuelle, y compris dans les mythes : par exemple, c'est près d'une fontaine qu'Augé est violée par Héraklès.

⁹¹² Sur le *kestos himas* d'Aphrodite, voir Faraone 1999, p. 97-110. La nature du *kestos himas* n'est pas clair. Il semble s'agir d'une sorte de ceinture ou de corset magique qui rend irrésistible celle qui le porte.

⁹¹³ Menichetti 2006a, p. 56.

comme *parthenos*, au sens de jeune fille non mariée, à la fois dans ses comparaisons et dans ses agissements. Ce dernier statut est fortement corrélé à l'idée de beauté⁹¹⁴, ce qui pourrait nous aider à comprendre la position particulière d'Hélène. À Sparte, elle est un modèle pour les adolescentes qui s'appêtent à entrer dans la société et à changer de statut, et au sanctuaire de Thérápne, elle est à la fois vénérée comme l'épouse de Ménélas et comme une jeune fille à peine mariée. Comme le remarque Carlo Brillante, elle se distingue de l'épouse classique en n'entrant pas totalement dans la vie matrimoniale et en ne tombant pas sous la domination d'Héra⁹¹⁵ : elle reste toujours dans la sphère d'Aphrodite, sa protectrice. Lycophron, qui l'appelle « la cinq fois mariée »⁹¹⁶ insiste sur ses unions successives avec Thésée⁹¹⁷, Ménélas⁹¹⁸, Alexandre⁹¹⁹, Deiphobe⁹²⁰ et Achille⁹²¹. Dans les autres sources littéraires et iconographiques, l'insistance est mise sur ses unions avec Ménélas et Alexandre, mais elle semble considérée comme bigame plutôt qu'adultère ; son union avec le Troyen semble aussi légitime que la première. Hélène, « à qui l'on peut attribuer une réinvention du mariage »⁹²² comme le note Christiane Bron, est donc une figure active du *gamos*, dont certaines anomalies sont valorisées : elle se marie, est séduite par un autre homme à qui elle s'unit, puis retrouve son premier mari et regagne un statut d'épouse exemplaire, comme on peut le voir au Chant IV de l'*Odyssée*⁹²³. L'héroïne à la beauté divine réinvente le mariage et un phénomène d'assimilation des futures mariées, visible à travers l'iconographie, se met en place : le jour des noces, les épouses peuvent s'identifier à elle. Comme elle, elles deviennent objet de désir. Grâce à son statut de fille de Zeus et donc de semi-déesse, son anormalité est ainsi acceptée.

En Grèce, à l'époque archaïque, des modèles mythiques sont utilisés pour mettre en scène le *gamos*, comme les noces de Thétis et Pélée⁹²⁴. On connaît toutefois peu de représentations des noces d'Hélène. Deux vases du début du VI^e siècle av. J.-C., où des didascalies indiquent de manière certaine l'identité des protagonistes, sont ornés de cet épisode.

⁹¹⁴ Voelke 1996, p. 284-285: Pierre Voelke remarque par exemple que lorsqu'elle est enlevée par Hermès pour être transportée en Égypte, Hélène est en train de cueillir des roses pour Athéna (Euripide, *Hélène*, 244-249), comme d'autre *parthenoi* mythiques, Perséphone, Créüse ou Europe.

⁹¹⁵ Bettini - Brillante 2010, p. 59.

⁹¹⁶ Lycophron, *Alexandra*, 143 : « τῆς πενταλέκτρον θυιάδος Πλευρώνιας. ».

⁹¹⁷ Lycophron, *Alexandra*, 90, 147, 503, 513.

⁹¹⁸ Lycophron, *Alexandra*, 144, 850.

⁹¹⁹ Lycophron, *Alexandra*, 90, 142, 147, 512-513.

⁹²⁰ Lycophron, *Alexandra*, 168.

⁹²¹ Lycophron, *Alexandra*, 172.

⁹²² Bron 1996, p. 298.

⁹²³ Homère, *Odyssée*, IV, 120-137 (**Annexe 11**).

⁹²⁴ Lissarrague 1996, p. 419.

Un lébès attique fragmentaire, mis au jour à Bayrakh, l'ancienne Smyrne⁹²⁵, est décoré des premières noces de l'héroïne, décrites par Stésichore dans son *Hélène*⁹²⁶. On y voit les Dioscures qui conduisent un char, l'héroïne écartant son *himation* pour dévoiler son visage, et un homme debout à ses côtés. Selon Lily Kahil, il s'agit sans aucun doute de Ménélas puisque la présence des Dioscures localise l'événement à Sparte⁹²⁷. Sur le second vase, un cratère corinthien conservé à New York [PL. LXIII, 2]⁹²⁸, ce sont les noces avec Alexandre, racontée dans les *Chants Cypriens*⁹²⁹, qui sont figurées. Le couple, montés sur un char, est entouré de héros troyens. Alexandre tient les rênes tandis que l'héroïne se dévoile. Comme l'a remarqué Pierre Voelke, il est intéressant de noter qu'Hélène est représentée au moment de son changement de statut, comme une jeune épouse relevant son *himation*⁹³⁰.

À partir du V^e siècle av. J.-C., c'est le schéma de la conduite de la fiancée par l'époux qui est utilisé pour figurer les noces d'Hélène et de Ménélas, comme sur un lécythe attribué au Peintre de Brygos⁹³¹, où le roi, imberbe, coiffé d'un casque, marche devant l'héroïne, la tête voilée, qu'il saisit au poignet dans le geste nuptial traditionnel du *cheir epi karpo*. Au siècle suivant, on ne connaît qu'une illustration de la scène sur un fragment d'œnochoé attique attribué au Peintre d'Hélène [PL. LXIV, 1]⁹³². Le roi, cette fois-ci barbu, un sceptre ou une torche dans la main droite, saisit, de l'autre, son épouse par le poignet. Celle-ci, la tête légèrement baissée, porte un long *chiton*, une couronne et un voile. Derrière elle, on remarque une danseuse laconienne qui esquisse un pas de danse. Cette représentation rare évoque l'*Epithalame d'Hélène* du poète syracusain Théocrite qui mentionne des danseuses « frappant le sol de pas compliqués »⁹³³ le jour de la cérémonie. Quant au mariage d'Hélène et d'Alexandre, mis à part la décoration du cratère corinthien de New York, on ne connaît qu'une seule autre représentation de leurs noces, où l'épisode est traité de manière comique, sur un cratère en

⁹²⁵ Lébyès attique fragmentaire à figures noires, attribué à Sophilos, Izmir, Musée Archéologique 3332 (Kahil 1955, p. 114, n°106, pl. 87, 1 ; Kahil 1988, p. 514, n°61).

⁹²⁶ Kahil 1955, p. 40.

⁹²⁷ Kahil 1955, p. 114 ; Kahil 1988, p. 556.

⁹²⁸ Cratère corinthien, vers 580 av. J.-C., New York, Metropolitan Museum 27.116 (Kahil 1955, p. 117, n°112, pl. 40, 1 ; Kahil 1988, p. 534, n°190).

⁹²⁹ Kahil 1955, p. 30.

⁹³⁰ Voelke 1996, p. 286.

⁹³¹ Lécythe à figures rouges, attribué au Peintre de Brygos, Berlin, Staatlich Museen F 2205 (Kahil 1955, p. 115, n°107, pl.85, 2 ; Beazley 1963, p. 383, 202 ; Kahil 1988, p. 514, n°62).

⁹³² Fragments d'œnochoé à figures rouges, attribué au Peintre d'Hélène, IV^e siècle av. J.-C., Tübingen, Museum der Universität 1219 (Kahil 1955, p. 195, n°168, pl. 87, 2 ; Kahil 1988, p. 514, n°65).

⁹³³ Théocrite, *Epithalame d'Hélène*, XVIII, 7-8. (Annexe 2).

cloche apulien du deuxième quart du IV^e siècle av. J.-C. [PL. LXIV, 2]⁹³⁴. On y voit une grande Hélène, voilée, escortée par deux phlyaques qui tiennent des torches et semblent l'encourager à avancer vers son fiancé.

La relation entre les représentations d'enlèvements et la thématique du mariage est tout aussi évidente, surtout dans la seconde moitié du V^e siècle av. J.-C.⁹³⁵. La frontière entre les deux est par ailleurs assez floue pour les Anciens⁹³⁶. À Sparte par exemple, les épouses étaient enlevées rituellement lors des noces. Plutarque dans la *Vie de Lycurgue* rapporte que la jeune fille était tout d'abord confiée à une *numpheutria* qui lui coupait les cheveux, l'habillait de vêtements et de chaussures d'hommes et la faisait s'étendre sur un lit de feuilles. L'époux arrivait ensuite, lui dénouait sa ceinture et la déposait sur le lit nuptial⁹³⁷.

Au IV^e siècle av. J.-C., en Grèce et en Italie méridionale, la tonalité nuptiale dans l'iconographie d'Hélène se renforce encore et c'est sa relation avec Alexandre qui est privilégiée, sans pour autant que la cérémonie de mariage soit représentée formellement. Les imagiers peignent des scènes de genre, de gynécée ou de toilette – parfois même une combinaison des deux – glorifiant la beauté et l'amour. De nombreux signifiants du mariage égaient ces scènes galantes : l'héroïne tient un coffret, un éventail, ou se regarde dans un miroir, Éros lui porte des cadeaux de mariage. Sur la panse d'une hydrie attique du début du siècle [PL. LXV, 1]⁹³⁸, Hélène, assise sur un gros coussin, porte un fin *chiton* qui lui couvre la tête et dont elle soulève un pan de la main gauche. Elle regarde Alexandre, debout face à elle. Il est vêtu d'un bonnet et d'un costume phrygien. Un Éros vole vers lui, tenant une bandelette. Plusieurs personnages les entourent : une servante qui apporte un coffret, deux déesses tenant un sceptre, Hermès, Apollon, Artémis, Énée ainsi que deux autres Érotes. Sur un lébès gamikos apulien attribué au Peintre de Salting [PL. LXV, 2]⁹³⁹, daté vers 360-350 av. J.-C., Hélène, presque entièrement nue, parée d'une couronne et de bijoux, est assise sur une *klinè*. Elle se retourne vers Alexandre, debout derrière elle. Celui-ci est nu, à l'exception d'une chlamyde et d'un

⁹³⁴ Cratère en cloche apulien à figures rouges, deuxième quart du IV^e siècle av. J.-C., Matera, Museo Archeologico Nazionale 9579 (Trendall 1967, p. 38, n°44, pl. 3 c ; Trendall - Webster 1971, chap. IV, 28 ; Kahil 1988, p. 534, n°191).

⁹³⁵ Frontisi-Ducroux 2003a, p. 39.

⁹³⁶ Oakley - Sinos 1993, p. 13.

⁹³⁷ Bettini - Brillante 2010, p. 60 : l'épisode est rapporté par Carlo Brillante.

⁹³⁸ Hydrie attique à figures rouges, début du IV^e siècle av. J.-C., Hildesheim, Pelizaeus Museum 1252 (Kahil 1955, p. 169, n°129, pl.20 ; Kahil 1988, p. 518, n°93).

⁹³⁹ Lébes gamikos apulien à figures rouges, attribué au Peintre de Salting, vers 360-350 av. J.-C., Ruvo, Museo Jatta 1619 (Kahil 1955, p. 180, n°145, pl. 29,4 ; Trendall - Cambitoglou 1978, p. 397, n°13, pl. 139, 2 ; Kahil 1988, p. 516, n°81).

bonnet phrygien. Il tient deux lances de la main gauche. Une servante s'apprête à poser une seconde couronne sur la tête de l'héroïne tandis qu'une autre lui noue sa sandale. Au-dessus de sa tête, Éros vole, une bandelette de tissu dans les mains. Enfin, en haut, à gauche, une femme assise tient un miroir et un coffret ouvert. Ces images témoignent d'une évolution du goût esthétique, mais aussi d'un changement de mentalité confirmé par les textes, comme l'*Éloge* d'Isocrate, qui glorifie la beauté surnaturelle de l'héroïne, véritable don divin, de l'avis de Christiane Bron⁹⁴⁰. Sur certains vases, en l'absence d'inscription, il est toutefois difficile de différencier la Spartiate d'une mariée générique. Cependant, dans ces représentations galantes, un langage sémantique cohérent évoque immédiatement Hélène, archétype féminin de la beauté. Cette exaltation du beau transparaît aussi à travers d'autres paradigmes mythiques comme le Jugement de Pâris, qui exalte les mêmes notions⁹⁴¹. Les représentations louent ainsi la beauté d'Hélène et d'Alexandre et évoquent le mariage de manière implicite.

Hélène et la sémantique du mariage sur les miroirs étrusques

Dans l'art étrusque, on ne connaît de représentation ni de l'un des mariages d'Hélène ni de son enlèvement par Alexandre, bien que ce dernier épisode ait été abondamment représenté sur la céramique grecque. Pourtant, plusieurs signifiants émergent de l'iconographie.

Sur les miroirs **16** et **21**, Hélène serre la main d'Alexandre et d'Agamemnon dans le traditionnel geste de la *dextrarum iunctio* ou *dexiosis*, l'union cérémonielle de la main droite, la main de *fides*⁹⁴², qui officialise le mariage. En Grèce, ce geste est évoqué, comme l'écrit Pierre Boyancé⁹⁴³, dans l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide, où Clytemnestre dit à Achille : « Reste ; pourquoi s'enfuir ? Unis ta main droite à la mienne, en gage d'une heureuse union »⁹⁴⁴. On retrouve ce signe sur des stèles, en contexte funéraire, ainsi que sur des vases des périodes archaïque et classique⁹⁴⁵ qui figurent des personnages relevant des mythes grecs, par exemple sur un cratère attique attribué au Peintre des Niobides du milieu du V^e siècle av. J.-C. [PL.

⁹⁴⁰ Bron 1996, p. 305.

⁹⁴¹ Lissarrague 1996, p. 419.

⁹⁴² Sur la main de *fides*, voir Boyancé 1972.

⁹⁴³ Boyancé 1972, p. 133.

⁹⁴⁴ Euripide, *Iphigénie à Aulis*, 831-832 (traduction François Jouan, Paris, Les Belles Lettres, 1983) :

« μείνον — τί φεύγεις; — δεξιάν τ' ἐμῇ χειρὶ
σύναντον, ἀρχὴν μακαρίαν νυμφευμάτων. »

⁹⁴⁵ Davies 1985, p. 627.

LXVI, 1]⁹⁴⁶. La panse est décorée d'une scène à treize personnages et, parmi eux, un guerrier serre la main d'une jeune femme qui tient son casque et sa lance. Il s'agirait d'une représentation d'Achille et Déidamie lisible à deux niveaux, selon l'analyse d'Erika Simon : la scène figurerait à la fois le départ du guerrier pour Troie et ses fiançailles avec la fille du roi⁹⁴⁷. Entre les deux protagonistes, une jeune femme debout, tournée vers le guerrier, tient une oenochoé dans la main gauche et une phiale dans l'autre main. Ce personnage rappelle le Ménélas des miroirs **21, 22 et 23**, qui est dans la même attitude, une phiale à la main ; sur le premier document, il se tient entre Hélène et Agamemnon qui se serrent eux aussi la main. En Grèce, le motif peut aussi apparaître dans un contexte plus politique, pour signifier l'unité, la concorde, ou encore un accord⁹⁴⁸. Dans l'iconographie romaine, le motif de la poignée de main apparaît aussi en contexte funéraire, militaire ou politique⁹⁴⁹, mais lorsqu'il s'agit de personnages du sexe opposé, c'est souvent le moment qui est retenu pour représenter le mariage⁹⁵⁰. En Étrurie, le motif a la même signification : on le retrouve en contexte funéraire, pour signifier un accord ou un mariage, comme probablement sur les miroirs **16 et 21**.

La ceinture, qui apparaît sur le miroir **24** du corpus, est un second signe qui se rattache à la sphère nuptiale ; Hippolyte s'apprête ici à la donner à Héraklès. Comme nous l'avons vu précédemment, elle a une signification symbolique qui se rapporte à la virginité⁹⁵¹. La représentation du don de celle de l'Amazone au héros, en présence d'Hélène, a donc une valeur forte, puisque le *gamos* est une question d'échanges de cadeaux et d'échanges de regards : la ceinture devient un élément de transaction, qui signale un statut transitoire, une modification du statut de la jeune femme par le mariage⁹⁵², tout comme le voile qu'Hélène porte sur les pièces **16 et 17**, qui sert à rehausser la beauté, la *charis* et l'attrait sexuel de la future mariée⁹⁵³. Sur le premier miroir, Hélène, qui fait le geste de *dextrarum iunctio*, est voilée comme une *nymphê*. En revanche, sur le **17**, assise sur une chaise à haut dossier, elle évoque une matrone plus qu'une jeune femme ; son voile serait ici destiné à marquer sa pudeur. Le mouvement corporel d'Hélène évoque d'ailleurs la réserve : tandis qu'Alexandre tend les mains vers elle,

⁹⁴⁶ Cratère attique à figures rouges, attribué au Peintre des Niobides, milieu du V^e siècle av. J.-C., Boston, Museum of Fine Arts 33.56 (Caskey - Beazley 1954, p. 77-81, n°108, pl. 58-60 ; Beazley 1963, p. 600, 12 ; Simon 1963, p. 57-59, pl. 11, fig. 7,8).

⁹⁴⁷ Simon 1963, p. 58-59.

⁹⁴⁸ Davies 1985, p. 628.

⁹⁴⁹ Boëls-Janssen 2018, p. 632.

⁹⁵⁰ Grimal 1988, p. 71-72 ; Boëls-Janssen 2018, p. 11-12.

⁹⁵¹ Voir *supra*, chapitre 7.1, « La ceinture des Amazones : une parure ambiguë ».

⁹⁵² Gherchanoc 2006, p. 267.

⁹⁵³ Gherchanoc 2006, p. 245.

elle détourne les bras et se tient les mains. Pourtant, Éros vole vers le prince, une couronne à la main. Cette représentation illustre toute l'ambiguïté d'Hélène et de son statut : une matrone assise, face à un prétendant, dans la sphère d'Éros. Le lapin qui broute un corymbe dans l'exergue inférieur du miroir pourrait également appartenir au langage sémantique nuptial, de manière plus indirecte. En tant que symbole de fertilité, il pourrait évoquer le mariage et surtout une descendance nombreuse. Le lièvre mais aussi le lierre, appartiennent à la sphère de Dionysos-Fufluns, dieu de la fertilité. Cette atmosphère fortement bacchique apparaît aussi sur le miroir 25 où Hélène est figurée en compagnie du dieu et d'une jeune femme, vraisemblablement Ariadne. On observe ce mélange entre les sphères érotique et dionysiaque sur les cistes prénestines, comme celle de Karlsruhe [PL. XXVI, 1 & 2]⁹⁵⁴ qui met en scène le *hieros gamos* du couple, lequel sert, comme sur le miroir 25, d'*augurum* pour les futurs époux⁹⁵⁵.

Hélène et le tissage

Sur le miroir 13, Hélène, assise face à Alexandre, en compagnie de Turan, paraît munie d'un fuseau. L'objet évoque la pratique du tissage et se rapporte à des connaissances et des compétences propres au féminin, tout particulièrement au rôle de l'épouse, comme Pénélope à son ouvrage, ou Andromaque qui attend son époux en tissant. Le fuseau du miroir 13 ne se rattache pas directement à la sémantique nuptiale, mais la pratique peut toutefois être mise en lien avec le mariage. Comme le rappelle Gilda Bartoloni, le textile, symbole du travail féminin pas excellence, était utilisé dans des actes rituels précédant le mariage et pouvait être offert comme *ex voto*, peut-être avant la cérémonie, aux déesses protectrices des femmes, et en premier lieu à Athéna, déesse du métier à tisser, ainsi qu'à Héra, patronne du mariage et des activités domestiques⁹⁵⁶. Il n'est donc pas anodin de voir Hélène représentée avec un fuseau : ce signe domestique renvoie ici à son rôle d'épouse. Dans l'*Illiade*, lorsqu'Iris vient trouver Hélène afin qu'elle monte sur les remparts assister au duel entre Ménélas et Alexandre, l'héroïne, en épouse parfaite, se trouve « en son palais en train de tisser une large pièce, un manteau double de pourpre. Elle y trace les épreuves des Troyens dompteurs de cavales et des Achéens à cotte de bronze, les multiples épreuves qu'ils ont subies pour elle sous les coups

⁹⁵⁴ Ciste gravée, bronze, Karlsruhe, Badischen Landesmuseum F 1859 (bibl. p. 108).

⁹⁵⁵ Menichetti 2006a, p. 58.

⁹⁵⁶ Gleba 2009, p. 70.

d'Arès. »⁹⁵⁷. Son ouvrage est particulier car Hélène, comme le poète racontant son histoire, y met en abyme toute la guerre de Troie, dans une sorte de fresque épique qu'elle tisse⁹⁵⁸, à travers un langage spécifiquement féminin : elle devient ici la cause et l'auteur du conflit⁹⁵⁹. Au Chant IV de l'*Odyssée*, lorsque Télémaque arrive à Sparte, Hélène se présente avec son matériel de tissage, une quenouille d'or et une corbeille d'argent, symbole de son statut d'épouse respectée⁹⁶⁰. Cette quenouille d'or lui tient lieu de sceptre, tout en étant le symbole de sa féminité et de sa dignité⁹⁶¹. Homère la compare à l'Artémis arborant le même attribut, ce qui témoigne encore une fois de son statut ambigu : elle est ici une épouse et une reine, mais est aussi assimilée à la déesse de la virginité, bien qu'elle ne soit plus une jeune fille. Puis, au Chant XV, lorsque Télémaque quitte Troie, Hélène lui offre un tissu magnifique qu'elle a elle-même tissé : « J'ai mon présent aussi, cher enfant ; prends et garde en souvenir d'Hélène cette œuvre de ses mains. Quand le jour de l'hymen viendra combler tes vœux, que ta femme le porte »⁹⁶². La pratique est ici encore mise en relation avec le mariage. Il y a également un lien entre le travail de la laine et la séduction : tout comme le collier ou l'éventail, le coffret se rapporte à la *charis* féminine⁹⁶³. Comme le voile dont la mariée se couvre et qui la rend à la fois désirable et pudique, le tissage et le travail de la laine sont fortement sexualisés dans l'imaginaire collectif⁹⁶⁴. La pratique se mélange parfois à la sphère d'Aphrodite et elle peut alors être perturbée par le désir et par l'amour : « Douce mère, ah ! je ne puis plus tisser ma trame. Le désir d'un garçon m'a domptée, par le vouloir de la svelte Aphrodite. », écrit ainsi la poétesse Sappho⁹⁶⁵. Le fuseau d'Hélène sur le miroir **13** peut être un signe qui se lit à deux niveaux : il évoque d'abord son rôle d'épouse exemplaire, ici d'Alexandre, mais peut-être aussi sa *charis* extraordinaire et son caractère hautement érotique.

⁹⁵⁷ Homère, *Iliade*, III, 125-129:

« τὴν δ' εὖρ' ἐν μεγάρω: ἥ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε
δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους
Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
οὓς ἔθεν εἵνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρηος παλαμάων: ».

⁹⁵⁸ Frontisi-Ducroux 2009, p. 61.

⁹⁵⁹ Frontisi-Ducroux 2003b, p. 236

⁹⁶⁰ Voir **Annexe 11**

⁹⁶¹ Frontisi-Ducroux 2009, p. 57

⁹⁶² Homère, *Odyssée*, XV, 125-126 (traduction Victor Bérard, Belles Lettres, 1924) :

« δῶρόν τοι καὶ ἐγώ, τέκνον φίλε, τοῦτο δίδωμι,
μνήμ' Ἑλένης χειρῶν, πολυηράτου ἐς γάμου ὥρην,
σῇ ἀλόχῳ φορέειν ».

⁹⁶³ Baggio 2019, p. 230

⁹⁶⁴ Frontisi-Ducroux 2009, p. 75.

⁹⁶⁵ Sappho, *Fragments*, 102, (traduction Yves Battistini, Gallimard, 2005), pp. 112-113 :

« Γλύκημα μάτερ, οὗ τοι δύναμαι κρέκην τὸν ἴστον
πόθῳ δάμεισα παῖδος φραδίαν δι' Ἀφροδίταν. ».

Les représentations d'Hélène sur les miroirs ont donc un double caractère nuptial : l'objet en lui-même se rattache, comme nous l'avons vu, à la cérémonie de mariage, et les images qui le décorent font figures de présage heureux pour les futurs époux. L'iconographie de l'héroïne, par plusieurs signifiants, évoque également ce rite de passage fondamental. Le geste de *dextrarum iunctio*, le voile, la ceinture ou encore le fuseau sont autant de signifiants symboliques. On peut dès lors supposer qu'un phénomène d'assimilation se met en place entre la mariée, réceptrice de ces images qui ornent les miroirs, vraisemblablement offerts lors des cérémonies nuptiales, et les figures féminines mythologiques dotées de *charis*, comme Hélène, figure anormale, plusieurs fois mariée et pourtant éternelle *nymphê*. Archétype de beauté, idéale féminin, elle qui réinvente le mariage semble avoir été un modèle pour les mariées étrusques.

8.4. Hélène et la mantique : thème prophétique et notion de *fatum*

Comme nous l'avons énoncé précédemment, si l'on envisage le miroir en tant que don nuptial, les scènes incisées peuvent être interprétées comme des présages de félicité pour le couple, et par extension pour la communauté. Dans ce contexte, comme l'écrit Françoise-Hélène Massa-Pairault, il est possible d'envisager une corrélation étroite qui lie la sphère publique et la sphère privée, en ce qui concerne le mariage, mais aussi de considérer l'aspect augural des représentations⁹⁶⁶. L'auteure rappelle que la fonction divinatoire du miroir peut s'exprimer dans d'autres occasions, par exemple lors du triomphe de la *gens*. Dans la tombe Bruschi de Tarquinia [PL. LXVI, 2]⁹⁶⁷, une servante présente un miroir à la *materfamilias* richement vêtue, une grenade à la main ; qui s'y mire. La beauté de la femme est ici mise en relation avec le *reditus* triomphal de son époux : le présage heureux et la gloire sont mis en parallèle. Comme nous l'avons déjà dit, on peut supposer que de la même façon, le décor incisé au revers des miroirs ait pu revêtir un sens augural.

Aspects prophétiques dans l'iconographie d'Hélène

Dans les représentations d'Hélène, outre l'aspect augural connexe au thème nuptial, on rencontre plusieurs signes liés à la mantique. L'histoire de l'héroïne doit en effet être envisagée

⁹⁶⁶ Massa-Pairault 2000, p. 182 ; De Grummond 2002, p. 63.

⁹⁶⁷ Fresque de la tombe Bruschi, Tarquinia, détachées, appliquées sur un support moderne et recomposées en six panneaux, fin du IV^e – début du III^e siècle av. J.-C., Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale 1331-1332 (dépôt) (Steingraber 1985, p. 298, n°48 ; Cristofani 1985, p. 347-349 ; Vincenti 2004 ; Vincenti 2009).

comme un cycle particulier avec un début et une fin, où la notion de *fatum* occupe une place essentielle et où l'aspect prophétique entre en compte. Avant même sa naissance, alors qu'elle est encore dans l'œuf, le destin d'Hélène est déjà fixé par les dieux. Dans la série consacrée à cette naissance prodigieuse, on remarque par exemple que sur le miroir **01**, Tyndare est figuré dans la posture traditionnelle de l'haruspice étrusque, le pied sur un rocher, comme on le voit par exemple sur le célèbre miroir du Vatican représentant le devin Calchas [**PL. LXVII**]⁹⁶⁸, qui participe à la guerre de Troie du côté achéen. L'augure, figuré de profil, vers la droite, est penché au-dessus d'une table. Dans son dos, on remarque de grandes ailes repliées. Il est en train de lire l'avenir dans le foie d'un animal sacrifié⁹⁶⁹. Le lien manifeste entre la pierre et le devin a été mis en évidence par Francesco Roncalli⁹⁷⁰. Comme nous l'avons vu précédemment, cette pierre marque la frontière entre le monde des morts et le monde des vivants⁹⁷¹ et, l'*haruspex*, le pied sur un monticule, « exprime sa capacité exceptionnelle [...] à se mettre ainsi en relation avec d'autres réalités, d'autres mondes, et par conséquent à passer de la condition d'homme à celle de démon »⁹⁷². C'est peut-être cette condition démoniaque qu'expriment les ailes de Calchas sur la pièce du Vatican. Sur le miroir **05**, c'est cette fois-ci Turms qui est figuré dans une position assez proche de celle de Calchas, le corps courbé en avant et le pied gauche placé sur un rocher, tandis que sur le **08**, cette posture est adoptée par le personnage de gauche, peut-être l'un des Dioscures. Enfin, sur le miroir **06**, l'un des protagonistes figurés est indiqué comme étant Orphée (*Urpea*). La présence du héros et sa relation aux pratiques divinatoires sont probablement à mettre aussi en lien avec l'aspect prophétique de la naissance d'Hélène, dont le destin fatal se joue donc bien avant sa naissance : bien avant même le Jugement de Pâris, où elle est offerte comme prix au vainqueur par Aphrodite, son destin est fixé par la déesse. À partir des représentations de sa naissance d'Hélène, il est aisé de comprendre la présence des personnages représentés comme des augures : l'œuf miraculeux contient un monde, celui de la femme qui s'apprête à éclore et à bouleverser malgré elle le monde des Achéens et des Troyens.

Cet aspect prophétique, palpable dans l'iconographie d'Hélène, pourrait être mis en relation avec la dimension cyclique du temps et la vision du mythe qu'ont pu avoir les Étrusques, comme l'a mis en évidence Maurizio Harari⁹⁷³, et qui est peut-être propre aux

⁹⁶⁸ Miroir gravé, bronze, début du IV^e siècle av. J.-C., Vatican, Museo Etrusco Gregoriano 12240 (Pfister-Roesgen 1975, p. 63-64, 158-159, pl. 49 ; Fischer-Graf 1980, p. 42-44, V 26, pl. 10-13 ; Kossatz-Deissman 1990, p. 931, n°1).

⁹⁶⁹ Sur la figure de l'*haruspex* en Étrurie, voir aussi Pfiffig 1975, p. 38, 117, 120 ; Van Der Meer 1979, p. 49-51.

⁹⁷⁰ Roncalli 1997

⁹⁷¹ Voir *supra*, chapitre 6.2.

⁹⁷² Roncalli 1997, p. 52.

⁹⁷³ Voir *supra*, chapitre 6.2.

miroirs étrusques. L'œuf est le début d'un bouleversement, l'élément déclencheur d'un nouveau monde et d'événements auxquels Hélène ne peut échapper, mais qu'un augure peut envisager. Cette conception particulière du temps pourrait aussi apparaître avec la gravure du miroir **26** où une Hélène adolescente, accompagnée de ses frères Tyndarides, est nonchalamment appuyée sur les genoux de Laomédon, l'un des rois mythiques d'Ilion. Si de nombreux commentateurs ont supposé une erreur du graveur quant à l'identité du roi, nous pensons qu'il n'en est rien, et que sa présence aux côtés de l'héroïne témoignerait plutôt de cette conception particulière de la temporalité : Hélène adolescente est ici mise en rapport avec Laomédon, le roi qui, le premier, a causé la perte de Troie.

Ainsi, l'iconographie d'Hélène sur les miroirs étrusques permettrait peut-être d'aborder la vision du temps qu'ont pu avoir les Étrusques, ainsi que leur manière de concevoir le mythe à un premier niveau de lecture, mais peut-être aussi des conceptions spéculatives plus implicites qui y ont été associées, comme la force irréversible du pouvoir d'Éros, qui ne faiblit pas avec le temps. Cette analyse des différents thèmes qui apparaissent dans l'iconographie de l'héroïne permet de se rendre compte d'une certaine cohérence dans cette même iconographie, mais aussi du lien qui relie ces thèmes entre eux : la beauté, *la charis*, le mariage, le pouvoir des dieux et l'aspect mantique s'entremêlent et se complètent en effet.

Conclusion

Notre étude s'est intéressée à Hélène et à la construction de son imaginaire du V^e au début du III^e siècle av. J.-C. en Étrurie. L'héroïne est principalement représentée au revers de miroirs en bronze, objet emblématique du *mundus muliebris*, très souvent offerts en don nuptial. À travers le sujet iconographique, mais aussi à travers ce support nous avons pu affronter un certain imaginaire concernant la sphère féminine étrusque. Cette iconographie, mais aussi celle de toutes les héroïnes qui s'y rattachent, exalte les valeurs de la femme : être belle, séduisante, afin de parvenir au mariage, l'un des rites de passage fondamentaux de la vie antique.

Le mythe d'Hélène serait-il ainsi un « prétexte » à une exploration de la condition féminine étrusque, avec ses limites et ses risques ? Les images considérées mettent en lumière les « armes du féminin », la beauté et la *charis*, véritables dons divins, si puissantes chez Hélène qu'elles triomphent sur les armes guerrières du masculin, pourtant elles aussi brillantes et redoutables. Une certaine tension émane ainsi de ces représentations.

Le corpus considéré a permis de reconstruire le discours qui se met en place autour de l'héroïne. Le premier ensemble de neuf miroirs est décoré de sa naissance, issue de l'œuf de Némésis et Tinia. Grâce à ce groupe, il a été possible d'apprécier la faveur qu'a connu l'épisode, mais aussi l'inventivité des artisans étrusques qui se sont sans cesse renouvelés, en faisant intervenir différents protagonistes et en variant leurs schémas de composition. Les deux miroirs suivants (deuxième groupe), probablement les plus anciens du corpus, figurent la maternité d'Hélène : une scène unique, que ce soit dans l'art étrusque ou grec. Allongée sur une riche *klinè*, sa petite fille Hermione dans les bras, elle fait face à Turan. La jeune princesse, très rarement représentée dans l'art classique, n'apparaît de surcroît jamais enfant. L'iconographie d'Hélène mère à l'enfant est donc un fait original, qui témoigne d'une vision particulière du mythe. Sur le troisième groupe, illustré de scènes galantes, Hélène figure en compagnie de Turan et de l'un de ses maris, Alexandre ou Ménélas. Parfois représentée comme un objet de désir, parfois trônant, la tête couverte telle une matrone, Hélène revêt ici des aspects différents, qui témoigne encore une fois de la diversité de ses rôles et de la polyvalence de son personnage. Le protagoniste masculin semble quant à lui interchangeable, comme si sa présence était superflue. Les trois miroirs de la quatrième série représentent les retrouvailles d'Hélène et de

Ménélas lors de la prise d'Ilion. Le schéma de composition est propre à la péninsule italique : il reprend celui de l'agression de Cassandre par Ajax d'Oïlée lors de la même nuit. Ménélas, furieux, saisit son épouse infidèle par la chevelure tandis que celle-ci, le corps dénudé sous l'assaut, cherche refuge auprès du Palladion. Contrairement à Cassandre, abandonnée des dieux, la rencontre entre Ménélas et Hélène a lieu en présence d'autres personnages, dieux ou Érotes, qui retiennent le bras vengeur et interviennent pour protéger la Spartiate. La réutilisation du schéma Ajax/Cassandre n'est pas anodine : l'une est le miroir de l'autre, et cette iconographie témoigne du réseau iconographique liant les héroïnes féminines dans l'art italique au IV^e siècle av. J.-C. et rappelant certaines valeurs du féminin comme la beauté, le pouvoir de séduction ou la *charis*. Sur le cinquième ensemble de miroirs, Hélène trône, peut-être dans l'Île des Bienheureux, parmi d'autres héros issu de la matière troyenne. Véritable reine de l'au-delà, elle est divinisée grâce à sa beauté et au pouvoir de sa *charis*. Le dernier groupe réunit plusieurs miroirs qui ne correspondent à aucune série. Le premier figure Hélène en compagnie d'Hercle et de l'Amazone Hippolyte, dans l'épisode de la ceinture, neuvième des travaux du héros. Hélène, double de Turan, apparaît ici dans un épisode à caractère fortement nuptial. Sur le miroir suivant, elle a également un rôle assez proche : elle accompagne Fufluns et Ariadne, un *alabastron* et une aiguille à parfum à la main, comme les suivantes du cortège de Turan sur d'autres miroirs de la même époque. La nature érotique d'Hélène est accentuée et ici encore, le lien entre elle et une autre héroïne, Ariadne, est mis en lumière. Enfin, sur le dernier, Hélène adolescente, accoudée nonchalamment sur les genoux du roi Laomédon, est entourée de ses frères les Dioscures. Si beaucoup de commentateurs y ont vu une erreur ou une confusion du graveur, nous pensons que cette scène illustre un subtil jeu rhétorique autour de la chute de Troie : Laomédon, coupable de la première chute de la cité, et Hélène, intimement liée à la seconde chute, sont réunis dans la même scène. Le dernier chapitre de l'essai nous a permis d'aborder les différents thèmes qui apparaissent de façon transversale dans le corpus de miroirs réunis pour notre étude : le pouvoir des dieux, et surtout celui de Turan ; la beauté et la séduction, puisque l'héroïne est un modèle de *charis* et parfois même une sorte de double sur Terre de la déesse de l'amour ; la sémantique nuptiale, qui transparaît sur les images et se rapporte aussi à l'objet en lui-même ; et enfin l'aspect mantique et la notion prophétique qui s'attachent à l'histoire d'Hélène. À travers l'étude du corpus, ces thèmes se sont donc révélés, témoignant de la cohérence du choix des images et de leur support.

Plusieurs éléments ont été mis en évidence grâce à notre étude. En premier lieu, il est apparu que l'image n'est pas une illustration stricte du mythe : elle a son propre langage et sa

propre indépendance face aux écrits. En Étrurie, il n'y a pas non plus d'utilisation de type « encyclopédique » du mythe, mais plutôt une association d'idées et de schémas, qui rappellent à l'observateur plusieurs concepts. La manipulation des images prend alors tout son sens : l'artisan étrusque joue avec les codes visuels et il n'est dès lors plus question de l'accuser d'ignorance ou de banaliser son travail, lorsqu'il ne rentre pas dans les schémas classiques, les modèles ou les canons grecs connus. Le mythe et sa portée culturelle sont parfaitement compris, assimilés et réinterprétés au goût de la culture étrusque. L'examen des miroirs a également mis en lumière l'importance d'un réseau visuel tissé autour des héroïnes, où la permutation – d'un personnage à l'autre ou d'un schéma iconographique à l'autre – fait sens. Ainsi, Hélène et d'autres héroïnes issues de la matière troyenne forment un « réseau iconographique », qui s'étend en Étrurie, mais aussi dans d'autres cultures d'Italie méridionale, par exemple en Apulie. Sur les miroirs et sur les autres objets du *mundus muliebris*, mais aussi sur la céramique, les représentations des héroïnes homériques, participent à un même discours exaltant certaines valeurs du féminin, cristallisant le pouvoir de la femme antique, mais expriment aussi les dangers qui y sont liés ; comme chez Cassandre, qui, en refusant sa beauté et le mariage, provoque sa perte.

Les représentations d'Hélène sur les miroirs révèlent ainsi le discours qui se construit autour de l'héroïne et permettent d'envisager l'imaginaire mis en place au IV^e siècle av. J.-C., tout en offrant la possibilité d'appréhender l'univers féminin italique. Dans cet univers, Hélène, les autres héroïnes issues de la matière troyenne, Aphrodite ou même une simple mariée, font partie de ce réseau sémantique féminin. On peut aisément imaginer qu'en voyant les images des miroirs mais aussi des vases, les femmes de l'époque se rappelaient certaines notions liées à la beauté, à la séduction et au mariage. Par le biais des images et grâce à un corpus restreint, nous avons pu étudier la création d'un discours visuel au sein d'une société donnée et sur un certain type de support. Nous avons mis en évidence certains choix et certaines spécificités étrusques dans le traitement des épisodes mythiques, qui permettent d'envisager la façon dont se construit la société étrusque féminine. L'étude des miroirs a par ailleurs permis de nous intéresser aux rapports des Étrusques avec le monde grec, dont ils réinterprètent la mythologie, et ainsi nous pencher sur la construction de leur identité, qui se manifeste notamment par la réappropriation des noms des dieux du panthéon grec et leur adaptation en langue étrusque.

Il convient cependant de garder à l'esprit que le corpus d'images n'est qu'un aperçu, permettant d'envisager le *mundus muliebris* étrusque par un certain biais et à une époque donnée.

La fourchette chronologique retenue – très difficile à définir puisque les miroirs sont la plupart du temps privés de contexte de fouilles – a ainsi permis d'examiner la production artistique de miroirs du V^e au début du III^e siècle av. J.-C., période d'intenses échanges entre les différentes cultures du bassin méditerranéen. Nous nous sommes arrêtés au début du III^e siècle av. J.-C. et n'avons donc pas pris en compte la production de *Kranzspiegelgruppe*⁹⁷⁴, afin de rester dans le cadre temporel imparti pour une thèse selon les normes italiennes, mais aussi pour préserver une certaine cohérence. En effet, cette production de miroirs en série plus tardive, esthétiquement moins soignée mais qui traduit des notions très érudites ou des sujets sociaux et politiques, exalte des valeurs différentes, liées à Rome puisqu'à la période hellénistique celle-ci étend sa domination sur l'ensemble de la péninsule italique, avant que la conquête du bassin oriental de la Méditerranée au cours du II^e siècle av. J.-C. n'apporte des changements profonds, y compris dans la production des œuvres d'art et dans les choix iconographiques. Comme l'a mis en évidence Françoise-Hélène Massa-Pairault, les thèmes raffinés que l'on retrouve sur ces miroirs, produits pour un plus large marché, relèvent d'un autre esprit, « proche du conte et des séries de *mirabilia* de l'époque hellénistique »⁹⁷⁵. Ils exaltent la *polis* et la culture plébéienne en figurant des « histoires sensibles [...] susceptibles d'être perçu comme le paradigme de l'ascension sociale »⁹⁷⁶. La chercheuse propose par exemple de mettre en relation, à la lumière du monde romain, le thème d'Hélène et des Dioscures et l'augmentation des *equites* dans l'armée romaine.

Une recherche élargie à l'iconographie d'Hélène aux périodes suivantes serait donc très intéressante puisqu'elle permettrait d'observer l'évolution de l'héroïne au fil du temps. Au II^e siècle av. J.-C., les urnes étrusques sont par exemple ornées de nombreuses représentations de son enlèvement par Alexandre, épisode ignoré auparavant par les artisans auparavant. De la même façon, une étude réalisée avec la même méthodologie, envisageant les autres héroïnes issues de la matière homérique, bien que minoritaires par rapport à Hélène, serait tout aussi passionnante. Le cas de Circé a particulièrement retenu notre attention⁹⁷⁷. La magicienne et

⁹⁷⁴ Voir par ex. Herbig 1955 ; Massa-Pairault 1985 ; Massa-Pairault 1996, p. 197-201 ; Massa-Pairault 2000.

⁹⁷⁵ Massa-Pairault 1996, p. 200.

⁹⁷⁶ *Ibid.* p.200.

⁹⁷⁷ Sur Circé la magicienne, voir par ex. l'article du LIMC (Canciani 1992) ou encore Cerchiai 2005.

amante d'Ulysse est figurée sur plusieurs miroirs gravés, entourée des compagnons du héros se transformant en sanglier⁹⁷⁸. Comme Hélène, dont la beauté est dangereuse, Circé la magicienne a une force, un pouvoir qui dérive de son rapport à la nature. Elle incarne elle aussi une des facettes du féminin.

Hélène de Troie, héroïne ambiguë, polysémique, aussi séduisante que dangereuse, chaînon entre les Achéens et les Troyens, est un véritable « *sex symbol* » antique. Elle qui fait lever des armées et déchaîne les passions, est donc en fait un idéal, un modèle héroïque, qui exalte toutes les valeurs de l'aristocratie féminine antique. À la fois victime et coupable, tantôt attirée au rang de déesse, tantôt rabaissée à celui de mortelle, elle représente la Femme, dans ses divers aspects.

Le personnage d'Hélène, symbole de la beauté suprême et incarnation des pouvoirs du féminin, si populaire chez les artistes et les poètes de l'Antiquité, a par ailleurs traversé les âges jusqu'à nos jours. Chantée par Homère à la fin du IX^e ou au VIII^e siècle av. J.-C., l'héroïne est célébrée par Pierre de Ronsard au XVI^e siècle⁹⁷⁹, est au centre du *second Faust* de Goethe⁹⁸⁰, devient le personnage principal de l'opéra bouffe de Jacques Offenbach à la fin du XIX^e⁹⁸¹ et Camille Saint-Saëns lui dédie un poème lyrique quelques années après⁹⁸². Les peintres de toutes les époques se sont également inspiré d'épisodes de son cycle ; le Tintoret, Guido Reni ou encore Luca Giordano peignent son enlèvement⁹⁸³ ; Angelica Kauffmann s'inspire de la persuasion de l'héroïne par Aphrodite⁹⁸⁴, Jacques-Louis David figure ses amours avec Alexandre⁹⁸⁵, tandis qu'au même XIX^e siècle, les préraphaélites se contentent de louer sa

⁹⁷⁸ Par ex. miroir gravé en bronze, seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., Cambridge, Fitzwilliam Museum GR. 10-1972 (Fischer-Graf 1980, p. 73-45, V, 44, fig. 20) ; miroir grave en bronze, Paris, Musée du Louvre 1725 (Gerhard 1867, p. 62, PL. CDIII, 1 ; Fischer-Graf 1980, p. 75, V, 46, fig. 21, 1).

⁹⁷⁹ Pierre de Ronsard fait paraître en 1578 ses *Sonnets pour Hélène*, écrits pour Hélène de Fonsèque, protégée de Catherine de Médicis. Il en loue la beauté et la compare à celle d'Hélène de Troie (Voir par ex. Villey 1914).

⁹⁸⁰ *Faust II* est publié à titre posthume en 1832, et a été traduit en français par Gérard de Nerval. Cf. par ex. Johann Wolfgang von Goethe, *Le Second Faust / Faust der Tragödie zweiter Teil*, Paris, Aubier-Montaigne, 1992.

⁹⁸¹ *La belle Hélène* est un opéra bouffe de Jacques Offenbach joué pour la première fois à Paris le 17 décembre 1864.

⁹⁸² L'Opéra lyrique de Camille Saint-Saëns *Hélène* est créé le 18 février 1904 à Monte-Carlo.

⁹⁸³ Le Tintoret, *L'enlèvement d'Hélène*, huile sur toile, vers 1580-1585, Madrid, Musée du Prado (Inv. P00399) ; Guido Reni, *L'enlèvement d'Hélène*, huile sur toile, entre 1626 et 1629, Paris, Musée du Louvre (Inv. 539) ; Luca Giordano, *L'enlèvement d'Hélène*, huile sur toile, fin du XVII^e siècle, Naples, Collection Banco di Napoli.

⁹⁸⁴ Angelica Kauffmann, *Vénus persuadant Hélène d'aimer Paris*, huile sur toile, 1790, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage (Inv. ГЭ-5350).

⁹⁸⁵ Jacques Louis David, *Les Amours de Paris et d'Hélène*, huile sur toile, 1788, Paris, Musée du Louvre (Inv. 3696).

beauté⁹⁸⁶. Elle retient également pendant près de vingt ans l'attention de Gustave Moreau, qui lui consacre de nombreuses études et peintures⁹⁸⁷, célébrée par la critique et les artistes de son temps qui la considèrent comme l'une des plus grandes réussites du peintre, *Hélène sur les remparts de Troie*⁹⁸⁸ est d'ailleurs une œuvre majeure de la peinture symboliste. Plusieurs adaptations cinématographiques ou télévisuelles lui sont également consacrées. En 1925, l'américain John Erskine écrit *The Private Life of Helen of Troy*⁹⁸⁹, qui connaît un grand succès et sera adapté deux ans plus tard au cinéma, dans un film muet d'Alexandre Korda, et en 1956, le film italo-américain *Helen of Troy* de Robert Wise sort au cinéma, avant qu'en 2003, un téléfilm américain réalisé par John Kent Harrison relate sa vie.

Hélène, archétype de la beauté, appartient véritablement à notre inconscient collectif. Il est ainsi fascinant de remarquer que les mythes grecs ont forgé notre culture et que leur sens profond ne s'est pas totalement perdu. La pensée mythique n'est pas qu'un lointain souvenir, elle est toujours active aujourd'hui et fait partie intégrante de l'imaginaire occidental. L'étude iconographique d'une figure mythologique permet donc de se plonger dans le passé tout en se questionnant sur notre présent, sur l'évolution et la place de ces archétypes mythologiques. Hélène, de Sparte ou de Troie, à l'ascendance divine ou simple mortelle est une figure éternelle, à tout jamais dans notre mémoire collective, elle ne cessera d'incarner la beauté et la puissance du féminin.

⁹⁸⁶ Dante Gabriel Rossetti, *Hélène*, huile sur bois, 1863, Hambourg, Kunsthalle ; Frederick Sandys, *Hélène*, huile sur toile, 1867, Liverpool, The Walker Art Gallery ; Evelyn de Morgan, *Hélène de Troie*, huile sur toile, 1898, Londres, De Morgan Center.

⁹⁸⁷ Par ex. Gustave Moreau, *L'enlèvement d'Hélène*, aquarelle et dessin à la plume, vers 1850, Paris, Musée Gustave Moreau, (Des. 1658) ; *Hélène*, huile sur toile, vers 1880, Paris, Musée Gustave Moreau (Cat. 903) ; *Hélène à la porte Scée*, huile sur toile, Paris, Musée Gustave Moreau (Cat. 42) ; *Hélène glorifiée*, huile sur toile, vers 1893, Paris, Musée Gustave Moreau (Cat. 217) ; *Hélène*, huile sur toile, seconde moitié du XIX^e siècle, Paris, Musée Gustave Moreau (Cat. 666).

⁹⁸⁸ *Hélène sur les remparts de Troie*, huile sur toile, 4^e quart du XIX^e siècle, Paris, Musée Gustave Moreau (Cat. 205).

⁹⁸⁹ *Indianapolis*, Bobbs Merrill, 1925.

Lexique

Anakalypsis : geste de dévoilement, symbole de séduction. Il est effectué par la femme qui se dévoile, souvent au moment du mariage.

Anodos : terme grec désignant l'émergence ou la naissance de certaines divinités.

Charis : terme grec signifiant « ce qui brille, ce qui réjouit ». Difficilement traduisible, il peut assumer de nombreuses significations. Il s'applique à tout ce qui produit de la joie ou du plaisir. Chez Homère, il fait référence à la beauté extérieure et c'est une faveur que les dieux peuvent consentir aux hommes

Cheir epi karpo : geste traditionnel des fiançailles grecques, où l'homme saisit sa future épouse par le poignet.

Dextrarum iunctio : *dexiosis* en grec. Union cérémonielle des mains durant le mariage grec et romain.

Eidolon : terme grec traduit par « fantôme », « simulacre », « ombre » ou « apparition ». Il peut désigner tout à la fois le fantôme de Patrocle ou le double d'Hélène qui aurait été envoyé à Troie à la place de l'héroïne dans la *Palinodie* de Stésichore.

Ekkolapsis : moment de l'éclosion de l'œuf.

Enguê : terme grec signifiant littéralement « le gage », « la caution ». C'est l'acte par lequel un père donne sa fille en mariage à son fiancé en mettant la main de celle-ci dans celle du futur époux.

Epiur : figure mythologique étrusque. Il s'agit d'un jeune enfant qui apparaît sur les miroirs étrusques dans divers épisodes.

Ermania : nom étrusque d'Hermione, fille d'Hélène et de Ménélas.

Fatum : destin irrévocable.

Fufluns : dieu étrusque équivalent du grec Dionysos.

Gamos : nom grec du mariage.

Haruspex : l'*Haruspex*, haruspice ou aruspice, est un pratiquant de l'haruspicine, l'art divinatoire qui consiste à lire dans les entrailles des animaux.

Helpenta : nom étrusque de l'amazone Hippolyte.

Hercle : nom étrusque du héros grec Héraklès.

Hybris : souvent traduite par « démesure », l'*hybris* ou *hubris* est une notion grecque qui est considérée comme un crime. C'est un sentiment violent et passionnel qui pousse parfois les hommes à tenter de rivaliser avec les dieux.

Ilion : Autre nom de Troie, célèbre ville d'Asie mineure.

Ilioupersis : nom grec de la prise de Troie, la nuit où les Achéens pénètrent dans la ville.

Ketos : terme utilisé pour désigner plusieurs monstres marins dans la mythologie grecque.

Latva : nom étrusque de Lédà, mère d'Hélène et épouse du roi Tyndare.

Mnerva : déesse étrusque équivalente de la grecque Athéna.

Mundus muliebris : terme latin servant à désigner les objets liés traditionnellement au féminin et à sa sublimation.

Nékyia : Dans la mythologie grecque, la *Nékyia* ou *Nékuia* est un rituel sacrificiel servant à invoquer les morts. La *Nékyia* la plus célèbre est celle d’Ulysse au Chant XI de l’*Odyssée*.

Nymphê : le terme grec *nymphê* ou *numphe* désigne littéralement « celle qui est recouverte » ou « celle qui est voilée ». Il désigne la jeune fiancée en âge de prendre époux.

Nympheutria : *C’est le nom* désignant la femme, généralement plus âgée, qui assiste la future épouse lors de la cérémonie du mariage. En Grèce, elle est également appelée *numphokomos*.

Palladion : Statue sacrée d’Athéna Pallas qui confère à Troie son inexpugnabilité.

Parthenos : terme grec signifiant littéralement « vierge ». Il désigne les jeunes filles non mariées.

Phlyaque : terme désignant à la fois un théâtre comique qui se développe en Grande-Grèce au IV^e siècle av. J.-C. et ses acteurs.

Phulphsna : nom étrusque de la princesse troyenne Polyxène.

Pronuba : dans la Rome antique, la pronuba est une femme mariée une seule fois, dont le mari est toujours vivant, qui intervient lors de la cérémonie de mariage, où elle joint les mains des deux époux.

Pultuce : nom étrusque de Pollux, l’un des Dioscures.

Tinia : dieu étrusque équivalent au grec Zeus.

Tese : nom étrusque du héros Thésée.

Tuntle : nom étrusque du roi Tyndare, père d’Hélène et époux de Lédæ.

Turan : déesse étrusque équivalente de la grecque Aphrodite.

Turms : dieu étrusque équivalent au grec Hermès.

Urphea : nom étrusque du héros Orphée.

Annexes

Annexe 1 : Pausanias, *Description de la Grèce*, III, 19, 9-13 (trad. personnelle).

19, 9. Le nom de Thérapné provient de la fille de Lélex. Un temple de Ménélas s'y trouve, et on dit que Ménélas et Hélène y sont inhumés. Les Rhodiens ont une tradition différente de celle des Spartiates ; ils racontent qu'à la mort de Ménélas et quand Oreste vagabondait encore, Hélène, poursuivie par Mégapente et Nicostrate, vint à Rhodes auprès de son amie Polyxo, l'épouse de Tléptolème, avec qui elle avait des rapports étroits.

Θεράπνη δὲ ὄνομα μὲν τῷ χωρίῳ γέγονεν ἀπὸ τῆς Λέλεγος θυγατρὸς, Μενελάου δὲ ἐστὶν ἐν αὐτῇ ναός, καὶ Μενέλαον καὶ Ἑλένην ἐνταῦθα ταφῆναι λέγουσιν. Ῥόδιοι δὲ οὐχ ὁμολογοῦντες Λακεδαιμονίοις φασὶν Ἑλένην Μενελάου τελευτήσαντος, Ὀρέστου δὲ ἔτι πλανωμένου, τηνικαῦτα ὑπὸ Νικοστράτου καὶ Μεγαπένθους διωχθεῖσαν ἐς Ῥόδον ἀφικέσθαι Πολυξοῖ τῇ Τληπολέμου γυναικὶ ἔχουσιν ἐπιτηδείως:

19, 10. [...] Polyxo était, disent-ils, elle aussi d'origine argienne, et déjà marié à Tléptolème, elle l'avait suivi à Rhodes dans son exil ; qu'alors elle gouvernait l'île, elle survécut avec son fils orphelin. Ils racontent qu'elle voulut se venger sur Hélène de la mort de Tléptolème ; et que, lorsqu'elle l'eut près d'elle, elle envoya ses servantes déguisées en Érinyes, alors qu'elle prenait un bain, et qu'elles la pendirent à un arbre ; c'est pour cette raison que les Rhodiens ont un sanctuaire d'Hélène *dendritis*.

εἶναι γὰρ καὶ Πολυξὴ τὸ γένος Ἀργεῖαν, Τληπολέμῳ δὲ ἔτι πρότερον συνοικοῦσαν φυγῆς μετασχεῖν τῆς ἐς Ῥόδον καὶ τῆς νήσου τηνικαῦτα ἄρχειν ὑπολειπομένην ἐπὶ ὀρφανῷ παιδί. ταύτην τὴν Πολυξὴ φασὶν ἐπιθυμοῦσαν Ἑλένην τιμωρήσασθαι τελευτῆς τῆς Τληπολέμου τότε, ὥς ἔλαβεν αὐτὴν ὑποχείριον, ἐπιπέμψαι οἱ λουμένην θεραπαίνας Ἑρινύσιν ἴσα ἐσκευασμένας: καὶ αὗται διαλαβοῦσαι δὴ τὴν Ἑλένην αἱ γυναῖκες ἀπάγχουσιν ἐπὶ δένδρου, καὶ ἐπὶ τούτῳ Ῥοδίοις Ἑλένης ἱερὸν ἐστὶ Δενδρίτιδος.

19, 11. Je veux rapporter également une histoire que racontent les Crotoniates sur Hélène, sur cela concorde le témoignage des Himériens. Il y a sur le Pont-Euxin vers l'embouchure de l'Isther une île consacrée à Achille : l'île se nomme Blanche, et son périmètre est de vingt stades. Elle est toute couverte de forêts qui abondent en bêtes sauvages et domestiques. On y trouve un temple d'Achille avec une statue.

ὃν δὲ οἶδα λέγοντας Κροτωνιάτας περὶ Ἑλένης λόγον, ὁμολογοῦντας δὲ σφισι καὶ Ἱμεραίους, ἐπιμνησθήσομαι καὶ τοῦδε. ἐστὶν ἐν τῷ Εὐξείνῳ νῆσος κατὰ τοῦ Ἰστρου τὰς ἐκβολὰς

Ἀχιλλέως ἱερά: ὄνομα μὲν τῇ νήσῳ Λευκή, περίπλους δὲ αὐτῇ σταδίων εἴκοσι, δασεῖα δὲ ὕλη πᾶσα καὶ πλήρης ζώων ἀγρίων καὶ ἡμέρων, καὶ ναὸς Ἀχιλλέως καὶ ἄγαλμα ἐν αὐτῇ.

19, 12. Selon cette tradition, le premier à naviguer jusque-là fut Léonyme de Crotone. La guerre s'étant allumée entre les Crotoniates et les Locriens d'Italie, ceux-ci à cause de leur ancienne affinité avec les Opontiens invoquèrent Ajax fils d'Oïlée. Léonyme, commandant des Crotoniates, attaqua l'ennemi à l'endroit où il avait entendu dire qu'Ajax se trouvait en première file. Il fut blessé à l'estomac et, souffrant de sa blessure, se rendit à Delphes. Quand Léonyme arriva, la Pythie lui ordonna de se rendre sur l'Île Blanche, où il trouverait Ajax, qui guérirait sa blessure.

ἐς ταύτην πρῶτος ἐσπλεῦσαι λέγεται Κροτωνιάτης Λεώνυμος. πολέμου γὰρ Κροτωνιάταις συνεστηκότος πρὸς τοὺς ἐν Ἰταλία Λοκρούς, τῶν Λοκρῶν κατὰ οἰκειότητα πρὸς Ὀπουντίους Αἴαντα τὸν Ὀιλέως ἐς τὰς μάχας ἐπικαλουμένων, ὁ Λεώνυμος Κροτωνιάταις στρατηγῶν ἐπήει τοῖς ἐναντίοις κατὰ τοῦτο ἢ προτετάχθαι σφίσι τὸν Αἴαντα ἤκουε. τιτρώσκεται δὴ τὸ στέρνον καὶ— ἔκαμνε γὰρ ὑπὸ τοῦ τραύματος—ἀφίκετο ἐς Δελφοὺς. ἐλθόντα δὲ ἡ Πυθία Λεώνυμον ἀπέστελλεν ἐς νῆσον τὴν Λευκὴν, ἐνταῦθα εἰποῦσα αὐτῷ φανήσεσθαι τὸν Αἴαντα καὶ ἀκέσεσθαι τὸ τραῦμα.

19, 13. Avec le temps, il fut guéri et, de retour de l'Île Blanche, il raconta avoir vu Achille, mais aussi Ajax fils d'Oïlée et Ajax fils de Télamon. Et avec eux, dit-il, Patrocle et Antiloque, et Hélène, mariée à Achille ; celle-ci lui avait ordonné de naviguer jusqu'à Himère et de trouver Stésichore, pour l'informer qu'il n'avait perdu la vue que par l'effet de sa colère. C'est ainsi que Stésichore composa sa Palinodie.

χρόνῳ δὲ ὡς ὑγίανας ἐπανῆλθεν ἐκ τῆς Λευκῆς, ἰδεῖν μὲν ἔφασκεν Ἀχιλλέα, ἰδεῖν δὲ τὸν Ὀιλέως καὶ τὸν Τελαμῶνος Αἴαντα, συνεῖναι δὲ καὶ Πάτροκλόν σφίσι καὶ Ἀντίλοχον: Ἑλένην δὲ Ἀχιλλεῖ μὲν συνοικεῖν, προστάξαι δέ οἱ πλεύσαντι ἐς Ἰμέραν πρὸς Στησίχορον ἀγγέλλειν ὡς ἡ διαφθορὰ τῶν ὀφθαλμῶν ἐξ Ἑλένης γένοιτο αὐτῷ μηνίματος. Στησίχορος μὲν ἐπὶ τούτῳ τὴν παλινφδίαν ἐποίησεν:

Annexe 2 : Théocrite, *Epithalame d'Hélène*, XVIII (trad. Philippe-Ernest Legrand, Paris, 1925)

1-8. Or donc, un jour à Sparte chez le blond Ménélas, des vierges, la chevelure ornée d'hyacinthe fleurie, formèrent un chœur devant la chambre nuptiale fraîchement décorée de

peintures ; elles étaient douze, les premières de la ville, de splendides Lacédémoniennes ; c'était le jour où le plus jeune fils d'Atrée enfermait avec lui la Tyndaride bien-aimée qu'il avait demandée en mariage, Hélène. Elles chantaient toutes de concert, frappant le sol de pas compliqué ; et le palais autour d'elles, résonnait des accents de l'hyménée [...]

Ἐν ποκ' ἄρα Σπάρτῃ ξανθότριχι παρ Μενελάῳ
παρθενικαὶ θάλλοντα κόμαις ὑάκινθον ἔχουσιν
πρόσθε νεογράπτῳ θαλάμῳ χορὸν ἐστάσαντο,
δώδεκα τὰ πρῶται πόλιος, μέγα χρῆμα Λακκαῖαν,
ἀνίκα Τυνδαριδᾶν κατεδέξατο τὰν ἀγαπητὰν
μναστεύσας Ἑλέναν ὁ νεώτερος Ἀτρείος υἱός.
ἄειδον δ' ἄρα παῖσαι ἐς ἓν μέλος ἐγκροτέοισιν
ποσσι περιπλέκτοισι, ὑπὸ δ' ἴαχε δῶμ' ὑμεναίῳ.

31-48 [...] ainsi Hélène au teint de rose est la parure de Lacédémone. Nulle, en filant, ne remplit sa corbeille d'ouvrages aussi réussis ; nulle, entrelaçant les fils à l'aide de la navette sur un métier artistement construit, ne détache des longs montants un tissu plus serré. Et à coup sûr nulle non plus ne sait faire résonner la lyre pour chanter Artémis et Athéna à la large poitrine, comme Hélène dont toutes les séductions habitent les yeux.

Belle fille, charmante fille, te voilà maintenant maîtresse de maison. Nous, au prochain matin, nous nous rendrons dans le lieu de nos courses, dans les prairies en fleurs, pour cueillir des couronnes au suave parfum, pensant à toi, Hélène, autant que les agneaux de lait désirent la mamelle de la brebis leur mère. Les premières, avec le lotos qui pousse tout près de terre, nous tresserons en ton honneur une couronne, et nous l'irons suspendre à un platane ombreux ; les premières, prenant une fiole d'argent, nous en verserons l'onctueuse liqueur goutte à goutte sous un platane ombreux. Et une inscription sera gravée sur l'écorce pour être lue du passant, à la mode dorienne : « Honore-moi ; je suis l'arbre d'Hélène. »

Ἑλένα Λακεδαίμονι κόσμος.
οὔτε τις ἐκ τάλάρῳ πανίσδεται ἔργα τοιαῦτα,
οὔτ' ἐν δαιδαλέῳ πυκινώτερον ἄτριον ἰστῶ
κερκίδι συμπλέξασα μακρῶν ἔταμ' ἐκ κελεόντων.

οὐ μὰν οὐδὲ λύραν τις ἐπίσταται ὧδε κροτῆσαι
 Ἄρτεμιν αἰείδοισα καὶ εὐρύστερνον Ἀθάναν,
 ὥς Ἑλένα, τᾶς πάντες ἐπ' ὄμμασιν ἵμεροι ἐντί.
 ὦ καλὰ ὦ χαρίεσσα κόρα, τὸ μὲν οἰκέτις ἦδη,
 ἄμμες δ' ἐς δρόμον ἦρι καὶ ἐς λειμώνια φύλλα
 ἐρψοῦμες στεφάνως δρεψούμεναι ἀδὺ πνέοντας,
 πολλὰ τεοῦς Ἑλένα μεμναμέναι ὡς γαλαθιναὶ
 ἄρνες γειναμένας ὄιος μαστὸν ποθέοισαι.
 πρᾶταί τοι στέφανον λωτῷ χαμαὶ αὐξομένοιο
 πλέξασαι σκιερὰν καταθήσομεν ἐς πλατάνιστον,
 πρᾶται δ' ἀργυρέας ἐξ ὀλπιδος ὕγρον ἄλειφαρ
 λαζύμεναι σταξεῦμες ὑπὸ σκιερὰν πλατάνιστον·
 γράμματα δ' ἐν φλοιῷ γεγράψεται, (ὡς παριῶν τις
 ἀννείμῃ,) δωριστί: σέβου μ': Ἑλένας φυτὸν εἰμί.

Annexe 3 : Euripide, *Les Troyennes*, 969-1032, (trad. Henri Grégoire, Léon Parmentier, Paris, 1925)

Quant à Cypris, tu nous fais bien rire en disant qu'elle est arrivée avec mon fils dans le palais de Ménélas. Comme si en restant tranquillement dans le ciel, elle n'aurait pas pu te transporter à Ilion, avec toute la ville d'Amyclées ! Mon fils était d'une rare beauté et c'est ton propre esprit qui, à sa vue, est devenu Cypris. Les folies impudiques sont toujours Aphrodite aux yeux des humains, et le nom de la déesse commence à bon droit comme le mot aphrosyné. Donc, en voyant mon fils dans son costume barbare et tout d'or éclatant, tu sentis ton âme s'affoler. En Argos, tu n'avais qu'un médiocre train de vie ; en abandonnant Sparte pour la cité phrygienne où coule un fleuve d'or, tu espérais pouvoir répandre à flots les prodigalités. Le palais de Ménélas ne suffisait pas à tes besoins de luxe insolent. Voyons, c'est de force, dis-tu, que mon fils t'a emmenée. Quelqu'un, à Sparte, s'en est-il aperçu ? As-tu poussé un cri de détresse ? Pourtant, Castor, ardent de jeunesse se trouvait là, avec son frère jumeau ; ils n'étaient pas encore parmi les astres. Tu arrives donc à Troie, les Argiens suivent ta trace, et c'est la lutte des lances meurtrières. Alors, à chaque nouvelle d'un succès de Ménélas, tu faisais son éloge, afin de tourmenter mon fils en montrant la grandeur du rival qui lui disputait ton amour. Au contraire, la chance favorisait-elle les Troyens, Ménélas n'était rien pour toi. Ainsi, ne regardant

que la fortune, tu t'arrangeais pour être toujours de son parti, sans nul souci de la vertu. Et puis tu viens nous parler de cordes où tu attachais ton corps pour t'évader des remparts, et tu prétends que tu restais ici contre ton gré. Où donc t'a-t-on surprise en train de suspendre un lacet ou d'aiguiser un poignard, comme l'aurait fait une femme de cœur, regrettant son premier mari ? Et cependant, que de fois ne t'ai-je pas fait ces remontrances : « Pars, ma fille. Mon fils fera un autre mariage et je t'aiderai à gagner furtivement les vaisseaux des Achéens. Mets fin à la guerre entre les Grecs et nous ». Mais ce langage te paraissait amer. Il fallait le palais d'Alexandre à ton orgueil effréné et tu voulais recevoir les adorations des barbares ; c'était pour toi la grande affaire. Et après cela, tu soignes tes atours, tu sors et tu oses regarder le même ciel que ton époux ! Ah ! Front répugnant ! C'est humiliée, vêtue de haillons, tremblante d'effroi, la tête rasée à la scythe, qui tu devais venir ici, et la modestie te convient mieux que l'impudence après ton passé criminel. Ménélas, voici à quoi aboutit mon discours : couronne la Grèce de gloire, en tuant cette femme comme ton honneur le réclame, et établis pour toutes les autres cette règle que la mort punit celle qui trahit son époux.

Κύπριν δ' ἔλεξας — ταῦτα γὰρ γέλως πολὺς —
 ἐλθεῖν ἐμῷ ξὺν παιδὶ Μενέλεω δόμους.
 οὐκ ἂν μένους' ἂν ἥσυχός σ' ἐν οὐρανῷ
 αὐταῖς Ἀμύκλαις ἤγαγεν πρὸς Ἴλιον;
 ἦν οὐμὸς υἱὸς κάλλος ἐκπρεπέστατος,
 ὁ σὸς δ' ἰδὼν νιν νοῦς ἐποιήθη Κύπρις:
 τὰ μῶρα γὰρ πάντ' ἐστὶν Ἀφροδίτῃ βροτοῖς,
 καὶ τοῦνομ' ὀρθῶς ἀφροσύνης ἄρχει θεᾶς.
 ὃν εἰσιδοῦσα βαρβάροις ἐσθήμασι
 χρυσῷ τε λαμπρὸν ἐξεμαργώθης φρένας.
 ἐν μὲν γὰρ Ἄργει μίκρ' ἔχουσ' ἀνεστρέφου,
 Σπάρτης δ' ἀπαλλαχθεῖσα τὴν Φρυγῶν πόλιν
 χρυσῷ ρέουσιν ἤλπισας κατακλύσειν
 δαπάναισιν: οὐδ' ἦν ἱκανά σοι τὰ Μενέλεω
 μέλαθρα ταῖς σαῖς ἐγκαθυβρίζειν τρυφαῖς.
 εἶέν: βία γὰρ παῖδα φῆς σ' ἄγειν ἐμόν:
 τίς Σπαρτιατῶν ἦσθετ'; ἢ ποίαν βοήν
 ἀνωλόλυξας — Κάστορος νεανίου

τοῦ συζύγου τ' ἔτ' ὄντος, οὐ κατ' ἄστρο πω;
ἐπεὶ δὲ Τροίαν ἦλθες Ἀργεῖοί τέ σου
κατ' ἵχνος, ἦν δὲ δοριπετῆς ἀγωνία,
εἰ μὲν τὰ τοῦδε κρείσσον' ἀγγέλλοιτό σοι,
Μενέλαον ἦνεις, παῖς ὅπως λυποῖτ' ἐμὸς
ἔχων ἔρωτος ἀνταγωνιστὴν μέγαν·
εἰ δ' εὐτυχοῖεν Τρῶες, οὐδὲν ἦν ὅδε.
ἐς τὴν τύχην δ' ὀρῶσα τοῦτ' ἥσκεις, ὅπως
ἔποι' ἅμ' αὐτῇ, τῇ ἀρετῇ δ' οὐκ ἤθελες.
κᾶπειτα πλεκταῖς σῶμα σὸν κλέπτειν λέγεις
πύργων καθεῖς, ὥς μένους' ἀκουσίως;
ποῦ δῆτ' ἐλήφθης ἢ βρόχους ἀρτωμένη
ἢ φάσγανον θήγους, ἃ γενναία γυνὴ
δράσειεν ἂν ποθοῦσα τὸν πάρος πόσιν;
καίτοι σ' ἐνουθέτουν γε πολλὰ πολλάκις;
ᾧ θύγατερ, ἔξελθ': οἱ δ' ἐμοὶ παῖδες γάμους
ἄλλους γαμοῦσι, σὲ δ' ἐπὶ ναῦς Ἀχαιϊκὰς
πέμψω συνεκκλέψασα: καὶ παῦσον μάχης
Ἑλλήνας ἡμᾶς τε. ἀλλὰ σοὶ τόδ' ἦν πικρόν.
ἐν τοῖς Ἀλεξάνδρου γὰρ ὕβριζες δόμοις
καὶ προσκυνεῖσθαι βαρβάρων ὑπ' ἡθέλες;
μεγάλα γὰρ ἦν σοι. — κάπῃ τοῖσδε σὸν δέμας
ἐξῆλθες ἀσκήσασα κᾶβλεψας πόσει
τὸν αὐτὸν αἰθέρ', ὃ κατὰπτυστον κάρα:
ἦν χρῆν ταπεινὴν ἐν πέπλων ἐρειπίοις,
φρίκη τρέμουσαν, κρᾶτ' ἀπεσκυθισμένην
ἐλθεῖν, τὸ σῶφρον τῆς ἀναιδεΐας πλεον
ἔχουσαν ἐπὶ τοῖς πρόσθεν ἡμαρτημένοις.
Μενέλα', ἴν' εἰδῆς οἷ τελευτήσω λόγον,
στεφάνωσον Ἑλλάδ' ἀξίως τήνδε κτανὼν
σαυτοῦ, νόμον δὲ τόνδε ταῖς ἄλλαισι θές
γυναιξί, θνήσκειν ἥτις ἂν προδῶ πόσιν.

Annexe 4 : Isocrate, Éloge d'Hélène, 64 (trad. Georges Mathieu, Émile Brémond, Paris, 1929)

Elle montra sa puissance également au poète Stésichore le jour où, dans les premiers vers d'un chant, il lança quelques paroles impies contre elle ; il se leva, privé de l'usage de la vue puis, lorsqu'il eut reconnu la cause de son malheur et qu'il eut composé ce que l'on appelle la *Palinodie*, il revint à son état normal.

Ἐνεδείξατο δὲ καὶ Στησιχόρῳ τῷ ποιητῇ τὴν αὐτῆς δύναμιν· ὅτε μὲν γὰρ ἀρχόμενος τῆς ᾠδῆς ἐβλασφήμησέ τι περὶ αὐτῆς, ἀνέστη τῶν ὀφθαλμῶν ἐστερημένος, ἐπειδὴ δὲ γνούς τὴν αἰτίαν τῆς συμφορᾶς τὴν καλουμένην παλινωδίαν ἐποίησε, πάλιν αὐτὸν εἰς τὴν αὐτὴν φύσιν κατέστησεν.

Annexe 5 : Apollodore, Bibliothèque, III, 10, 7 (trad. Sous la direction de Paul Schubert, Genève, 2003)

Après que Zeus, sous la forme d'un cygne, puis au cours de la même nuit Tyndare, se furent unis à Lédä, de Zeus naquirent Pollux et Hélène ; et de Tyndare naquirent Castor [et Clytemnestre]. Mais certains prétendent qu'Hélène est la fille de Zeus et de Némésis. Cette dernière, en effet, pour échapper à l'union avec Zeus, se serait métamorphosée en oie, mais Zeus aurait pris la forme d'un cygne pour s'accoupler avec elle. De cet accouplement, elle aurait produit un œuf, et un berger aurait découvert cet œuf dans les bois et en aurait fait don à Lédä. Celle-ci l'aurait déposé dans un coffre pour le garder, et après la période de gestation nécessaire, Hélène serait née, élevée par Lédä comme s'il s'agissait de sa propre fille. Devenue remarquable par sa beauté, elle fut enlevée par Thésée, qui l'emmena à Aphidna. Pollux et Castor entreprirent alors une expédition, durant le séjour de Thésée chez Hadès, prirent la cité et récupérèrent Hélène, et emmenèrent prisonnière la mère de Thésée, Aethra ».

Διὸς δὲ Λήδα συνελθόντος ὁμοιωθέντος κύκνῳ, καὶ κατὰ τὴν αὐτὴν νύκτα Τυνδάρεω, Διὸς μὲν ἐγεννήθη Πολυδεύκης καὶ Ἑλένη, Τυνδάρεω δὲ Κάστωρ καὶ Κλυταιμνήστρα. λέγουσι δὲ ἔνιοι Νεμέσεως Ἑλένην εἶναι καὶ Διός. ταύτην γὰρ τὴν Διὸς φεύγουσαν συνουσίαν εἰς χῆνα τὴν μορφήν μεταβαλεῖν, ὁμοιωθέντα δὲ καὶ Δία κύκνῳ συνελθεῖν· τὴν δὲ ᾧ ἐκ τῆς συνουσίας ἀποτεκεῖν, τοῦτο δὲ ἐν τοῖς ἄλσεσιν εὐρόντα τινὰ ποιμένα Λήδα κομίσαντα δοῦναι, τὴν δὲ καταθεμένην εἰς λάρνακα φυλάσσειν, καὶ χρόνῳ καθήκοντι γεννηθεῖσαν Ἑλένην ὥς ἐξ αὐτῆς θυγατέρα τρέφειν. γενομένην δὲ αὐτὴν κάλλει διαπρεπῇ Θησεὺς

ἀρπάσας εἰς Ἀφίδνας ἐκόμισε. Πολυδεύκης δὲ καὶ Κάστωρ ἐπιστρατεύσαντες, ἐν Ἰδίου
Θησέως ὄντος, αἰροῦσι τὴν πόλιν καὶ τὴν Ἑλένην λαμβάνουσι, καὶ τὴν Θησέως μητέρα
Αἴθραν ἄγουσιν αἰχμάλωτον.

Annexe 6 : Pausanias, *Description de la Grèce*, I, 33.8 (trad. Jean Pouilloux, 1992, Paris)

Maintenant, je vais décrire toutes les représentations figurées sur la base de la statue, après avoir donné pour plus de clarté les indications préalables que voici : Némésis, dit-on, est mère d'Hélène, mais ce fut Lédä qui lui donna le sein et l'éleva. Quant à son père, aussi bien les gens de Rhamnonte que tous les Grecs ont la même tradition selon laquelle c'est Zeus et non Tyndare. C'est parce qu'il connaissait cette version de la légende que Phidias a représenté Hélène amenée par Lédä à Némésis, qu'il a représenté aussi Tyndare et ses fils, ainsi qu'un homme debout près d'un cheval, qu'on appelle *Hippeus*. Il y a aussi Agamemnon, Ménélas, Pyrrhos, le fils d'Achille, premier époux d'Hermione, fille d'Hélène.

ταῦτα ἀκηκοὺς Φειδίας πεποίηκεν Ἑλένην ὑπὸ Λήδας ἀγομένην παρὰ τὴν Νέμεσιν, πεποίηκε δὲ Τυνδάρεων τε καὶ τοὺς παῖδας καὶ ἄνδρα σὺν ἵππῳ παρεστηκότα Ἰππέα ὄνομα: ἔστι δὲ Ἀγαμέμνων καὶ Μενέλαος καὶ Πύρρος ὁ Ἀχιλλέως, πρῶτος οὗτος Ἑρμιόνην τὴν Ἑλένης γυναικα λαβών: Ὀρέστης δὲ διὰ τὸ ἐς τὴν μητέρα τόλμημα παρείθη, παραμεινάσης τε ἐς ἅπαν Ἑρμιόνης αὐτῷ καὶ τεκούσης παῖδα. ἐξῆς δὲ ἐπὶ τῷ βάθρῳ καὶ Ἐποχος καλούμενος καὶ νεανίας ἐστὶν ἕτερος: ἐς τούτους ἄλλο μὲν ἤκουσα οὐδέν, ἀδελφοὺς δὲ εἶναι σφᾶς Οἰνός, ἀφ' ἧς ἐστὶ τὸ ὄνομα τῷ δήμῳ.

Annexe 7 : Hygin, *Astronomica*, 2, 8 (trad. André le Boeuffle, Paris, 1983)

Le cygne doit son nom aux Grecs ; beaucoup, dans l'ignorance de sa légende, l'ont appelé *ornis*, nom général de la gent ailée. Voici, à son sujet, l'explication traditionnelle : Jupiter s'était épris d'amour pour Némésis et n'avait pu obtenir d'elle qu'elle partageât sa couche ; il assouvît sa passion grâce à ce stratagème. Sur son ordre, Vénus prend l'apparence d'un aigle et le poursuit tandis qu'il s'est changé en cygne ; comme s'il fuyait l'aigle, il se réfugia auprès de Némésis et s'installa dans son sein. Némésis, loin de le repousser, le tenait enveloppée de ses ailes et s'endormit, pendant son sommeil Jupiter abusa d'elle. Puis il s'envola et parce que les hommes le voyaient planer haut dans le ciel, on le dit établi parmi les constellations. Pour éviter un démenti, Jupiter le plaça effectivement volant dans le ciel, ainsi que l'aigle à sa suite. Quant à Némésis, en raison de son union avec la gent ailée, le temps venu, elle mit au

monde un œuf. Mercure l'enleva et le transporta à Sparte pour le déposer dans le sein de Lédä assise. Il en naît Hélène, dont la beauté physique surpassait toutes les autres, et Lédä l'appela sa fille. Selon d'autres récits, c'est Lédä qui reçut dans sa couche Jupiter changé en cygne ; mais nous laisserons en suspens ce débat.

Olor. Hunc Cygnum Graeci appellant; quem complures, proper ignotam illis historiam, communi genere auium ὄρνιν appellauerunt. De quo haec memoriae prodita est causa: Iuppiter, cum amore inductus Nemesin diligere coepisset neque ab ea ut secum concumberet impetrare potuisset, hac cogitatione amore est liberatus. Iubet enim Venerem aquilae simulatam se sequi ; ipse in olorem conuersus ut aquilam fugiens ad Nemesin confugit et in eius gremio se conlocauit. Quem Nemesis non aspernata, amplexum tenes somno est consopita; quam dormientem Iuppiter compressit. Ipse autem auolauit, et quod ab hominibus alte uolans caelo uidebatur, inter sidera dictus est esse constitutus. Quod ne falsum diceretur, Iuppiter e facto eum uolantem et auqilam sequentem conlocauit in mundo. Nemesis autem, ut quae auium generi esset iuncta, mensibus actis, ouum procreauit. Quod Mercurius auferens detulit Spartam et Ledae sedenti in gremium proiecit ; ex quo nascitur Helena, ceteras specie corporis praestans, quam Leda suam filiam nominauit. Alii autem cum Leda Iouem concubuisse in olorem conuersum dixerunt ; de quo in medio relinquemus.

Annexe 8 : Athénée, *Le banquet des Sophistes*, II, 58, b (trad. Alexandre Desrousseaux, Paris, 1956)

Les œufs de cane sont mentionnés par Eriphos
Des œufs, oui, blancs et gros ; ils sont de cane m'est avis.
- Mais cet homme dit que c'est Lédä qui les a enfantés »

χηνείων δ' ὥσων Ἐριφος:
ὥὰ λευκά γε
καὶ μεγάλα: β. χήνει' ἐστίν, ὥς γ' ἐμοὶ δοκεῖ:
οὗτος δέ φησι ταῦτα τὴν Λήδαν τεκεῖν.

Annexe 9 : Euripide, *Hélène*, 16-21 (trad. Henri Grégoire, Louis Méridier, Paris, 1950)

Quant à moi, ma patrie est Sparte au nom fameux, et Tyndare est mon père : on raconte, il est vrai, que Zeus, prenant un jour l'apparence d'un cygne et fuyant dans le sein de ma mère

Léda, la poursuite d'un aigle, obtint par cette ruse ses faveurs : mais ce conte est-il digne de foi ?

ἡμῖν δὲ γῇ μὲν πατρὶς οὐκ ἀνώνυμος
Σπάρτη, πατὴρ δὲ Τυνδάρεως· ἔστιν δὲ δὴ
λόγος τις ὥς Ζεὺς μητέρ' ἔπατ' εἰς ἐμὴν
Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών,
ὃς δόλιον εὐνὴν ἐξέπραξ' ὑπ' αἰετοῦ
δίωγμα φεύγων, εἰ σαφὴς οὗτος λόγος :

Annexe 10 : Euripide, *Iphigénie à Aulis*, 794-800 (trad. François Jouan, Paris, 1983)

Si du moins ce récit est vrai que Léda te conçut d'un oiseau ailé, lorsque Zeus en eut pris la forme. À moins que ces fables gravées sur les tablettes des Piréides n'aient seulement répandu de vaines croyances parmi les hommes.

εἰ δὴ φάτις ἔτυμος
ὥς ἔτυχεν, Λήδα
ὄρνιθι παμένῳ
Διὸς ὅτ' ἠλλάχθη δέμας,
εἴτ' ἐν δέλτοις Πιερίσιν
μῦθοι τάδ' ἐς ἀνθρώπους
ἦνεγκαν παρὰ καιρὸν ἄλλως.

Annexe 11 : Homère, *Odyssée*, IV, 120-137 (trad. Victor Bérard, Paris, 1924)

Or, voici que, sortant des parfums de sa chambre et de ses hauts lambris, Hélène survenait : on eut dit l'Artémis à la quenouille d'or. Adrasté avança une chaise ouvragée qu'Alkippé recouvrit d'un doux carreau de laine, puis Phylo déposa la corbeille d'argent, un cadeau d'Alcandra, la femme de Polybe. C'était un habitant de la Thèbes d'Egypte, la ville où les maisons regorgent de richesses. Tandis qu'à Ménélas, Polybe avait donné deux baignoires d'or et deux trépieds en or, avec dix talents d'or, Hélène avait reçu d'Alcandra, son épouse, des présents merveilleux : une quenouille d'or et, montée sur roulettes, la corbeille d'argent aux lèvres de vermeil, que venait d'apporter Phylo, la chambrière, et qu'emplissait le fil dévidé du fuseau ; dessus, était couché la quenouille, chargée de laine de purpurine. Hélène prit le siège avec le marchepied et sans tarder, pressa son mari de demandes [...]

Εἶος ὁ ταῦθ' ὥρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,
 ἐκ δ' Ἑλένη θαλάμοιο θυώδεος ὑπορόφοιο
 ἦλυθεν Ἀρτέμιδι χρυσηλακάτῳ εἰκυῖα.
 τῇ δ' ἄρ' ἅμ' Ἀδρήστη κλισίην εὐτυκτον ἔθηκεν,
 Ἀλκίππη δὲ τάπητα φέρειν μαλακοῦ ἐρίοιο,
 Φυλῶ δ' ἀργύρεον τάλαρον φέρε, τόν οἱ ἔθηκεν
 Ἀλκάνδρη, Πολύβοιο δάμαρ, ὃς ἔναι' ἐνὶ Θήβης
 Αἰγυπτίης, ὅθι πλεῖστα δόμοις ἐν κτήματα κεῖται:
 ὃς Μενελάῳ δῶκε δὴ ἀργυρέας ἀσαμίνθους,
 δοιοὺς δὲ τρίποδας, δέκα δὲ χρυσοῖο τάλαντα.
 χωρὶς δ' αὖθ' Ἑλένη ἄλοχος πόρε κάλλιμα δῶρα:
 χρυσέην τ' ἡλακάτην τάλαρόν θ' ὑπόκυκλον ὅπασσεν
 ἀργύρεον, χρυσῶ δ' ἐπὶ χεῖλεα κεκράαντο.
 τόν ῥά οἱ ἀμφίπολος Φυλῶ παρέθηκε φέρουσα
 νήματος ἀσκητοῖο βεβυσμένον: αὐτὰρ ἐπ' αὐτῷ
 ἡλακάτη τετάνυστο ἰοδνεφὲς εἴρος ἔχουσα.
 ἔξετο δ' ἐν κλισίῳ, ὑπὸ δὲ θρῆνυς ποσὶν ἦεν.
 αὐτίκα δ' ἦ γ' ἐπέεσσι πόσιν ἐρέεινεν ἕκαστα:

Annexe 12 : Homère, *Illiade*, III, 121-128 (trad. Paul Mazon, Paris, 1932)

Mais Iris, à son tour, vient en messagère trouver Hélène aux bras blancs. Elle a pris les traits de sa belle-sœur, l'épouse du fils d'Anténor, celle que s'est donnée pour femme Hélicaon, le roi fils d'Anténor, Laocide. La première pour la beauté des filles du roi Priam. Et elle trouve Hélène en son palais en train de tisser une large pièce, un manteau double de pourpre. Elle y trace les épreuves des Troyens dompteurs de cavales et des Achéens à cotte de bronze, les multiples épreuves qu'ils ont subies pour elle sous les coups d'Arès.

εἰδομένη γαλόφ' Ἀντηνορίδαο δάμαρτι,
 τὴν Ἀντηνορίδης εἶχε κρείων Ἑλικάων
 Λαοδίκην Πριάμοιο θυγατρῶν εἶδος ἀρίστην.
 τὴν δ' εὖρ' ἐν μεγάρῳ: ἥ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε
 δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους
 Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
 οὓς ἔθεν εἵνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρηος παλαμάων:

Annexe 13 : Homère, *Iliade*, III, 383-446

Elle ne s'en tient pas là : elle va appeler elle-même Hélène. Elle la rejoint sur le haut rempart ; des Troyennes en nombres l'entourent. La main de la déesse saisit et secoue un coin de son voile parfumé. Pour parler à Hélène, elle a pris l'aspect d'une vieille d'autrefois, d'une fileuse qui, lorsqu'elle habitait à Lacédémone, exécutait pour elle de beaux ouvrages en laine et qu'elle aimait chèrement. Sous ses traits la divine Aphrodite lui dit :

« Viens avec moi : Alexandre t'invite à rentrer chez toi. Il est dans sa chambre, sur le lit fait au tour. Sa beauté lui autant que sa parure. Tu ne pourrais croire qu'il vient de livrer un combat singulier, mais plutôt qu'il se rend au bal, ou que, revenu à l'instant du bal, il repose. ». Elle dit et émeut le cœur d'Hélène en sa poitrine ; Elle a reconnu la gorge merveilleuse de la déesse, sa poitrine désirable, ses yeux de lumière, et, saisie de stupeur, elle lui parle en l'appelant de tous ses noms :

Ah ! Folle ! Pourquoi ce besoin de me séduire ? [400] Prétends-tu donc m'emmener plus loin encore, dans cette bonne cité de la Phrygie ou de l'aimable Méonie, parce que, là aussi, tu as un favori parmi les mortels ? Alors, parce que Ménélas a aujourd'hui vaincu le divin Alexandre, et parce qu'il souhaite de ramener à son foyer la misérable que je suis, te voilà aujourd'hui encore à mes côtés, pleine de desseins perfides ! Mais va donc t'installer chez lui, abandonne les routes des dieux : ne permets plus à tes pas de te ramener dans l'Olympe, et apprends à te tourmenter pour lui, à veiller sur lui sans répit, jusqu'au moment où il fera de toi sa femme, voire son esclave ! Non je n'irai pas – on trouverait la chose trop mauvaise – je n'irai pas là-bas préparer son lit. Les Troyennes désormais se railleraient toutes de moi, et j'ai déjà au cœur des peines infinies. .

La divine Aphrodite en courroux lui répond :

« Ne me provoque pas, insolente, et prend garde que je ne me fâche et ne t'abandonne. Je t'aurai alors en haine autant qu'aujourd'hui je t'ai en prodigieuse affection. Je provoquerai des haines sinistres entre les deux peuples, troyen et danaen, et tu périras d'une mort cruelle. » Elle dit ; la fille de Zeus, Hélène, prend peur. Elle met sur elle un voile d'un blanc éclatant, et s'en va en silence, sans être aperçue d'aucune Troyenne : la déesse guide ses pas.

Dès qu'elles sont arrivées dans le palais splendide d'Alexandre, les servantes se remettent promptement à leurs travaux, cependant qu'Hélène, la toute divine, va dans sa chambre aux hauts lambris. La déesse aux sourires, Aphrodite, prend un siège, qu'elle lui apporte et place juste en face d'Alexandre. Hélène s'y assied, fille de Zeus qui tient l'égide, et, tout en détournant les yeux de son époux, le semonce en ces termes :

« Te voilà donc de retour du combat ! Ah ! Que tu aurais donc mieux fait d’y périr sous les coups du puissant guerrier qui fut mon premier époux ! Ne le nie pas : tu te vantais de l’emporter sur Ménélas chéri d’Arès par ta force, tes bras, ta pique ? Allons ! Provoque donc une seconde fois Ménélas chéri d’Arès, et tiens-lui donc tête au combat... Moi, je te conseille de t’en tenir là ; cesse de mener guerre ouverte et de te battre étourdiment contre le blond Ménélas, si tu ne veux bientôt succomber sous sa lance. »

Mais Pâris ainsi lui répond :

« Ne poursuis pas mon cœur, femme, de durs outrages. Si aujourd’hui Ménélas a vaincu, c’est grâce à Athéné ; une autre fois j’aurai mon tour : nous aussi, nous avons des dieux pour nous. Allons ! Couchons-nous et goûtons le plaisir d’amour. Jamais encore le désir n’a à ce point enveloppé mon âme, pas même le jour où, pour t’enlever de l’aimable Lacédémone, je pris le large avec mes nefes marines et, dans l’îlot de Cranaé, je partageai ton lit et ton amour – non, non, jamais autant que je t’aime à cette heure et que me tient le doux désir. »

Il dit, et se dirige le premier vers le lit ; son épouse l’y suit.

πύργῳ ἐφ’ ὕψηλῳ, περὶ δὲ Τρωαὶ ἄλις ἦσαν:
χειρὶ δὲ νεκταρέου ἑανοῦ ἐτίναξε λαβοῦσα,
γρηῖ δέ μιν εἴκυῖα παλαιγενεῖ προσέειπεν
εἰροκόμῳ, ἣ οἱ Λακεδαίμονι ναιετοώσῃ
ἦσκειν εἴρια καλά, μάλιστα δέ μιν φιλέεσκε:
τῇ μιν ἐισαμένη προσεφώνεε δῖ’ Ἀφροδίτῃ:
δεῦρ’ ἴθ’· Ἀλέξανδρός σε καλεῖ οἶκον δὲ νέεσθαι.
κεῖνος ὃ γ’ ἐν θαλάμῳ καὶ δινωτοῖσι λέχεσσι
κάλλει τε στίλβων καὶ εἵμασιν: οὐδέ κε φαίης
ἀνδρὶ μαχεσσάμενον τόν γ’ ἐλθεῖν, ἀλλὰ χορὸν δὲ
ἔρχεσθ’, ἥ δὲ χοροῖο νέον λήγοντα καθίζειν.’
ὥς φάτο, τῇ δ’ ἄρα θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι ὄρινε:
καὶ ῥ’ ὥς οὖν ἐνόησε θεᾶς περικαλλέα δειρὴν
στήθεά θ’ ἱμερόεντα καὶ ὄμματα μαρμαίροντα,
θάμβησέν τ’ ἄρ’ ἔπειτα ἔπος τ’ ἔφατ’ ἔκ τ’ ὀνόμαζε:
δαιμονίῃ, τί με ταῦτα λιλαίεαι ἡπεροπεύειν;
ἦ πῇ με προτέρῳ πολίων εὖ ναιομενάων
ἄξεις, ἦ Φρυγίης ἢ Μηονίης ἐρατεινῆς,
εἴ τίς τοι καὶ κεῖθι φίλος μερόπων ἀνθρώπων:

οὐνεκα δὴ νῦν δῖον Ἀλέξανδρον Μενέλαος
νικήσας ἐθέλει στυγερὴν ἐμὲ οἴκαδ' ἄγεσθαι,
τοῦνεκα δὴ νῦν δεῦρο δολοφρονέουσα παρέστης;
ἦσο παρ' αὐτὸν ἰοῦσα, θεῶν δ' ἀπόεικε κελεύθου,
μηδ' ἔτι σοῖσι πόδεσσιν ὑποστρέψειας Ὀλυμπον,
ἀλλ' αἰεὶ περὶ κεῖνον ὀΐζυε καὶ ἐφύλασσε,
εἰς ὃ κέ σ' ἢ ἄλοχον ποιήσεται ἢ ὃ γε δούλην.
κεῖσε δ' ἐγὼν οὐκ εἴμι: νεμεσσητὸν δέ κεν εἴη:
κεῖνου πορσανέουσα λέχος: Τρῳαὶ δέ μ' ὀπίσσω
πᾶσαι μωμήσονται: ἔχω δ' ἄχε' ἄκριτα θυμῷ.
τὴν δὲ χολωσαμένη προσεφώνεε δῖ' Ἀφροδίτη:
'μή μ' ἔρεθε σχετλίη, μὴ χωσαμένη σε μεθείω,
τὼς δέ σ' ἀπεχθήρῳ ὥς νῦν ἔκπαγλ' ἐφίλησα,
μέσσω δ' ἀμφοτέρων μητίσομαι ἔχθεα λυγρὰ
Τρώων καὶ Δαναῶν, σὺ δέ κεν κακὸν οἶτον ὅληαι.
'ὥς ἔφατ', ἔδεισεν δ' Ἑλένη Διὸς ἐκγεγαυῖα,
βῆ δὲ κατασχομένη ἐάνῳ ἀργῇτι φαεινῷ
σιγῇ, πάσας δὲ Τρῳὰς λάθεν: ἦρχε δὲ δαίμων.
ἀμφίπολοι μὲν ἔπειτα θοῶς ἐπὶ ἔργα τράποντο,
ἡ δ' εἰς ὑπόροφον θάλαμον κίε δῖα γυναικῶν.
τῇ δ' ἄρα δίφρον ἐλοῦσα φιλομειδῆς Ἀφροδίτη
ἀντί' Ἀλεξάνδροιο θεὰ κατέθηκε φέρουσα:
ἐνθα κάθιζ' Ἑλένη κούρη Διὸς αἰγιόχοιο
ὅσσε πάλιν κλίνασα, πόσιν δ' ἠνίπαπε μύθῳ:
'ἦλυθες ἐκ πολέμου: ὥς ὄφελες αὐτόθ' ὀλέσθαι
ἀνδρὶ δαμείς κρατερῷ, ὃς ἐμὸς πρότερος πόσις ἦεν.
ἦ μὲν δὴ πρίν γ' εὖχε' ἀρηϊφίλου Μενελάου
σῇ τε βίῃ καὶ χερσὶ καὶ ἔγχεϊ φέρτερος εἶναι:
ἀλλ' ἴθι νῦν προκάλεσσαι ἀρηϊφίλον Μενέλαον
ἐξαυτὶς μαχέσασθαι ἐναντίον: ἀλλὰ σ' ἔγωγε
παύεσθαι κέλομαι, μηδὲ ξανθῷ Μενελάῳ
ἀντίβιον πόλεμον πολεμίζειν ἠδὲ μάχεσθαι
ἀφραδέως, μή πως τάχ' ὑπ' αὐτοῦ δουρὶ δαμήης.
'τὴν δὲ Πάρις μύθοισιν ἀμειβόμενος προσέειπε:

‘μή με γύναι χαλεποῖσιν ὀνειδέσι θυμὸν ἔνιπτε:
νῦν μὲν γὰρ Μενέλαος ἐνίκησεν σὺν Ἀθήνῃ,
κεῖνον δ’ αὖτις ἐγώ: πάρα γὰρ θεοὶ εἰσι καὶ ἡμῖν.
ἀλλ’ ἄγε δὴ φιλότῃ τραπεῖομεν εὐνηθέντε:
οὐ γάρ πώ ποτέ μ’ ὥδέ γ’ ἔρωσ φρένας ἀμφεκάλυπεν,
οὐδ’ ὅτε σε πρῶτον Λακεδαίμονος ἐξ ἐρατεινῆς
ἔπλεον ἀρπάξας ἐν ποντοπόροισι νέεσσι,
νήσῳ δ’ ἐν Κραναῇ ἐμίγην φιλότῃ καὶ εὐνῇ,
ὥς σεο νῦν ἔραμαι καὶ με γλυκὺς ἥμερος αἰρεῖ.

Annexe 14 : Homère, *Odyssée*, IV, 271-284 (trad. Victor Bérard, Paris, 1924)

Dans le cheval de bois, je nous revois assis, nous tous les chefs d’Argos. Mais alors tu survins, Hélène ! En cet endroit, quelque dieu t’amenait pour fournir aux Troyens une chance de gloire [sur tes pas, Déiphobe allait, beau comme un dieu,] et, par trois fois, tu fis le tour de la machine ; tu tapais sur le creux, appelant nom par nom [, imitant pour chacun la voix de son épouse]. Près du fils de Tydée et du divin Ulysse, assis en cette foule, je t’entendais crier, et Diomède et moi n’y pouvions plus tenir ; nous nous levions déjà, nous voulions ou sortir ou répondre au plus vite ; Ulysse nous retint et mâta notre envie.

οἶον καὶ τόδ’ ἔρεξε καὶ ἔτλη καρτερὸς ἀνὴρ
ἵπῳ ἐνὶ ξεστῷ, ἵν’ ἐνήμεθα πάντες ἄριστοι
Ἀργείων Τρώεσσι φόνον καὶ κῆρα φέροντες.
ἦλθες ἔπειτα σὺ κεῖσε: κελευσέμεναι δέ σ’ ἔμελλε
δαίμων, ὃς Τρώεσσιν ἐβούλετο κῦδος ὀρέξαι:
καὶ τοι Δηϊφοβὸς θεοεἰκελὸς ἔσπετ’ ἰούσῃ.
τρεῖς δὲ περίσσειζας κοῦλον λόχον ἀμφαφώσας,
ἐκ δ’ ὀνομακλήδην Δαναῶν ὀνόμαζες ἀρίστους,
πάντων Ἀργείων φωνὴν ἴσκουσ’ ἀλόχοισιν.
αὐτὰρ ἐγὼ καὶ Τυδεΐδης καὶ δῖος Ὀδυσσεὺς
ἦμενοι ἐν μέσσοισιν ἀκούσαμεν ὡς ἐβόησας.
νῶι μὲν ἀμφοτέρω μενεήναμεν ὀρμηθέντε
ἢ ἐξελθέμεναι, ἢ ἔνδοθεν αἶψ’ ὑπακοῦσαι:
ἀλλ’ Ὀδυσσεὺς κατέρυκε καὶ ἔσχεθεν ἱεμένῳ περ.

Annexe 14 : Hérodote, *Histoires*, VI, 61 (trad. Philippe-Ernest Legrand, Paris, 1948)

Ariston, du temps qu'il était roi de Sparte, avait épousé deux femmes sans avoir d'enfants ; n'admettant pas que lui-même fût cause de cette stérilité, il en épousa une troisième, dans les conditions que voici. Il avait pour ami un Spartiate à qui il était attaché plus qu'à tout autre citoyen. Cet homme avait pour épouse la femme qui, de beaucoup, était la plus belle de Sparte, et cela après être devenue de très laide à très belle. Car sa nourrice, qui la voyait physiquement disgraciée, – cette enfant à la vilaine figure était la fille de gens riches, – et qui voyait aussi ses parents prendre mal leur parti de sa disgrâce, après avoir constaté tout cela, avait eu cette idée : tous les jours elle la portait à la chapelle d'Hélène, qui au lieu appelé Thérapné au-dessus du temple de Phoibos ; et, chaque fois qu'elle l'y avait portée, elle la présentait debout à la statue divine, priant la déesse de guérir l'enfant de sa laideur. Or, un jour qu'elle revenait de la chapelle, une femme se montra à elle, et cette femme qui se montra ainsi lui demanda ce qu'elle portait dans ses bras ; elle dit que c'était une enfant ; la femme l'invita à la lui montrer ; elle refusa, car les parents, dit-elle, lui avaient interdit de la laisser voir la personne. La femme insista vivement pour qu'elle la lui montrât ; et la nourrice, voyant que cette femme tenait tant à la voir, finit par la lui montrer. La femme caressa la tête de l'enfant, et déclara que ce serait la plus belle de toutes les femmes de Sparte. A partir de ce jour, l'enfant changea effectivement de figure ; et, quand ce fut une fille arrivée à l'âge de se marier, elle fut épousée par Agéttos fils d'Alkeïdès, l'amir d'Ariston dont j'ai parlé.

Ἀρίστωνι βασιλεύοντι ἐν Σπάρτῃ καὶ γήμαντι γυναῖκας δύο παῖδες οὐκ ἐγίνοντο. Καὶ οὐ γὰρ συνεγινώσκετο αὐτὸς τούτων εἶναι αἴτιος, γαμέει τρίτην γυναῖκα· ὧδε δὲ γαμέει. Ἦν οἱ φίλος τῶν Σπαρτιητέων ἀνὴρ, τῷ προσέκειτο τῶν ἀστῶν μάλιστα ὁ Ἀρίστων. Τούτῳ τῷ ἀνδρὶ ἐτύγχανε ἐοῦσα γυνὴ καλλίστη μακρῶ τῶν ἐν Σπάρτῃ γυναικῶν, καὶ ταῦτα μέντοι καλλίστη ἐξ αἰσχίστης γενομένη. Ἦοῦσαν γάρ μιν τὸ εἶδος φλαύρην ἢ τροφὸς αὐτῆς, οἷα ἀνθρώπων τε ὀλβίων θυγατέρα καὶ δυσειδέα ἐοῦσαν, πρὸς δὲ καὶ ὀρῶσα τοὺς γονέας συμφορὴν τὸ εἶδος αὐτῆς ποιευμένους, ταῦτα ἕκαστα μαθοῦσα ἐπιφράζεται τοιάδε· ἐφόρει αὐτὴν ἀνὰ πᾶσαν ἡμέρην ἐς τὸ τῆς Ἑλένης ἱρόν. Τὸ δ' ἐστὶ ἐν τῇ Θεράπνῃ καλομένη ὑπερθε τοῦ Φοιβηίου ἱεροῦ. Ὅπως δὲ ἐνείκειε ἡ τροφός, πρὸς τε τῷ γαλμα ἴστα καὶ ἐλίσσετο τὴν θεὸν ἀπαλλάξαι τῆς δυσμορφίης τὸ παιδίον. Καὶ δὴ κοτε ἀπιούσῃ ἐκ τοῦ ἱεροῦ τῇ τροφῷ γυναῖκα λέγεται ἐπιφανῆναι, ἐπιφανεῖσαν δὲ ἐπειρέσθαι μιν ὅ τι φέρει ἐν τῇ ἀγκάλῃ, καὶ τὴν φράσαι ὥς παιδίον φορέει, τὴν δὲ κελεύσαι οἱ δέξαι, τὴν δὲ οὐ φάναί· ἀπειρῆσθαι γάρ οἱ ἐκ τῶν γεναμένων μηδενὶ ἐπιδεικνύναι· τὴν δὲ πάντως ἐωυτῇ κελεύειν ἐπιδέξαι. Ὅρῶσαν δὲ τὴν γυναῖκα περὶ πολλοῦ

ποιευμένην ιδέσθαι, οὕτω δὲ τὴν τροφὸν δέξαι τὸ παιδίον· τὴν δὲ καταψῶσαν τοῦ παιδίου τὴν κεφαλὴν εἶπαι ὥς καλλιστεύσει πασέων τῶν ἐν Σπάρτῃ γυναικῶν. Ἀπὸ μὲν δὲ ταύτης τῆς ἡμέρης μεταπεσεῖν τὸ εἶδος. Γαμέει δὲ δὴ μιν ἐς γάμου ὥρην ἀπικομένην Ἄγητος ὁ Ἀλκείδεω, οὗτος δὲ ὁ τοῦ Ἀρίστωνος φίλος.

Abréviations

AJA : American Journal of Archaeology, Boston.

AK : Antike Kunst, Basel.

AnnInst : Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica, Roma.

ArchClass : Archeologia Classica, Roma.

ASAA : Annuario della Scuola Archeologica di Atene, Athinai

ASMG : Atti e memorie della Società Magna Grecia, Roma.

BA : Bollettino d'arte, Roma.

BABesch : Bulletin antieke beschaving, Leuven.

BAGB : Bulletin de l' Association Guillaume Budé, Paris.

BCH : Bulletin de Correspondance Hellénique, Paris.

BdI : Bullettino dell' Instituto di corrispondenza archeologica, Roma.

BSAA : Bulletin de la Société archéologique d' Alexandrie, Le Caire.

BSAF : Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France, Paris.

CEA : Cahiers des études anciennes, Trois-Rivières.

DialArch : Dialoghi di Archeologia, Roma.

EMC : Echos du monde classique, Calgary.

EtrStud : Etruscan Studies, Grosse Pointe.

GRBS : Greek, Roman and Byzantine studies, Durham.

HThR : The Harvard theological review, Cambridge.

JHS : The Journal of Hellenic Studies, London.

JRA : Journal of Roman Archaeology, Portsmouth.

Latomus : Latomus, Revue des études latines, Bruxelles.

MDAI(R) : Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung,
Mainz.

MÉFRA : Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Antiquités, Paris.

Mètis : Mètis : anthropologie des mondes grecs anciens : histoire, philologie, archéologie,
Paris ; Athinai.

MMAI : Monuments et mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et belles lettres,
Paris.

QUCC : Quaderni Urbinati di Cultura Classica, Pisa.

RA : Revue Archéologique, Paris.

RBPh : Revue Belge de Philologie et d'histoire, Bruxelles.

REA : Revue des Etudes Anciennes, Pessac.

REG : Revue des Etudes Grecques, Paris.

RHR : Revue de l'Histoire des Religions, Paris.

RIA : Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma.

ScAnt : Scienze dell'Antichità, Roma.

SIFC : Studi italiani di filologia classica, Firenze.

StEtr : Studi Etruschi, Roma.

TaPha : Transactions of the American Philological Association, Baltimore.

Bibliographie

- Adam 1980 = R. Adam, *Recherches sur les miroirs prénestins*, Paris, 1980.
- Adam 1989 = R. Adam, « Faux triomphe et préjugés tenaces : la ciste Berlin Misc. 3238 », dans *MÉFRA*, 101, 2, 1989, p. 597-641.
- Adam – Briquel 1982 = R. Adam, D. Briquel, « Le miroir prénestin de l'Antiquario Comunale de Rome et la légende des jumeaux divins en milieu latin à la fin du IV^{ème} siècle av. J.-C. », dans *MÉFRA*, 94, 1982, p. 33-65.
- Adembri 1982 = B. Adembri, *Schede*, dans *Pittura etrusca a Orvieto*, Roma, 1982, p. 76-103.
- Adembri 1984 = B. Adembri, « Ceramica falisca ed etrusca a figure rosse : qualche precisazione » dans *Contributi alla ceramica etrusca tardo-classica*, Roma, 1984, p. 17-20.
- Aellen - Cambitoglou - Chamay 1986 = C. Aellen, A. Cambitoglou, J. Chamay (dir.), *Le Peintre de Darius et son milieu*, Genève, 1986.
- Allen 1911 = T.W. Allen, *Homeri opera. Hymnos, Cyclum, Fragmenta, Margiten, Batrachomiomachiam; Vitas continens*, , 1911.
- Alloero 1981 = B.M. Alloero, *LIMC s. v. Altria/Alsir*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1981, p. 380-382.
- Ambrosini 2003 = L. Ambrosini, « Specchi volsiniesi e vulcenti. Contributo ad una definizione preliminare della produzione volsiniese », dans *Annali Della Fondazione per Il Museo Claudio Faina*, 10, 2003, p. 407-481.
- Ambrosini 2018 = L. Ambrosini, « Gli specchi etruschi con cornice figurata. Riflessioni sulla struttura e raffigurazione del " cosmo " in Etruria », dans *StEtr*, 53, 2018, p. 101-113.
- Apollodore - Schubert 2003 = Apollodore, P. Schubert, *La Bibliothèque. Un manuel antique de mythologie*, Lausanne, 2003.
- Arias 1941 = P.E. Arias, *Corpus Vasorum Antiquorum, Italia, fasc. 17, Museo Archeologico Nazionale di Siracusa, 1*, Roma, 1941.
- Assael 1987 = J. Assael, « Les transformations du mythe dans l'Hélène d'Euripide », dans *Pallas*, 33, 1987, p. 41-54.
- Austin 1994 = N. Austin, *Helen of Troy and her shameless phantom*, Ithaca ; London, 1994.
- Babelon - Blanchet 1895 = E. Babelon, J.-A. Blanchet, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1895.
- Bachofen 1925 = J.J. Bachofen, *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, Basel, 1925.
- Backes 1984 = J.L. Backes, *Le mythe d'Hélène*, Clermont-Ferrand, 1984.
- Baggio 2001 = M. Baggio, « La sera delle nozze », dans *Studi sull'immagine. Atti del Convegno*, Padova, 2001, p. 189-199.
- Baggio 2003 = M. Baggio, *I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV secolo a.C.*, Roma, 2003.

- Baggio 2008 = M. Baggio, « Il mondo al femminile nel repertorio figurativo apulo. La prospettiva degli oggetti, 7-8 novembre 2007 », dans *Vasi, immagini, collezionismo*, Università degli studi, Milano, 2008, p. 285-307.
- Baggio 2013 = M. Baggio, *Sistemi di immagini, sistemi di oggetti*, dans *Cahiers Mondes anciens* [en ligne], 4, 2013.
- Baggio 2019 = M. Baggio, « Entre travail et séduction », dans *La cité des regards. Autour de François Lissarrague*, Rennes, 2019, p. 229-239.
- Baglione 2002 = M.P. Baglione, « Nuove osservazioni sui contesti funerari di Praeneste », dans *Caelatores. Incisori di specchi e ciste tra Lazio ed Etruria*, Roma, 2002, p. 95-116.
- Baglione - Gilotta 2007 = M.P. Baglione, F. Gilotta, *Corpus Speculorum Etruscorum. Italia, fasc. 6, Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, fasc. 1, Roma, 2007.*
- Bakola 2010 = E. Bakola, *Cratinus and the art of comedy*, Oxford, 2010.
- Barbet 2009 = A. Barbet, *La peinture murale romaine*, deuxième édition revue et corrigée, Paris, 2009.
- Barthes 1964 = R. Barthes, « Eléments de sémiologie », dans *Communications*, 4, 1964, p. 91-135.
- Bartoloni - Pitzalis 2016 = G. Bartoloni, F. Pitzalis, « Etruscan marriage », dans *Women in antiquity: real women across the ancient world*, London ; New York, 2016, p. 810-819.
- Bayet 1926a = J. Bayet, *Herclé : étude critique des principaux monuments relatifs à l'Hercule étrusque*, Paris, 1926.
- Bayet 1926b = J. Bayet, *Les origines de l'Hercule romain*, Paris, 1926.
- lei 1947 = J.D. Beazley, *Etruscan vase-painting*, Oxford, 1947.
- Beazley 1949 = J.D. Beazley, « The world of the Etruscan mirror », dans *JHS*, LXIX, 1949, p. 1-17.
- Beazley 1956 = J.D. Beazley, *Attic black-figure vase-painters*, Oxford, 1956.
- Beazley 1963 = J.D. Beazley, *Attic red-figure vase-painting*, Oxford, 1963.
- Becker 1939 = M. Becker, *Helena, ihr Wesen und ihre Wandlungen im klassischen Altertum*, Doctorat en philosophie, Fribourg, 1939.
- Bectarte 2006 = H. Bectarte, « Tenir un miroir dans l'art funéraire grec antique », dans *L'expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes, 2006, p. 165-180.
- Benassai 2001 = R. Benassai, *La pittura dei Campani e dei Sanniti*, Rome, 2001.
- Benassai 2002 = R. Benassai, *Un cinerario campano a Perugia*, dans *Annali Della Fondazione Il Museo Claudio Faina*, IX, 2002, p. 525-540.
- Bernardy 1927 = A. Bernardy, « Studi ed esplorazioni : collezioni etrusche nei musei di New York e Boston », dans *StEtr*, 1927, p. 471-473.

- Bernhard 1986 = M.L. Bernhard, *LIMC s. v. Ariadne*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1986, p. 1050-1070.
- Bettini - Brillante 2010 = M. Bettini, C. Brillante, *Le mythe d'Hélène*, Paris, 2010.
- Bianchi Bandinelli 1925 = R. Bianchi Bandinelli, « Clusium. La collezione E. Bonci Casuccini », dans *Monumenti Antichi Dei Lincei*, XXX, 1925, p. 522-551.
- Bianchi Bandinelli - Torelli 1976 = R. Bianchi Bandinelli, M. Torelli, *L'Arte dell'antichità classica*, Torino, 1976.
- Bieber 1920a = M. Bieber, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin, 1920.
- Blaise 1995 = F. Blaise, « Les deux (?) Hélène de Stésichore », dans *Poésie et lyrique antiques. Actes du colloque organisé à l'Université Charles de Gaulle Lille III, 2-4 juin 1993*, Lille, 1995, p. 29-40.
- Bloch 1955 = R. Bloch, *L'art et la civilisation étrusques*, Paris, 1955.
- Bloch 1984 = R. Bloch, *LIMC s. v. Aphrodite/Turan*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1984, p. 169-176.
- Bloch - Minot 1986 = R. Bloch, N. Minot, *LIMC s. v. Eos/Thesan*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1986, p. 789-797.
- Blondell 2013 = R. Blondell, *Helen of Troy : beauty, myth, devastation*, Oxford ; New York, 2013.
- Boardman 1974 = J. Boardman, *Athenian black figure vases : a handbook*, London, 1974.
- Boardman 1975 = J. Boardman, *Athenian red figures vases. The Archaic Period*, London, 1975.
- Boardman 1984 = J. Boardman, *LIMC s. v. Atalante*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1984, p. 940-950.
- Boardman 1990 = J. Boardman, *LIMC s.v. Herakles*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1990, p. 1-183.
- Boardman 1992 = J. Boardman, *LIMC s. v. Laomedon*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1992, p. 201-203.
- Boardman 1997 = J. Boardman, *LIMC s. v. Ketos*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1997, p. 731-736.
- Bodiou - Frère - Mehl 2006 = L. Bodiou, D. Frère, V. Mehl (Dir.), *L'expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes, 2006.
- Bodiou et al. 2011 = L. Bodiou, F. Gherchanoc, V. Huet, V. Mehl (Dir.), *Parures et artifices : le corps exposé dans l'Antiquité*, Paris, 2011.
- Boehrer - Sebillotte Cuchet 2011 = S. Boehrer, V. Sebillotte Cuchet (Dir.), *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine: le genre, méthode et documents*, Paris, 2011.

- Boëls-Janssen 2018 = N. Boëls-Janssen, « Les multiples langages du rituel nuptial dans la Rome antique », dans *Le rituel des cérémonies*, Paris, 2018, p. 11-22.
- Böhr 2002 = E. Böhr, *Corpus vasorum antiquorum, Deutschland, Berlin, fasc. 74 Antikensammlung ehemals Antiquarium. 9*, Munchen, 2002.
- Bonamici 2002a = M. Bonamici, « Diaspora prenestina », dans *Caelatores. Incisori di specchi e ciste tra Lazio ed Etruria*, Roma, 2002, p. 83-94.
- Bonamici 2002b = M. Bonamici, « Contributo agli Specchi Perugini », dans *Annali Della Fondazione per Il Museo Claudio Faina*, IX, 2002, p. 435-474.
- Bonfante 1975 = L. Bonfante, *Etruscan dress*, London, 1975.
- Bonfante 1977 = L. Bonfante, « The Judgment of Pâris, the toilette of Malavisch and a mirror in the Indiana University Art Museum », dans *StEtr*, XLV, 1977, p. 149-168.
- Bonfante 1986 = L. Bonfante, *Etruscan life and afterlife : a handbook of Etruscan studies*, Warminster, 1986.
- Bonfante 1989 = L. Bonfante, « Iconografia delle madre: Etruria e Italia antica », dans *Le donne in Etruria*, Roma, 1989, p. 85-106.
- Bonfante 1994 = L. Bonfante, « Excursus etruscan women », dans *Women in the classical world, image and text*, New York ; Oxford, 1994, p. 243-259.
- Bonfante 1997 = L. Bonfante, *Corpus Speculorum Etruscorum. U.S.A, fasc. 3, New-York, The Metropolitan Museum of Art*, Roma, 1997.
- Bonfante 2016 = L. Bonfante, « Motherhood in Etruria », dans *Women in antiquity: real women across the ancient world*, London ; New York, 2016, p. 781-796.
- Bordenache Battaglia - Emiliozzi 1979 = G. Bordenache Battaglia, A. Emiliozzi, *Le ciste Prenestine*, Roma, 1979.
- Bottini 1988 = A. Bottini, « Elena in Occidente: una tomba dalla chora di Metaponto », dans *BdA*, 50-51, 1988, p. 1-18.
- Bottini 1992 = A. Bottini, *Archeologia della salvezza*, Milano, 1992.
- Bottini 1995a = A. Bottini, « i Dioscuri e il mito : la nascita di Elena tra Atene e Occidente », dans *Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma*, cat. exp., Roma, Palazzo Massimo, 1994-1995, Modena, Foro Boario, 1995, Roma, 1995, p. 33-37.
- Bottini 1995b = A. Bottini, « Temi figurativi della ceramica attica e committenza occidentale. Una semplificazione. Il Mito di Teseo », dans *Ostraka*, 6, 1995, p. 109-134.
- Bottini 1997 = A. Bottini, *Elena fra Atene e Metaponto*, dans *Ostraka*, 6, 1997, p. 155-159.
- Boucher 1982 = S. Boucher, *Bronzes étrusques et italo-étrusques en Gaule*, dans *MÉFRA*, 94, 1, 1982, p. 149-162.
- Bouillet 1903 = A. Bouillet, *La collection Dutuit au Petit Palais*, Moûtiers, 1903.

Boyancé 1972 = P. Boyancé, « La main de "fides" », dans *Etudes sur la religion romaine*, 11, 1972, p. 121-133.

Bragantini - De Vos - Parise Badoni 1981 = I. Bragantini, M. De Vos, F. Parise Badoni, *Pitture e pavimenti di Pompei, I*, Roma, 1981.

Bragantini - De Vos - Parise Badoni 1983 = I. Bragantini, M. De Vos, F. Parise Badoni, *Pitture e pavimenti di Pompei, II*, Roma, 1983.

Braun 1982 = L. Braun, « Die schöne Helena, wie Gorgias und Isokrates sie sehen », dans *Hermes*, 110, 1982, p. 158-174.

Breccia 1909 = E. Breccia, dans *BSAA*, 11, 1909, p. 298-320.

Brendel 1995 = O. Brendel, *Etruscan art*, New Haven, 1995.

Brillante 1998 = C. Brillante, « Charis, bia e il tema della reciprocità amorosa », dans *QUCC*, 59, 2, 1998, p. 7-24.

Brillante 2009 = C. Brillante, « Elena nella notte della presa di Troia : dall'Iliupersis all'Eneide », dans *Aevum Antiquum*, 2009, p. 109-139.

Briquel 2016 = D. Briquel, *Catalogue des inscriptions étrusques et italiques du musée du Louvre*, Paris, 2016.

Brommer 1976 = F. Brommer, *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage, III (1976) 464 oben Nr. 1*, Marburg, 1976.

Bron 1996 = C. Bron, « Hélène sur les vases attiques : esclave ou double d'Aphrodite », dans *Kernos*, 9, 1996, p. 297-310.

Broze - Couloubaritsis - Hypsilanti 2003 = M. Broze, L. Couloubaritsis, A. Hypsilanti (Dir.), *Le mythe d'Hélène*, Bruxelles, 2003.

Brulé 1987 = P. Brulé, *La fille d'Athènes : la religion des filles à Athènes à l'époque classique. Mythes, cultes et société*, Paris, 1987.

Bruni 2006 = S. Bruni, « Una Iliupersis etrusca », dans *Iconografia 2006: gli eroi di Omero: atti del Convegno internazionale, Taormina, 20-22 ottobre 2006*, Roma, 2007 p. 61-81.

Brunn 1858 = H. Brunn, « Viaggi in Etruria. II. Scoperte volsiniensi del sig. conte Ravizza d'Orvieto », dans *BdI*, 1858, p. 184-189.

Brunn 1870 = H. Brunn, *I rilievi delle urne etrusche*, Roma, 1870.

Budin - Turfa 2016 = S.L. Budin, J.M. Turfa (Dir.), *Women in antiquity: real women across the ancient world*, London ; New York, 2016.

Buffa 1935 = M. Buffa, *Nuova raccolta di iscrizioni etrusche, Volume 1*, 1935.

Burn 1987 = L. Burn, *The Meidias painter*, Oxford, 1987.

Caffin 1897 = C.H. Caffin, *Gift of antique bronzes to the Metropolitan Museum, New york*, dans *Harpers Weekly.*, 1897, p. 1085 et 1088.

Cagiano de Azevedo 1970 = M. Cagiano de Azevedo, « L'autenticità del sarcofago di Orvieto da Torre San Severo », dans *MDAI(R)*, 77, 1970, p. 10-18.

Cahn 1981 = H.A. Cahn, *LIMC s. v. Aithra I*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1981, p. 420-431.

Cain 1903 = G. Cain, *La collection Dutuit au Petit Palais des Champs-Élysées : histoire de la collection*, Paris, 1903.

Calame 1977 = C. Calame, *Les chœurs des jeunes filles en Grèce Archaique. I. Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Roma, 1977.

Calame 2005 = C. Calame, « La fiction comme argumentation narrative : Sappho et Hélène », dans *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poétique grecque antique*, Paris, 2005, p. 107-130.

Campana 1858 = G.P. Campana (dir.), *Cataloghi del Museo Campana*, 1858.

Camporeale 1959 = G. Camporeale, « l'amazzonomachia in Etruria », dans *StEtr*, 27, 1959, p. 107-137.

Camporeale 1960 = G. Camporeale, « Thalna e scene mitologiche connesse », dans *StEtr*, XXVIII, 1960, p. 233-262.

Camporeale 1986 = G. Camporeale, *LIMC s. v. Auri*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1986, p. 54-55.

Camporeale 1992 = G. Camporeale, *LIMC s. v. Nortia*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1992, p. 934-935.

Camporeale 1994 = G. Camporeale, *LIMC s. v. Thalna*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1994, p. 900-902.

Cantarella 1987 = E. Cantarella (Dir.), *Pandora's daughters: the role and status of women in Greek and Roman antiquity*, Baltimore, London, 1987.

Cappelletti - Roncalli 1992 = M. Cappelletti, F. Roncalli, *Museo Claudio Faina di Orvieto. Ceramica etrusca figurata*, Perugia, 1992.

Carastro 2006 = M. Carastro, *La cité des mages. Penser la magie en Grèce ancienne*, Grenoble, 2006.

Carpino 1996 = A.A. Carpino, « The delivery of Helen's egg : an examination of an etruscan relief mirror », dans *EtrStud*, 3, 1996, p. 33-44.

Carpino 2003 = A.A. Carpino, *Discs of splendor: the relief mirrors of the Etruscans*, Madison, 2003.

Caskey - Beazley 1954 = L.D. Caskey, J.D. Beazley, *Attic vase paintings in the Museum of Fine Arts, Boston, Part II*, Boston, 1954.

Caskey - Beazley 1963 = L.D. Caskey, J.D. Beazley, *Attic vase paintings in the Museum of Fine Arts, Boston, Part III*, Boston, 1963.

Cassano 1992 = R. Cassano (Dir.), *Principi, imperatori, vescovi: duemila anni di storia a Canosa* ; Bari, 27 gennaio - 17 maggio 1992., 2., Venezia, 1992.

Cassimatis 1998 = H. Cassimatis, « Cosmétique et funéraire sur les vases apuliens », dans *Nécropoles et pouvoir. Idéologies, pratiques et interprétations*, Lyon ; Athènes, 1998, p. 155-166.

Cassimatis 2014 = H. Cassimatis, *Eros dans la céramique à figures rouges italiote*, Paris, 2014.

Cassin 2000 = B. Cassin, *Voir Hélène en toute femme : d'Homère à Lacan*, Paris, 2000.

Cateni 1995 = G. Cateni, *Corpus Speculorum Etruscorum. Italia, fasc. 3, Volterra, Museo Guarnacci, fasc. 1*, Roma, 1995.

Cavedoni 1840 = C. Cavedoni, « Congetture intorno al fanciullino alato Epeur del grande specchio, che fu della collezione Durand », dans *AnnInst*, XII, 1840, p. 268-269.

Caylus 1764 = A.C.P. de P. de L. de T.-G. Caylus comte de, *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques romaines et gauloises, Tome sixième*, Paris, 1764.

Cerchiai 2002 = L. Cerchiai (Dir.), *L'iconografia di Atena con elmo frigio in Italia meridionale: atti della giornata di studi, Fisciano, 12 giugno 1998*, Napoli, 2002.

Cerchiai 2005 = L. Cerchiai, « L'immaginario del mare nel mondo etrusco », dans *Aequora, pontos, Jam, mare... Atti del convegno internazionale Genova, 9-10 dicembre 2004*, Borgo San Lorenzo, 2005, p. 174-181.

Cerchiai 2006 = L. Cerchiai, « L'hydria Vivenzio di Nola », dans *Il greco, il barbaro e la ceramica attica : immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni : atti del Convegno Internazionale di Studi, 14-19 maggio 2001* Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa, 2006, p. 39-45.

Cerchiai 2008 = L. Cerchiai, « Euphronios, Kleophrades, Brygos: Circolazione e committenza della ceramica attica a figure rosse in Occidente », dans *Workshop di Archeologia Classica : Paesaggi Costruzioni. Reperti*, vol. 5, 2008, p. 9-27.

Cerchiai 2012 = L. Cerchiai, « Questioni di metodo », dans *MÉFRA*, 124/2, 2012, p. 407-412.

Cerchiai 2016 = L. Cerchiai, « Ariadne and her companions », dans *Submerged literature in ancient greek culture, Vol. 2, case studies*, Berlin ; Boston, 2016, p. 259-267.

Chabouillet 1858 = A. Chabouillet, *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque Impériale Suivi de la description des autres monuments exposés dans le Cabinet des médailles et antiques*, Paris, 1858.

Chamay 1983 = J. Chamay, « Léda, le cygne... et l'aigle », dans *AK*, 26, 1983, p. 44-47.

Chamay 1990 = J. Chamay, « l'Anodos d'Hélène », dans *Ceramic and iconographic studies in honour of Alexander Cambitoglou*, Sydney, 1990, p. 231-235.

Chamay - Birchler 1995 = J. Chamay, P. Birchler, « Hésioné en Apulie : un chef d'oeuvre de la peinture apulienne », dans *AK*, 38, 1, 1995, p. 50-59.

- Chapouthier 1935 = F. Chapouthier, *Les Dioscures au service d'une déesse : étude d'iconographie religieuse*, Paris, 1935.
- Chapouthier 1942 = F. Chapouthier, « Léda devant l'œuf de Némésis », dans *BCH*, 66, 1, 1942, p. 1-21.
- Charbonneaux 1958 = J. Charbonneaux, *Les bronzes grecs*, Paris, 1958.
- Christopoulos 2007 = M. Christopoulos, « Quelques remarques sur Hélène dans l'Odyssée », dans *Gaia*, 11, 2007, p. 101-120.
- Cicerchia 1859 = P. Cicerchia, « Scavi di Palestrina », dans *BdI*, 1859, p. 35-39.
- Cingano 2005 = E. Cingano, « A catalogue within a catalogue : Helen's suitors in the hesiodic Catalogue of Women », dans *The hesiodic Catalogue of Women. Constructions and reconstructions*, Cambridge, 2005, p. 118-152.
- Clader 1976 = L.L. Clader, *Helen : the evolution from divine to heroic in greek epic tradition*, Leiden, 1976.
- Clement 1958 = P. Clement, « The recovery of Helen », dans *Hesperia*, 27, 1958, p. 47-73.
- Cloch   1963 = P. Cloch  , *Isocrate et son temps*, Paris, 1963.
- Coarelli 1983 = F. Coarelli, « Le pitture della tomba fran  ois a Vulci: una proposta di lettura », dans *DialArch*, 1, 1983, p. 43-69.
- Colonna 1983 = G. Colonna, « Note di mitologia e di lessico etrusco (Turmuca, Cvera, Esia) », dans *StEtr*, 51, 1983, p. 143-159.
- Colonna 1984 = G. Colonna, *LIMC s. v. Athena/Menerva*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Z  rich, Munich, 1984, p. 1050-1074.
- Colonna 1995 = G. Colonna, « Gli scavi del 1852 ad ardea e l'identificazione dell'Aphrodisium », dans *ArchClass*, XLVII, 1995, p. 1-66.
- Comotti 1960a = A. Comotti, s.v. *Elchsntre*, Enciclopedia dell'Arte Antica, Roma, 1960, p. 292.
- Comotti 1960b = A. Comotti, s.v. *Hermania*, Enciclopedia dell'Arte Antica, Roma, 1960, p. 424.
- Comstock - Vermeule 1971 = M.B. Comstock, C.C. Vermeule, *Greek, Etruscan, & Roman bronzes in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, 1971.
- Conestabile 1869 = G.C. Conestabile, « Di uno specchio etrusco recentemente scoperto con una rappresentanza graffita della famiglia di Tindaro », dans *BdI*, 1869, p. 47-54.
- Conestabile 1870 = G.C. Conestabile, *Dei monumenti di Perugia etrusca e romano, della letteratura e bibliografia perugina. IV. Monumenti etruschi scritti e figurati, risultanti da escavazioni diverse nel territorio di Perugia ed in parte esistenti nel museo o in collezioni private di detta citt  , in parte in musei esteri, in parte smarriti*, Perugia, 1870.
- Corrente 2003 = M. Corrente, *Canusium: l'ipogeo dei serpenti piumati*, Canosa di Puglia, 2003.

- Corrente 2005 = M. Corrente, « Produzione e circolazione della ceramica a figure rosse a Canosa e nel territorio : i dati delle recenti scoperte », dans *La céramique apulienne: bilan et perspectives. Actes de la Table Ronde organisée par l'Ecole française de Rome. Naples, Centre Jean Bérard, 30 novembre - 2 décembre 2000*, Naples, 2005, p. 59-76.
- Corrente 2012 = M. Corrente, « Nascita e sviluppo dell'aristocrazia daunia », dans *ScAnt*, 18, 2012, p. 272-300.
- Corsenn 1874 = W. Corsenn, *Über die Sprache der Etrusker*, Leipzig, 1874.
- Courby 1922 = F. Courby, *Les vases grecs à relief*, Paris, 1922.
- Cousin 2000 = C. Cousin, « Composition, espace et paysage dans les peintures de Polygnote à la Lesché de Delphes », dans *Gaia*, 4, 2000, p. 61-103.
- Cousin 2003 = C. Cousin, « La diffusion du thème de la Nékyia homérique dans l'art antique. Espace et paysage infernaux », dans *Gaia*, 7, 2003, p. 257-271.
- Cristofani 1967 = M. Cristofani, « Ricerche sulle pitture della tomba François di Vulci. I. I fregi decorativi », dans *DialArch*, 1, 1967, p. 186-269.
- Cristofani 1975 = M. Cristofani, *Statue-cinerario chiusine di età classica*, Roma, 1975.
- Cristofani 1978 = M. Cristofani, « L'alfabeto etrusco », dans *Popoli e civiltà dell'Italia antica*, Roma, 1978, p. 401-428.
- Cristofani 1985a = M. Cristofani, « Il cosiddetto specchio di Tarchon: un recupero e una nuova lettura », dans *Prospettiva*, 41, 1985, p. 4-20.
- Cristofani 1985b = M. Cristofani, *Civiltà degli Etruschi*, Milano, 1985.
- Cristofani 1986 = M. Cristofani, *LIMC s. v. Dionysos/Fufluns*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1986, p. 531-540.
- Cristofani 1987a = M. Cristofani, « Pittura funeraria e celebrazione della morte : il caso della tomba dell'Orco », dans *Tarquini: Ricerche, scavi e prospettive*, Roma, 1987, p. 191-203.
- Cristofani 1987b = M. Cristofani, « La ceramica a figure rosse », dans *La ceramica degli etruschi. La pittura vascolare*, Milano, 1987, p. 313-331.
- Cristofani 1990 = M. Cristofani, *La grande Roma dei Tarquini*, Roma, 1990.
- Cristofani 1999 = M. Cristofani, s.v. *Nortia*, dans *Dizionario illustrato della civiltà etrusca*, Firenze, 1999.
- Cristofani - Martelli 1978 = M. Cristofani, M. Martelli, « Fufluns Pachies- Sugli aspetti del culto di Bacco in Etruria », dans *StEtr*, XLVI, 1978, p. 119-134.
- Croiset 1904 = M. Croiset, *Le Dionysalexandros de Cratinos*, dans *REG*, 17, 1904, p. 297-310.
- Cultraro 2003 = M. Cultraro, « I vasi a forma di scarpa nella produzione attica di età Geometrica : una nota », dans *Il greco, il barbaro e la ceramica attica: immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni; Atti del convegno*

internazionale di Studi, 14-19 maggio 2001, Catannia, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa, Roma, 2003, p. 20-28.

D'Agostino 1938 = A. D'Agostino, « una tazza etrusca a figure rosse del Museo Archeologico di Firenze », dans *StEtr*, XII, 1938, p. 291-295.

D'Agostino 2003 = B. D'Agostino, « Appunti in margine alla tomba François di Vulci », dans *Pittura etrusca: problemi e prospettive*, Sienna, 2003, p. 100-110.

Daremberg - Saglio 1873 = C. Daremberg, E. Saglio, *Acus*, dans *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris, 1873, p. 61-64.

Daremberg - Saglio 1877 = C. Daremberg, E. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris, 1877.

Davies 1985 = G. Davies, « The significance of the handshake motif in classical funerary art », dans *AJA*, 89, 1985, p. 627-640.

Davies 1988 = M. Davies, *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen, 1988.

Davreux 1942 = J. Davreux, *La légende de la prophétesse Cassandre : d'après les textes et les monuments*, Liège, Paris, 1942.

De Angelis 2002 = F. De Angelis, « Specchi e miti. Sulla ricezione della mitologia greca in Etruria », dans *Ostraka*, 1, XI, 2002, p. 37-73.

De Cesare 1997 = M. De Cesare, *Le statue in immagine: studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma, 1997.

De Cesare 2003 = M. De Cesare, « Immagini greche nella Sicilia "elima" », dans *Il greco, il barbaro e la ceramica attica: immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni; Atti del convegno internazionale di Studi, 14-19 maggio 2001, Catannia, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa, Roma, 2003.*

De Grummond 2009 = N. De Grummond, « The sacred day on etruscan mirrors », dans *Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale*, Pisa ; Roma, 2009, p. 285-294.

De Grummond 1982 = N.T. De Grummond, *A guide to etruscan mirrors*, Tallahassee, FL, 1982.

De Grummond 2000 = N.T. De Grummond, « Mirrors and manteia : themes of prophecy on etruscan and praenestine mirrors », dans *Aspetti e problemi della produzione degli specchi etruschi figurati*, Roma, 2000, p. 27-67.

De Grummond 2002 = N.T. De Grummond, « Mirrors, marriage and mysteries », dans *JRA*, Supplément 47, 2002, p. 63-85.

De Grummond 2006 = N.T. De Grummond, *Etruscan myth, sacred history and legend*, Philadelphia, 2006.

De Juliis 1982 = E.M. De Juliis, « Nuovi ipogei canosini del IV e III sec. a.C. », dans *II Convegno sulla preistoria, Protostoria e Storia della Daunia, San Severo, 28-29-30 novembre 1980, San Severo, 1982, p. 253-269.*

- De Juliis 1990 = E.M. De Juliis, « Canosa », dans *Italici in Magna Grecia : lingua, insediamenti e strutture. Atti del convegno di Acquasparta, 30-31 maggio 1986*, Venosa, 1990, p. 69-76.
- De Juliis 1992 = E.M. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi di Arpi*, Bari, 1992.
- De Puma 1986 = R.D. De Puma, *LIMC s. v. Dioskouroi/Tinas Cliniar*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1986, p. 597-608.
- De Puma 1987 = R.D. De Puma, *Corpus Speculorum Etruscorum. U.S.A, 2, Boston and Cambridge*, Ames, 1987.
- De Puma 2013 = R.D. De Puma, *Etruscan art in the Metropolitan Museum of Art*, New York : New Haven, 2013.
- De Ridder 1913 = A. De Ridder, *Les bronzes antiques du Louvre, I, Les figurines*, Paris, 1913.
- De Ridder 1915 = A. De Ridder, *Les bronzes antiques du Louvre, II, Les instruments*, Paris, 1915.
- De Romilly 1988 = J. De Romilly, « La belle Hélène et l'évolution de la tragédie grecque », dans *Etudes Classiques*, LVI, 1988, p. 129-143.
- De Sanctis 2018 = D. De Sanctis, *Il canto e la tela: le voci di Elena in Omero*, Pisa, 2018.
- De Simone 1968a = C. De Simone, *Die griechischen Entlehnungen im Etruskischen: Bd. Untersuchung*, Wiesbaden, 1968.
- De Simone 1968b = C. De Simone, *Die griechischen Entlehnungen im Etruskischen: Bd. Untersuchung*, Wiesbaden, 1968.
- De Witte 1834 = J. De Witte, « Miroir étrusque », dans *AnnInst*, VI, 1834, p. 241-243.
- De Witte 1836 = J. De Witte, *Catalogue de vente de la collection du chevalier E. Durand*, Paris, 1836.
- Del Chiaro 1955 = M. Del Chiaro, « Two etruscan mirrors in San Francisco », dans *AJA*, 59-4, 1955, p. 277-286.
- Del Chiaro 1974 = M. Del Chiaro, *Etruscan red-figured vase-painting at Caere*, Berkeley, Los Angeles, London, 1974.
- Delfino 1992 = F. Delfino, *L'âge du positivisme*, dans *Les Etrusques et l'Europe*, Paris, 1992, p. 340-347.
- Delivorrias 1984 = A. Delivorrias, *LIMC s. v. Aphrodite*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1984, p. 2-151.
- Della Seta 1918 = A. Della Seta, *Il museo di Villa Giulia*, Roma, 1918.
- Demargne 1984 = P. Demargne, *LIMC s. v. Athena*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1984, p. 955-1044.
- Denoyelle 1997 = M. Denoyelle, *Le cratère des Niobides*, Paris, 1997.

Denoyelle - Iozzo 2009 = M. Denoyelle, M. Iozzo, *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile : productions coloniales et apparentées du VIIIe au IIIe siècle av. J.-C.*, Paris, 2009.

Denoyelle et al. 2005 = M. Denoyelle, E. Lippolis, M. Mazzei, C. Pouzadoux, *La céramique apulienne : bilan et perspectives. Actes de la Table Ronde organisée par l'Ecole française de Rome. Naples, Centre Jean Bérard, 30 novembre - 2 décembre 2000*, Naples, 2005.

Deonna 1925 = W. Deonna, « Orphée et l'oracle de la tête coupée », dans *REG*, 38, 174, 1925, p. 44-69.

Deschodt 2001 = G. Deschodt, « Images et mariage, une question de méthode : le geste d'anakalypsis », dans *Cahiers Mondes Anciens*, [en ligne], 2, 2001.

Dessene 1957 = A. Dessene, *Le Sphinx : étude iconographique, des origines à la fin du second millénaire*, Paris, 1957.

Detienne 1957 = M. Detienne, « La légende pythagoricienne d'Hélène », dans *RHR*, 152, 2, 1957, p. 129-152.

Detienne 1975 = M. Detienne, « Les chemins de la déviance : orphisme, dionysisme et pythagorisme », dans *Congresso di Taranto sulla Magna Grecia*, Napoli, 1975, p. 51-79.

Detienne 1981 = M. Detienne, s.v. *Mariage (Puissance du)*, dans *BONNEFOY Y., Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Paris, 1981, p. 65-73.

Devambez - Kauffmann-Samaras 1986 = P. Devambez, A. Kauffmann-Samaras, *LIMC s.v. Amazones*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1986, p. 586-653.

Devoto 1932 = G. Devoto, « Nome di divinità etrusche- Fufluns », dans *StEtr*, VI, 1932, p. 243-260.

Dimitrokallis 2002 = G. Dimitrokallis, « La tête coupée d'Orphée : Re-examination et Ré-interprétation d'un mythe ancien », dans *Actes du XIe congrès Internationale d'Etudes Classiques*, Cavala (Grèce), 2002, p. 319-330.

Dipla 1997 = A. Dipla, « Helen the seductress ? », dans *greek offerings : essays on greek art in honour of John Boardman*, Oxford, 1997, p. 119-130.

Dobrowolski 1994 = W. Dobrowolski (éd.), « I Dioscuri sugli specchi etruschi », dans *Tyrrhenoi philotechnoi*, Roma, 1994, p. 173-181.

Domenici 2009 = I. Domenici, *Etruscae fabulae: mito e rappresentazione*, Roma, 2009 (*Archaeologica*, 156).

Draycott 2008 = C. Draycott, « Bird-women on the Harpy monument from Xanthus, Lycia: sirens or harpies », dans *Essays in classical archaeology for Eleni Hatzivassiliou 1977-2007*, Oxford, 2008, p. 145-153.

Ducati 1912 = P. Ducati, « Contributo allo studio degli specchi etruschi figurati », dans *MDAI (R)*, 27, 1912, p. 243-285.

- Ducati 1927 = P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, Firenze, 1927.
- Durup 1983 = S. Durup, « l'espressione tragica del desiderio amoroso », dans *L'amore in Grecia*, Roma, 1983, p. 143-157.
- Edmonds 1957 = J.M. Edmonds, *The fragments of attic comedy. After Meineke, Bergk and Kock*, Leiden, 1957.
- Edmonds 2013 = R.G. Edmonds, *Redefining ancient orphism : a study in greek religion*, New York, 2013.
- Edmunds 1981 = L. Edmunds, *The sphinx in the Oedipus legend*, Königstein, 1981.
- Eichler 1974 = F. Eichler, *Corpus Vasorum Antiquorum. Österreich Wien, fasc. 3, Kunsthistorisches Museum, Rotfigurige attische Vorratsgefässe. 2 Hydrien und Lutrophoren*, Wien, 1974.
- Emiliozzi 1974 = A. Emiliozzi, *La collezione Rossi Danielli nel Museo civico di Viterbo*, Roma, 1974.
- Endell 1952 = F. Endell, *Antike Spiegel*, München, 1952.
- Engelmann 1886 = R. Engelmann, s.v. *Helena*, Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie, Leipzig, 1886, p. 1928-1978.
- Estienne - Jaillard - Lubtchansky 2008 = S. Estienne, D. Jaillard, N. Lubtchansky (éd.), *Image et religion dans l'antiquité gréco-romaine : actes du colloque de Rome, 11-13 décembre 2003*, Naples, 2008.
- Fabretti 1867 = A. Fabretti, *Corpus inscriptionum italicarum antiquioris aevi ordine geographico digestum et Glossarium italicum in quo omnia vocabula continentur ex umbricis, sabinis, oscis, volscis, etruscis, aliisque monumentis quae supersunt*, Aug. Taurinorum, 1867.
- Faraone 1999 = C. Faraone, *Ancient greek love magic*, Cambridge ; London, 1999.
- Farnoux et al. 2019 = A. Farnoux, A. Jaubert, L. Piralla-Heng Vong, V. Pomarède, *Homère*, Paris; Lens, 2019.
- Felten - Krauskopf 1997 = W. Felten, I. Krauskopf, *LIMC s. v. Nekyia*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1997, p. 71-878.
- Fernique 1880 = E. Fernique, *Etude sur Préneſte, ville du Latium*, Paris, 1880.
- Feruglio 1995 = A.E. Feruglio, *Porano. Gli Etruschi*, Perugia, 1995.
- Fiesel 1922 = E. Fiesel, *Das grammatische Geschlecht im Etruskischen*, Göttingen, 1922.
- Fiorelli 1876 = G. Fiorelli, *Notizie degli scavi di antichità*, dans *Accademia Nazionale Dei Lincei, Istitutuo Nazionale Archeologia E Storia Dell'arte*, 1876, p. pp.53-54.
- Fischer-Graf 1980 = U. Fischer-Graf, *Spiegelwerkstätten in Vulci*, Berlin, 1980."
- Foerst 1978 = G. Foerst, *Die Gravierungen der präneſtinischen Cisten*, Roma, 1978.
- Fontaine 1995 = P. Fontaine, « A propos des inscriptions Suthina sur la vaisselle métallique étrusque », dans *REA*, 97, 1-2, 1995, p. 201-216.

- Foscarini 1996 = G. Foscarini, *La lingua degli Etruschi*, Firenze, 1996.
- Franchi de Bellis 2005 = A. Franchi de Bellis, *Iscrizioni prenestine su specchi e ciste*, Alessandria, 2005.
- Friedrichs 1871 = C. Friedrichs, *Antike Gerthe und Broncen im Alten Museum*, Dusseldorf, 1871.
- Frontisi-Ducroux 1984 = F. Frontisi-Ducroux, « Au miroir du masque », dans *La cité des images*, Paris, 1984, p. 147-161.
- Frontisi-Ducroux 1987 = F. Frontisi-Ducroux, « Face et profil : les deux masques », dans *Images et société en Grce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse ; Lausanne, 8-11 février 1984*, Lausanne, 1987, p. 89-102.
- Frontisi-Ducroux 2003a = F. Frontisi-Ducroux, « La beauté en question », dans *Un mythe aux origines de l'Occident : le jugement de Pâris*, Villeneuve-d'Ascq, 2003, p. 33-53.
- Frontisi-Ducroux 2003b = F. Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf et la femme-araignée: figures grecques de la métamorphose*, Paris, 2003.
- Frontisi-Ducroux 2009 = F. Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de Dames. Ariadne, Hélène, Pénélope*, Paris, 2009.
- Frontisi-Ducroux - Vernant 1997 = F. Frontisi-Ducroux, J.-P. Vernant, *Dans l'oeil du miroir*, Paris, 1997.
- Furtwängler 1900 = A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen: Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum*, Leipzig; Berlin, 1900.
- Gaffiot - Aillagon 2011 = J.-C. Gaffiot, J.-J. Aillagon, *Trnes en majesté : l'autorité et son symbole*, Paris, 2011.
- Gantz 1993 = T. Gantz, *Early greek myths : A guide to literary and artistic sources*, Baltimore; London, 1993.
- Garezou 1994 = M.-X. Garezou, *LIMC s. v. Orpheus*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1994, p. 81-105.
- Gargana 1932 = A. Gargana, *Afrodite Etrusca ed uno specchio del Museo Civico di Viterbo*, dans *Historia*, VI, 1932, p. 425-432.
- Garrucci 1859 = R. Garrucci, « Specchio di Palestrina », dans *BdI*, 1859, p. 88.
- Gaultier - Haumesser - Santoro 2013 = F. Gaultier, L. Haumesser, P. Santoro, *Les Etrusques et la Méditerranée: la cit de Cerveteri*, , 2013.
- Gentili 2000 = M.D. Gentili, « Il « maestro di Phaun » e la sua bottega. Considerazioni su un gruppo di specchi Etruschi figurati », dans *Aspetti e problemi della produzione degli specchi etruschi figurati*, Roma, 2000, p. 115-141.
- Gerhard 1838 = E. Gerhard, *ber die Metallspiegel der Etrusker, I*, Berlin, 1838.
- Gerhard 1843 = E. Gerhard, *Etruskische Spiegel, I*, Berlin, 1843.

- Gerhard 1844a = E. Gerhard, *Antike Bildwerke zum erstenmale bekannt gemacht*, München, 1844.
- Gerhard 1844b = E. Gerhard, *Die Schmückung der Helena*, Berlin, 1844.
- Gerhard 1845 = E. Gerhard, *Etruskische Spiegel, II*, Berlin, 1845.
- Gerhard 1863 = E. Gerhard, *Etruskische Spiegel, III*, Berlin, 1863.
- Gerhard 1867 = E. Gerhard, *Etruskische Spiegel, IV*, Berlin, 1867.
- Germano – Nocca 2001 = A. Germano, M. Nocca, *La collezione Borgia. Curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, Napoli, 2001.
- Gernet 1917 = L. Gernet, « Hypothèses sur le contrat primitif en Grèce », dans *REG*, 30, 140, 1917, p. 363-383.
- Gherchanoc 2006 = F. Gherchanoc, « Le(s) voile(s) de mariage dans le monde grec : se voiler, se dévoiler. La question particulière des anakaluptêria », dans *Métis*, 4, 2006, p. 239-267.
- Gherchanoc 2015 = F. Gherchanoc, « Jeux de voiles, comment énoncer la beauté des femmes dans l'Antiquité grecque », dans Foehr-Janssens, Y. ; Naef, S ; Schlaepfer, A. (Dir.), *Voile, corps et pudeur : approches historiques et anthropologiques*, , Genève, 2015, p. 103-121.
- Gherchanoc 2016 = F. Gherchanoc, *concours de beauté et beautés du corps en grèce ancienne. Discours et pratiques*, Bordeaux, 2016.
- Giacobello 2014 = F. Giacobello, « Hélène et Cassandre dans la dernière nuit d'Ilium », dans *Revue des Musées de France*, 5, 2014, p. 22-33.
- Giacobello 2017 = F. Giacobello, *Le ambre della principessa. Storia e archeologia dall'antica terra di Puglia*, Venezia, 2017.
- Giangiulio 1983 = M. Giangiulio, « Locri, Sparta, Crotone e le tradizioni leggendarie intorno alla battaglia della Sagra », dans *MÉFRA*, 95, 1, 1983, p. 473-521.
- Giglioli 1935 = G.Q. Giglioli, *L'arte etrusca*, Milano, 1935.
- Gill 1990 = M. Gill, *Image of the body*, London, 1990.
- Gilotta 1986 = F. Gilotta, « Appunti sulla più antica ceramica etrusca a figure rosse », dans *Prospettiva*, 45, 1986, p. 2-18.
- Giudice - Giudice 2017 = E. Giudice, G. Giudice, « La ceramica attica dal Persephoneion di Locri Epizefiri. Fra mito e rito », dans *Studi Miscellanei di ceramografia greca*, III, 2017, p. 11-31.
- Giudice - Panvani 2007 = F. Giudice, R. Panvani (dir.), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica: immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni; Atti del convegno internazionale di Studi, 14-19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa*, Roma, 2007.

- Gleba 2009 = M. Gleba, « Textile tools in ancient Italian votive context: evidence of dedication or production? », dans *Votives, places and rituals in Etruscan religion. Studies in honor of Jean Macintosh Turfa*, Leiden, Boston, 2009, p. 69-84.
- Gran-Aymerich 2007 = E. Gran-Aymerich, « Regards croisés sur les sciences de l'Antiquité. Les correspondances savantes européennes », dans *Nouvelles de l'Archéologie*, 110, 2007, p. 38-39.
- Grassigli - Menichetti 2008 = G.L. Grassigli, M. Menichetti, « Le scudo e lo specchio. Forme della catoptromanzia », dans *Le perle e il filo. A Mario Torelli per i suoi settanta anni*, Venosa, 2008, p. 147-177.
- Greco 1970 = E. Greco, *Il Pittore di Afrodite*, Benevento, 1970.
- Greco 1992 = E. Greco, *Archeologia della Magna Grecia*, Bari, 1992.
- Greco 1985 = G. Greco, « Un cratere del Pittore di Talos da Serra di Vaglio », dans *RIA*, 8-9, 1985, p. 5-35.
- Greco 2012 = G. Greco, « Il cratere a volute del Pittore di Talos da Serra di Vaglio: il contesto di rinvenimento e nuovi frammenti », dans *Le cratère à volutes: destinations d'un vase de prestige entre Grecs et non-Grecs: actes du Colloque internationale du Corpus Vasorum Antiquorum*, Paris, 2012, p. 119-131.
- Green 2012 = R. Green, « Comic vases in south Italy: continuity and innovation in the development of a figurative language », dans *Theater outside Athens. Drama in Greek Sicily and south Italy*, Cambridge, 2012, p. 289-342.
- Greifenhagen 1938 = A. Greifenhagen, *Corpus Vasorum Antiquorum. Deutschland, fasc. 1, Bonn, 1*, München, 1938.
- Grimal 1951 = P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, 1951.
- Grimal 1988 = P. Grimal, *L'amour à Rome*, Paris, 1988.
- Grotefend 1835 = C.L. Grotefend, « Sur la différence des noms tusques Phuphluns et Tinia », dans *AnnInst*, VII, 1835, p. 274-278.
- Guthrie 1956 = W.K.C. Guthrie, *Orphée et la religion grecque : étude sur la pensée orphique*, Paris, 1956.
- Hampe 1936 = R. Hampe, *Frühe griechische Sagenbilder in Böotien*, Athen, 1936.
- Hampe - Krauskopf 1981 = R. Hampe, I. Krauskopf, *LIMC s. v. Alexandros*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1981, p. 494-529.
- Hampe – Simon 1964 = R. Hampe, E. Simon, *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst*, Mainz, 1964.
- Harari 1980 = M. Harari, *Il « Gruppo Clusium » della ceramografia etrusca*, Roma, 1980.
- Harari 1984 = M. Harari, « Nuovi considerazioni sui gruppi Clusium e Volterrae », dans *Quaderni del centro di studio per l'archeologia etrusco-italica*, 1984, p. 35-54.

Harari 1995 = M. Harari, « Ipotesi sulle regole del montaggio narrativo nella pittura vascolare etrusca », dans *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca, italiota ed etrusca dal VI al IV secolo a.C.*, Salerno, 1995, p. 103-135.

Harari 1996 = M. Harari, « ceramica etrusca e falisca a figure rosse e suddipintura », dans *La collezione Casuccini. Ceramica attica, ceramica etrusca, ceramica falisca*, Roma, 1996, p. 127-163.

Harari 1997 = M. Harari, *LIMC s. v. Turms*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1997, p. 98-111.

Hattler 2017 = C. Hattler, *Die Etrusker Weltkultur im antiken Italien : Sonderausstellung im Badischen Landesmuseum Karlsruhe vom 16. Dezember 2017 bis 1. Juni 2018*, Karlsruhe, 2017.

Haumesser 2018 = L. Haumesser, « Les bronzes », dans F. Gaultier, L. Haumesser, A. Trofimova (dir.), *Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana*, Paris, 2018, p. 172-198.

Hedreen 2001 = G. Hedreen, *Capturing Troy. The narrative functions of landscape in archaic and early classical greek art*, Ann Arbor, 2001.

Helbig 1969 = W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom, III, Die Staatlichen Sammlungen, Museo Nazionale Romani*, Tübingen, 1969.

Helbig 1882 = W. Helbig, « Specchio etrusco », dans *BdI*, 1882, p. 224.

Henzen 1859 = Henzen, « Scavi di Palestrina », dans *BdI*, 1859, p. 22-27.

Herbig 1952 = R. Herbig, *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage*, Berlin, 1952.

Herbig 1965 = R. Herbig, *Götter und Dämonen der Etrusker*, Mainz, 1965.

Heres 1986 = G. Heres, *Corpus Speculorum Etruscorum. Deutsche Demokratische Republik, fasz. I*, Berlin, 1986.

Heres 1987 = G. Heres, *Corpus Speculorum Etruscorum. Deutsche Demokratische Republik, fasz. II*, Berlin, 1987.

Hermay 1986 = A. Hermay, *LIMC s. v. Dioskouroi*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1986, p. 567-593.

Hermay 1990 = A. Hermay, *LIMC s. v. Himeros*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1990, p. 425-426.

Heurgon 1928 = J. Heurgon, « Le satyre et la ménade étrusques », dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 45, 1928, p. 96-114.

Icard-Gianolio 1994 = N. Icard-Gianolio, *LIMC s. v. Peitho*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1994, p. 242-250.

Icard-Gianolio 2009 = N. Icard-Gianolio, *LIMC Supplementum, s.v. Hélène*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 2009, p. 238-240.

Inghirami 1841 = F. Inghirami, *Storia della Toscana*, Fiesole, 1841.

- Isler-Kerenyi 2015 = C. Isler-Kerenyi, *Dionysos in classical Athens*, Leiden ; Boston, 2015.
- Izzet 1998 = V. Izzet, «Holding a mirror to Etruscan gender», dans *Gender & italian archaeology*, London, 1998, p. 209-227.
- Izzet 2012 = V. Izzet, «Reflections of greek myth in Etruria: Thetis», dans *Making sense of Greek art*, Exeter, 2012, p. 39-52.
- Jackson 2006 = P. Jackson, *The transformations of Helen : indo-european myth and the roots of the trojan cycle*, Dettelbach, 2006.
- Jahn 1850 = O. Jahn, « Über einige alte Kunstwerke, welche Paris und Helena darstellen », dans *Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaft zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse*, 2, 1850, p. 176-187.
- Jannot 1984 = J.-R. Jannot, *Les reliefs archaïques de Chiusi*, Paris, 1984.
- Johannowsky 1960 = W. Johannowsky, « Due vasi del Pittore di Nicia al Museo Nazionale di Napoli », dans *BA*, XLV, 1960, p. 202-212.
- Johannowsky - Russo 1989 = W. Johannowsky, M. Russo, *Capua antica*, Napoli, 1989.
- Jolivet 1982 = V. Jolivet, *Recherches sur la céramique étrusque à figures rouges tardive du musée du Louvre*, Paris, 1982.
- Jouan 1966 = F. Jouan, *Euripide et les légendes des Chants cypriens, des origines e la guerre de Troie à l'Iliade*, Paris, 1966.
- Jucker 1956 = H. Jucker (dir.), *Kunst und Leben der Etrusker*, Köln, 1956.
- Jucker 1961 = H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform*, Olten; Lausanne; Fribourg, 1961.
- Jucker 1986 = I. Jucker, *Hercle bei Lamtu*, dans *AK*, 29, 1986, p. 126-136.
- Jucker 2001 = I. Jucker, *Corpus Speculorum Etruscorum. Schweiz, fasz. 1, Basel, Schaffhausen, Bern, Lausanne*, Bern, 2001.
- Jurgeit 1986 = F. Jurgeit, *LIMC s. v. Ariadne*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1986, p. 1070-1077.
- Jurgeit 1999 = F. Jurgeit, *Die etruskischen und italischen Bronzen sowie Gegenstände aus Eisen, Blei und Leder im Badischen Landesmuseum Karlsruhe*, Pisa; Roma, 1999.
- Kahil 1988 = L. Kahil, *LIMC s.v. Hélène*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1988, p. 498-563.
- Kahil - Icard-Gianolio - Linant de Bellefonds 1992 = L. Kahil, N. Icard-Gianolio, P. Linant de Bellefonds, *LIMC s. v. Leda*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1992, p. 231-246.
- Kahil 1955 = L.B. Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés*, Paris, 1955.

- Kahil 1989 = L.B. Kahil, « Hélène perdue et retrouvée », dans *Architecture et poésie dans le monde grec. Hommage à Georges Roux*, Lyon, 1989, p. 293-301.
- Kahil 1990 = L.B. Kahil, *LIMC s.v. Hermione*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1990, p. 388-390.
- Kekule 1908 = R. Kekule, « Die Geburt der Helena aus dem Ei », dans *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie*, 1908, p. 691-703.
- Kerényi 1940 = K. Kerényi, *Pythagoras und Orpheus*, Amsterdam, 1940.
- Klügmann 1880 = A. Klügmann, « adunanze dell' Instituto », dans *BdI*, 1880, p. 166-168.
- Klügmann - Körte 1897 = A. Klügmann, G. Körte, *Etruskische Spiegel*, V, Berlin, 1897.
- Knaufft 1897 = E. Knaufft, « Bronzes at the museum », dans *Art Interchange*, 1897, p. 130.
- Koch - Sichermann 1982 = G. Koch, H. Sichermann, *Römische Sarkophage*, München, 1982.
- Korshak 1987 = Y. Korshak, *Frontal faces in vase painting of the archaic period*, Chicago, 1987.
- Kossatz-Deissman 1981 = A. Kossatz-Deissman, *LIMC s. v. Achilles*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1981, p. 37-200.
- Kossatz-Deissman 1990 = A. Kossatz-Deissman, *LIMC s. v. Kalchas*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1990, p. 931-935.
- Kossatz-Deissmann 1994 = A. Kossatz-Deissmann, *LIMC s. v. Paridis Iudicium*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1994, p. 176-188.
- Kossatz-Deissmann 2009 = A. Kossatz-Deissmann, *LIMC Supplementum, s.v. Ilioupersis*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 2009, p. 293-295.
- Kourou 1994 = N. Kourou, *LIMC s. v. Sphinx*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1994, p. 1149-1165.
- Krauskopf 1988a = I. Krauskopf, *LIMC s.v. Eros (in Etruria)*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1988, p. 1-12.
- Krauskopf 1988b = I. Krauskopf, *LIMC s.v. Elina (in Etruria)*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1988, p. 563-572.
- Krauskopf 1990 = I. Krauskopf, *LIMC s.v. Helios/Usil*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1990, p. 1038-1047.
- Krauskopf 1992 = I. Krauskopf, *LIMC s. v. Leda (in Etruria)*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1992, p. 246-249.
- Krauskopf 1994 = I. Krauskopf, *LIMC s. v. Sphinx (in Etrurien)*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1994, p. 1165-1174.
- Krauskopf 1997 = I. Krauskopf, *LIMC s. v. Menle*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1997, p. 842-845.

- Kunisch 2006 = N. Kunisch, *Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland, Bochum, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität, 2*, München, 2006.
- Kunze 1950 = E. Kunze, *Archaische Schildbänder : ein Beitrag zur fruhgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung*, Berlin, 1950.
- Kyrieleis 1969 = H. Kyrieleis, *Throne und Klinen. Studien zur Formgeschichte altorientalischer und griechischer Sitz- und Liegemöbel vorhellenistischer Zeit*, Berlin, 1969.
- Lamb 1929 = W. Lamb, *Greek and roman bronzes*, London, 1929.
- Lamb 1936 = W. Lamb, *Corpus Vasorum Antiquorum, Great Britain, fasc. 11, Cambridge, 2*, Oxford, 1936.
- Lambin 2005 = G. Lambin (dir.), *L'Alexandra de Lycophron*, Rennes, 2005.
- Lambrechts 1978 = R. Lambrechts, *Les miroirs étrusques et prénestins des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles*, Bruxelles, 1978.
- Lambrechts 1987 = R. Lambrechts, *Corpus Speculorum Etruscorum. Belgique*, Roma, 1987.
- Lambrechts 1992a = R. Lambrechts, *LIMC s. v. Lasa*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1992, p. 217-225.
- Lambrechts 1992b = R. Lambrechts, *LIMC s. v. Malavisch*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1992, p. 346-349.
- Lambrechts 1992c = R. Lambrechts, *LIMC s. v. Mean*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1992, p. 383-385.
- Lambrechts 1992d = R. Lambrechts, *LIMC s. v. Muntuch*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1992, p. 688-689.
- Lambrinudakis et al. 1984 = W. Lambrinudakis, P. Bruneau, O. Palagia, M. Daumas, G. Kokkorou-Alewrass, E. Mathiopolou-Tornaritou, *LIMC s. v. Apollon*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1984, p. 183-327.
- Lapatin 1992 = K.S.D. Lapatin, « A family gathering at Rhamnous? Who's who on the Nemesis base », dans *Hesperia*, 61, 1992, p. 107-119.
- Lapauze 1925 = H. Lapauze, *Catalogue sommaire des collections Dutuit*, Paris, 1925.
- Lee 2018 = M.M. Lee, *Body, dress and identity in ancient Greece*, Cambridge, 2018.
- Leibundgut 1976 = A. Leibundgut, *Die Römischen-Bronzen der Schweiz, II Avenches*, Mainz am Rhein, 1976.
- Lerza 1982 = P. Lerza, « Alcune proposte per il Dionysalexandros di Cratino », dans *SIFC.*, 54, 1982, p. 186-193.
- Levi 1985 = D. Levi, « Collezionismo etrusco tra musei accademici e raccolte private (1724-1750) », dans *L'Accademia Etrusca*, Milano, 1985, p. 109-120.
- Lévy 1997 = E. Lévy, *la Grèce au Ve siècle*, Paris, 1997.

- Lewis 1997 = S. Lewis, « Shifting images : athenians women in Etruria », dans *Gender and ethnicity in ancient Italy*, London, 1997, p. 156.
- Liepmann 1988 = U. Liepmann, *Corpus Speculorum Etruscorum. Bundesrepublik Deutschland. 2, Braunschweig, Göttingen, Hamburg, Hannover, Kiel, Münster, Steinhorst, Wolfenbüttel*, München, 1988.
- Linant de Bellefonds - Prioux 2018 = P. Linant de Bellefonds, E. Prioux, « Lycophron l'italien ? », dans *Voir les mythes. Poésie hellénistique et arts figurés*, Paris, 2018, p. 199-246.
- Lindsay 1974 = J. Lindsay, *Helen of Troy : woman and goddess*, London, 1974.
- Lippold 1922 = G. Lippold, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*, Stuttgart, 1922.
- Lissarrague 2011 = François Lissarrague, « Eros en tête », dans *Parures et artifices : le corps exposé dans l'Antiquité*, Paris, 2011.
- Lissarrague 1987 = F. Lissarrague, « Voyages d'images : iconographie et aires culturelles », dans *REA*, 89, 3-4, 1987, p. 261-269.
- Lissarrague 1994a = F. Lissarrague, « Spina : aspects iconographiques », dans *Spina e il delta Padano. Riflessioni sul catalogo e sulla mostra ferrarese*, Ferrara, 1994, p. 67-75.
- Lissarrague 1994b = F. Lissarrague, « Orphée mis à mort », dans *Musica e Storia*, II, 1994, p. 294-307.
- Lissarrague 1996 = F. Lissarrague, « Regards sur le mariage grec », dans *Silence et fureur. La femme et le mariage en Grèce : les antiquités grecques du musée Calvet*, Avignon, 1996, p. 415-433.
- Lissarrague 2007 = F. Lissarrague, « Réflexions sur l'image dans la céramique de Grande Grèce », dans *Vasi, immagini, collezionismo. La collezione di vasi Intesa Sanpaolo e i nuovi indirizzi di ricerca sulla ceramica greca e magnogreca*, Milano, 2007, p. 209-227.
- Lissarrague 2013 = F. Lissarrague, *La cité des Satyres : une anthropologie ludique, Athènes, VIe-Ve siècle avant J.-C.*, Paris, 2013.
- Lissarrague - Schmitt-Pantel 2008 = F. Lissarrague, P. Schmitt-Pantel, *Amazones entre peur et rêve*, dans Paris, 2008, p. 43-64.
- Lissarrague - Thelamon 1983 = F. Lissarrague, F. Thelamon, *Image et céramique grecque : actes du colloque de Rouen, 25-26 novembre 1982*, Rouen, 1983.
- Lo Porto 1998 = F. Lo Porto Gino, *Corpus Vasorum Antiquorum, Italia, 70, Museo Nazionale di Taranto, 4, Collezione Rotondo*, Roma, 1998.
- Lo Schiavo 1993 = A. Lo Schiavo, *Charites : il segno della distinzione*, Napoli, 1993.
- Lowenstam 2008 = S. Lowenstam, *As witnessed by images : the Trojan war tradition in greek and etruscan art*, Baltimore, 2008.
- Maclachlan 1993 = B. Maclachlan, *The age of grace : charis in early greek poetry*, Princeton, 1993.

- Macnamara 1982 = E. Macnamara, *Vita quotidiana degli Etruschi*, Roma, 1982.
- Maetzke 1950 = G. Maetzke, « Tazza di fabbrica chiusina nel Museo di Cortona », dans *StEtr*, XXI, 1950, p. 379-383.
- Maggiani 1983 = A. Maggiani, « Nuovi dati per la ricostruzione del ciclo pittorico della tomba François », dans *DialArch*, 1, 1983, p. 71-78.
- Maggiani 1984 = A. Maggiani, « Qualche osservazione sul fegato di Piacenza », dans *StEtr*, 50, 1984, p. 53-88.
- Maggiani 1997 = A. Maggiani, *Vasi attici figurati con dediche a divinità etrusche*, Roma, 1997.
- Maggiani 2002 = A. Maggiani, « Nel mondo degli specchi etruschi », dans *Caelatores. Incisori di specchi e ciste tra Lazio ed Etruria*, Roma, 2002, p. 7-22.
- Maggiani - Rizzo 2001 = A. Maggiani, M.A. Rizzo, « Area sacra in località Sant'Antonio », dans *Veio, Cerveteri, Vulci : città d'Etruria a confronto*, Roma, 2001, p. 143-155.
- Maguire 2009 = L. Maguire, *Helen of Troy : from Homer to Hollywood*, Chichester, Oxford, 2009.
- Maiuri 1933 = A. Maiuri, *La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*, Roma, 1933.
- Maluquer de Motes i Nicolau - Picazo i Gurina - Martin i Ortega 1984 = J. Maluquer de Motes i Nicolau, M. Picazo i Gurina, A. Martin i Ortega, *Corpus Vasorum Antiquorum, Espagne, fasc. 5, Musée Monographique d'Ullastret, 1*, Barcelona, 1984.
- Mangani 1985 = E. Mangani, « Le fabbriche di specchi nell'Etruria settentrionale », dans *BA*, 33-34, 1985, p. 21-40.
- Mangold 2000 = M. Mangold, *Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern*, Berlin, 2000.
- Mangold 2005 = M. Mangold, *Guide d'imagerie antique. La chute de Troie sur les vases attiques*, Gollion, 2005.
- Mansuelli 1946 = G.A. Mansuelli, « Gli specchi etruschi figurati », dans *StEtr*, XIX, 1946, p. 9-137.
- Mansuelli 1948 = G.A. Mansuelli, « Studi sugli specchi etruschi », dans *StEtr*, XX, 1948, p. 73-74.
- Mansuelli 1950 = G.A. Mansuelli, « L'incisore Novios Plautios », dans *StEtr*, XXI, 1950, p. 401-406.
- Martelli 1987 = M. Martelli, *La ceramica degli Etruschi : la pittura vascolare*, Milano, 1987.
- Martelli 1994 = M. Martelli, « Sul nome etrusco di Alexandros », dans *StEtr*, LX, 1994, p. 165-178.
- Martha 1889 = J. Martha, *L'art étrusque*, Paris, 1889.

- Massa-Pairault 1972 = F.-H. Massa-Pairault, *recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra à représentations mythologiques*, Rome, 1972.
- Massa-Pairault 1984 = F.-H. Massa-Pairault, « À propos du miroir d'Hélène a Leuké », dans *Crotone. Atti del ventitresimo convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto, 7-10 ottobre 1983*, Taranto, 1984, p. 357-366.
- Massa-Pairault 1985 = F.-H. Massa-Pairault, *Recherches sur l'art et l'artisanat étrusco-italiques à l'époque hellénistique*, Paris, 1985.
- Massa-Pairault 1992a = F.-H. Massa-Pairault, « Aspetti e problemi della società prenestina tra IV e III sec. a.C. », dans *La necropoli di Praeneste. Periodi orientalizzante e medio repubblicano*, Palestrina, 1992.
- Massa-Pairault 1992b = F.-H. Massa-Pairault, *Iconologia e politica nell'Italia antica: Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo a.C*, Milano, 1992.
- Massa-Pairault 1994 = F.-H. Massa-Pairault, « La transmission des idées entre Grande Grèce et Etrurie », dans *Magna Grecia, etruschi, fenici, Taranto, 8-13 ottobre 1993*, Taranto, 1994, p. 377-422.
- Massa-Pairault 1996 = F.-H. Massa-Pairault, *La cité des Etrusques*, Paris, 1996.
- Massa-Pairault 1999a = F.-H. Massa-Pairault, « Mito e miti nel territorio volsiniese », dans *Annali Della Fondazione per il Museo Claudio Faina*, 6, 1999, p. 77-99.
- Massa-Pairault 1999b = F.-H. Massa-Pairault (dir.), *Le mythe grec dans l'Italie antique : fonction et image*, Rome, 1999.
- Massa-Pairault 2000 = F.-H. Massa-Pairault, « Problemi ermeneutici a proposito degli specchi. Esame di alcune scene connesse con il mito di Eracle », dans *Aspetti e problemi della produzione degli specchi etruschi figurati*, Roma, 2000, p. 181-207.
- Massa-Pairault 2006 = F.-H. Massa-Pairault (dir.), *L'image antique et son interprétation*, Roma, 2006.
- Massimilla 1990 = G. Massimilla, « L'enela di Stesichoro. Quale premessa ad una ritrattazione », dans *Parola Passato*, 45, 1990, p. 370-381.
- Matelli 2015 = E. Matelli, « La materia di Elena e del suo doppio : le derive artistiche di un mito », dans *Itinera*, 9, 2015, p. 28-46.
- Matthies 1912 = G. Matthies, *Die praenestinschen spiegel : ein Beitrag zur italischen Kunst und Kulturgeschichte*, Strassburg, 1912.
- Mavleev 1981 = E. Mavleev, *LIMC s.v. Amazones Etruscae*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1981, p. 654-662.
- Mavleev 1986 = E. Mavleev, *LIMC s.v. Epiur*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1986, p. 810-812.
- Mayo 1982 = M.E. Mayo, *The art of south Italy: vases from Magna Graecia*, Richmond, 1982.

- Mazzei 1990 = M. Mazzei, « Arpi », dans *Italici in Magna Grecia : lingua, insediamenti e strutture*, Venosa, 1990, p. 57-64.
- Mazzei 1995 = M. Mazzei (dir.), *Arpi : l'ipogeo della Medusa e la necropoli*, Bari, 1995.
- Mazzei 1999 = M. Mazzei, « Committenza e mito. Esempi dalla Puglia settentrionale », dans *Le mythe grec dans l'Italie antique : fonction et image*, Rome, 1999, p. 467-483.
- Mazzoldi 1997 = S. Mazzoldi, « Cassandra, Aiace e lo Xoanon di Atena », dans *QUCC*, 55, 1997, p. 7-22.
- Mazzoldi 2001 = S. Mazzoldi, *Cassandra, la vergine e l'indovina. Identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*, Pisa ; Roma, 2001.
- Menichetti 1995 = M. Menichetti, « --Quoius forma virtutei parisuma fuit : ciste prenestine e cultura di Roma medio-repubblicana », Roma, 1995.
- Menichetti 1999 = M. Menichetti, « Una città e le sue immagini : la mitologia delle ciste prenestine », dans *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*, Rome, 1999, p. 485-510.
- Menichetti 2006a = M. Menichetti, « La donna alla fontana : Charis e matrimonio sulle ciste prenestine », dans *Iconografia 2005*, Roma, 2006, p. 51-64.
- Menichetti 2006b = M. Menichetti, « Lo specchio di Hera e gli " specchi " di Atena su un vaso del Pittore di Dolone », dans *L'image antique et son interprétation*, Roma, 2006, p. 261-275.
- Menichetti 2007 = M. Menichetti, « I più antichi gesti della seduzione », dans *Gesto-immagine, tra antico e moderno. Riflessioni sulla comunicazione non-verbale*, 2007, p. 7-18.
- Menichetti 2008 = M. Menichetti, « Lo specchio nello spazio femminile, tra rito e mito », dans *Image et religion dans l'antiquité gréco-romaine*, Naples, 2008, p. 217-230.
- Menichetti 2009 = M. Menichetti, « Le armi magiche della guerra e della seduzione. I modelli omerici », dans *Incidenza Dell'Antico*, 7, 2009, p. 137-157.
- Menichetti 2014a = M. Menichetti, « Il mito di Aiace e Cassandra e i temi etici della Tomba François », dans *Eidola*, 2014, p. 9-22.
- Menichetti 2014b = M. Menichetti, « Cassandra e le altre fanciulle. Miti e riti », dans *Aitia* [En Ligne], 4, 2014.
- Menichetti - Cerchiai 2011 = M. Menichetti, L. Cerchiai, « Aiace e Cassandra nella tradizione locrese », dans *Ethne, identità e tradizioni: la « terza » Grecia e l'Occidente*, Pisa, 2011, p. 373-382.
- Morard 2002 = T. Morard, *Les Troyens à Métaponte : étude d'une nouvelle Ilioupersis de la céramique italiote*, Mainz, 2002.
- Moreau 1960 = J. Moreau, *Das Trierer Kornmarktmosaik*, Köln, 1960.
- Moret 1975 = J.-M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote*, Genève, 1975.

- Moret 1984 = J.-M. Moret, *Oedipe, la Sphinx et les Thébains essai de mythologie iconographique*, Rome, 1984.
- Moret 1993 = J.-M. Moret, « Les départs des Enfers dans l'imagerie apulienne », dans *RA*, 1993, 2, p. 293-351.
- Moretti 1962 = M. Moretti, *Il Museo Nazionale di Villa Giulia*, Roma, 1962.
- Moscatti 1984 = P. Moscatti, *Ricerche matematico statistiche sugli specchi etruschi*, Roma, 1984.
- Moscatti 1986 = P. Moscatti, *Analisi statistiche multivariate sugli specchi etruschi*, Roma, 1986.
- Moschella 1944 = P. Moschella, « Materiali e tecnica costruttiva del territorio fiesolano e fiorentino », dans *StEtr*, XVIII, 1944, p. 241-261.
- Mugione 2000 = E. Mugione, *Miti della ceramica in Occidente : problemi di transmissioni iconografiche nelle produzioni italiote*, Taranto, 2000.
- Müller 1913 = F. Müller, *Die antiken Odysee-Illustrationen in ihrer kunsthistorischen Entwicklung*, Berlin, 1913.
- Müller 1878 = K.O. Müller, *Handbuch der Archäologie der Kunst*, Breslau, Stuttgart, 1878.
- Müller 1847 = L. Müller, *Musée Thorvaldsen. Troisième partie, Antiquités. Section I et II*, Copenhagen, 1847.
- Mustilli 1950 = D. Mustilli, *Leda e l'uovo di Nemesis*, dans *ASAA*, XXIV-XXVI, 1950, p. 123-131.
- Napoli 1969 = M. Napoli, *Il museo di Paestum*, Napoli, 1969.
- Nati 2008 = D. Nati, *Le necropoli di Perugia*, Città di Castello, 2008.
- Neils - Woodford 1994 = J. Neils, S. Woodford, *LIMC s. v. Theseus*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1994, p. 922-951.
- Nilsson 1935 = M. Nilsson, *Early Orphism and Kindred Religious Movements*, dans *HThR*, 23, 3, 1935, p. 181-230.
- Nilsson 1961 = M.P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, München, 1961.
- Nilsson 1968 = M.P. Nilsson, *The minoan-mycenaean religion and its survival in greek religion*, Lund, 1968.
- Nisard 1877 = C. Nisard, *Correspondance inédite du comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin (1757-1765), suivie de celle de l'abbé Barthélémy et de P. Mariette avec le même, I-II*, Paris, 1877.
- Nizzo 2014 = V. Nizzo, *Donne etrusche e donne greche: due casi dalla necropoli di Spina*, dans *Forma Urbis*, XIX, 3, 2014, p. 17-35.
- Noël 1989 = M.-P. Noël, *La persuasion et le sacré chez Gorgias*, dans *BAGB*, 2, 1989, p. 139-151.

- Noël 2010 = M.-P. Noël, *Louer ou défendre Hélène? Gorgias, Isocrate et la définition de l'eulogia*, dans *Papers on Rhetoric*, X, 2010, p. 221-235.
- Oakley 1997 = J.H. Oakley, *LIMC s. v. Hesione*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1997, p. 623-629.
- Oakley - Sinos 1993 = J.H. Oakley, R.H. Sinos, *The wedding in ancient Athens*, Madison, 1993.
- Oricchio 2002 = A. Oricchio, « il mito di Aiace e Cassandra attraverso le immagini », dans *L'iconografia di Atena con elmo frigio in Italia meridionale*, Fisciano, 2002, p. 81-99.
- Orioli 1834 = F. Orioli, « Sopra alcuni monumenti figurati della Etruria. Lettera di F. Orioli al signor Od. Gerhard », dans *AnnInst*, 1834, p. 153-190.
- Paciaudi 1802 = P.M. Paciaudi, *Lettres de Paciaudi, bibliothécaire et antiquaire du duc de Parme, historiographe de l'ordre de Malte, associé libre de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres, et membre de plusieurs sociétés savantes, au comte de Caylus avec un appendice, des notes et un essai sur la vie et les écrits de cet antiquaire italien*, Paris, 1802.
- Page 1962 = D. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford, 1962.
- Pallotino 1950 = M. Pallotino, « Il grande acroterio femminile di Veio. Contributo allo studio dei rapporti figurativi tra Grecia ed Etruria in età arcaica », dans *ArchClass*, 2, 1950, p. 122-179.
- Pallotino 1955 = M. Pallotino (dir.), *Mostra dell'arte e della civiltà etrusca*, Milano, 1955.
- Pallotino 1968 = M. Pallotino, *Etruscologia*, Milano, 1968.
- Pandolfini Angeletti 1987 = M. Pandolfini Angeletti, « Considerazioni sulle iscrizioni etrusche di Bolsena su Instrumentum », dans *MÉFRA*, 99, 2, 1987, p. 621-633.
- Pandolfini – Pauli – Cristofani 1996 = A. Pandolfini, C. Pauli, M. Cristofani (dir.), *Corpus Inscriptionum Etruscarum*, Romae, 1996.
- Paoletti 1994 = O. Paoletti, *LIMC s. v. Kassandra I (addenda)*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1994, p. 956-970.
- Pellegrini 2009 = E. Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica: iconografia e iconologia*, Roma, 2009.
- Pensa 1977 = M. Pensa, *Rappresentazioni dell'oltretomba nella ceramica apula*, Roma, 1977.
- Petit 2011 = T. Petit, *Oedipe et le Chérubin. Les sphinx levantins, cypriotes et grecs comme gardiens d'Immortalité*, Fribourg, 2011.
- Petit 2016 = T. Petit, « Sphinx et katabasis dans la peinture de vases », dans *CEA*, LIII, 2016, p. 113-150.
- Petrakos 1981 = B. Petrakos, « La base de la Némésis d'Agoracrite », dans *BCH*, 105, 1, 1981, p. 227-253.
- Pfiffig 1975 = A.J. Pfiffig, *Religio Etrusca*, Graz, 1975.

Pfister-Roesgen 1975 = G. Pfister-Roesgen, *Die Etruskischen Spiegel des 5 Jhs. v. Chr.*, Bern, Frankfurt am Main, 1975.

Pipili 1990a = M. Pipili, *LIMC s.v. Iolaos*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1990, p. 686-696.

Pipili 1990b = M. Pipili, *LIMC s.v. Iolaos/Vile*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1990, p. 696-701.

Pipili 1997 = M. Pipili, *LIMC s. v. Ilioupersis*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1997, p. 650-657.

Piqueux 2005 = A. Piqueux, « Comédie ancienne et vases " phlyaqes " : un rapport problématique », dans *Pallas*, 67, 2005, p. 55-70.

Piqueux 2006 = A. Piqueux, « Le corps comique sur les vases " phlyaqes " et dans la comédie attique », dans *Pallas*, 71, 2006, p. 27-55.

Pirenne-Delforge 1991 = V. Pirenne-Delforge, « Le culte de la persuasion. Peithô en Grèce ancienne », dans *RHR*, 208, 4, 1991, p. 395-413.

Pirenne-Delforge 2005 = V. Pirenne-Delforge, « La maternité des déesses grecques et les déesses-mères : entre mythe, rite et fantasme », dans *Clio Histoire, Femmes et Sociétés*, 21, 2005, p. 129-138.

Pirzio Biroli Stefanelli 2007 = L. Pirzio Biroli Stefanelli, *La collezione Paoletti. Stampi in vetro per impronte di intagli e cammei*, Roma, 2007.

Pontrandolfo 1996 = A. Pontrandolfo, « Funzioni e uso dell'immagine mitica nella prospettiva storica », dans *Mito e storia in Magna Grecia*, Taranto, 1997, p. 97-113.

Pontrandolfo - Rouveret 1992 = A. Pontrandolfo, A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modena, 1992.

Pottier 1933 = E. Pottier, *Corpus Vasorum Antiquorum. France, fasc. 12, Louvre*, 8, Paris, 1933.

Poulle 2007 = B. Poulle, « De Crotone à Rome, l'Hélène de Zeuxis », dans *Latomus*, 2007, p. 26-40.

Pouzadoux 2000 = C. Pouzadoux, « Invitation au voyage vers la Grande Grèce », dans *Terres sacrées de Perséphone, Collections italiotes du musée Calvet*, Paris, 2000, p. 23-37.

Pouzadoux 2005 = C. Pouzadoux, « L'invention des images dans la seconde moitié du IV^e siècle : entre peintres et commanditaires », dans *La céramique apulienne : bilan et perspectives*, Naples, 2005, p. 187-199.

Pouzadoux 2009 = C. Pouzadoux, « Mythe et culture politique dans la céramique apulienne », dans *Verso la città, Venosa*, 2009, p. 29-43.

Pouzadoux 2013a = C. Pouzadoux, « Figures de devins et signes du destin dans la céramique apulienne », dans *Euphorion et les mythes : images et fragments*, Lyon, 2013, p. 91-109.

Pouzadoux 2013b = C. Pouzadoux, *Eloge d'un prince daunien*, Rome, 2013.

Pouzadoux 2016 = C. Pouzadoux, « Echos croisés entre l'Apulie et la Macédoine à l'époque de Philippe II. Le témoignage de la céramique italiate », dans *La macédoine du VI^e siècle avant J.-C. à la conquête romaine. Formation et rayonnement culturels d'une monarchie grecque*, Paris, 2016, p. 187-198.

Pouzadoux - Corrente 2014 = C. Pouzadoux, M. Corrente, « Formes et usages des cratères en contexte funéraire en Daunie : de l'exception à la standardisation », dans *Le cratère à volutes : destinations d'un vase de prestige entre Grecs et non-Grecs*, 2014, p. 163-178.

Pouzadoux - Prioux 2014 = C. Pouzadoux, E. Prioux, « Entre histoire de familles et histoire universelle : liens générationnels, parentés et mariages dans la représentation de la trame temporelle entourant le conflit troyen », dans *Aitia* [En Ligne], 4, 2014.

Prost - Wilgaux 2006 = F. Prost, J. Wilgaux (dir.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes, 2006.

Pugliese Carratelli 1988 = G. Pugliese Carratelli, *Magna Grecia. Religione, pensiero, letteratura, scienza*, Milano, 1988.

Pugliese Carratelli 2004 = G. Pugliese Carratelli, « Orfeo e orfismo in Magna Grecia », dans *Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milano, 2004, p. 251-255.

Queyrel 1992 = A. Queyrel, *LIMC s.v. Mousa, Mousai*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1992, p. 657-681.

Rallo 1974 = A. Rallo, *Lasa, iconografia e esegesi*, Firenze, 1974.

Rallo 1989 = A. Rallo, *Le donne in Etruria*, Roma, 1989.

Raoul-Rochette 1833 = D. Raoul-Rochette, *Monuments inédits d'antiquité figurée grecque, étrusque et romaine*, Paris, 1833.

Rebuffat-Emmanuel 1964 = D. Rebuffat-Emmanuel, « Turan et Adonis sur un miroir d'Arezzo », dans *StEtr*, XXXII, 1964, p. 173-182.

Rebuffat-Emmanuel 1973 = D. Rebuffat-Emmanuel, *Le miroir étrusque : d'après la collection du cabinet des Médailles*, Rome, 1973.

Rebuffat-Emmanuel 1975 = D. Rebuffat-Emmanuel, « À propos de la ciste Ficoroni », dans *RA*, 1975, 1, p. 73-79.

Rebuffat-Emmanuel 1976 = D. Rebuffat-Emmanuel, *Les miroirs étrusques de la collection Dutuit au Petit Palais*, dans *MMAI*, 60, 1976, p. 29-78.

Rebuffat-Emmanuel 1984 = D. Rebuffat-Emmanuel, « Typologie générale du miroir étrusque à manche massif », dans *RA*, 1984, p. 185-226.

Rebuffat-Emmanuel 1988 = D. Rebuffat-Emmanuel, *Corpus Speculorum Etruscorum. France, 1, Paris, Musée du Louvre, Fasc. 1*, Roma, 1988.

Rebuffat-Emmanuel 1997 = D. Rebuffat-Emmanuel, *Corpus speculorum Etruscorum. France, 1, Paris, Musée du Louvre, Fasc. 3*, Roma, 1997.

- Reckford 1964 = K.J. Reckford, « Helen in the Iliad », dans *GRBS*, 5, 1964, p. 5-20.
- Reeder 1995 = E. Reeder (dir.), *Pandora : women in classical Greece*, Princeton, 1995.
- Reinach 1891 = S. Reinach, *Peintures de vases antiques recueillies par Millin (1808) et Millingen (1813)*, Paris, 1891.
- Reinach 1899 = S. Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques, I*, Paris, 1899.
- Reinach 1902 = S. Reinach, « La mort d'Orphée », dans *RA*, 1902, 2, p. 242-279.
- Reinach 1918 = S. Reinach, « La mort d'Ariadne », dans *RA*, 1918, 2, p. 170-180.
- Reinach 1922 = S. Reinach, *Répertoire de peintures grecques et romaines*, Paris, 1922.
- Reinach 1985 = S. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Milliet*, Paris, 1985.
- Richter 1915 = G. Richter, *Greek, etruscan and roman bronzes*, New York, 1915.
- Richter 1927 = G. Richter, *Handbook of the classical collection*, New York, 1927.
- Richter 1969 = G. Richter, *Handbook of greek Art*, London ; New York, 1969.
- Rix 1991 = H. Rix (dir.), *Etruskische Texte : editio minor*, Tübingen, 1991.
- Rix 2014 = H. Rix (dir.), *Etruskische Texte : editio minor*, Tübingen, 2014.
- Robert 1915 = C. Robert, *Oidipus. Geschichte eines poetischen Stoffs im griechischen Altertum*, Berlin, 1915.
- Robertson 1992 = M. Robertson, *The art of vase-painting in classical Athens*, Cambridge, 1992.
- Roncalli 1996 = F. Roncalli, « Laris Puleas and Sisyphus : mortals, heroes and demons in the etruscan underworld », dans *EtrStud*, 3, 1996, p. 45-64.
- Roncalli 1997 = F. Roncalli, « Iconographie funéraire et topographie de l'au-delà », dans *Les Etrusques, les plus religieux des hommes*, Paris, 1997, p. 37-54.
- Roscino 2013 = C. Roscino, « La sposa ritrovata. L'iconografia di Elena Phainomeris nella ceramica attica del terzo venticinquennio del V secolo a.C. », dans *Ostraka*, XXII-XXIII, 2013, p. 169-185.
- Rossi Danielli 1962 = L. Rossi Danielli, *Gli etruschi del Viterbese*, Viterbo, 1962.
- Rouveret 1989 = A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Rome, 1989.
- Rouveret 1996 = A. Rouveret, « La ciste Ficoroni et la culture romaine du milieu du IV^e siècle av. J.-C. », dans *BSAF*, 1996, p. 225-242.
- Rouveret 2002 = A. Rouveret, « Figurer le corps ennemi : quelques remarques sur le thème du sacrifice des prisonniers troyens dans l'art funéraire étrusque et italique au IV^e siècle av. J.-C. », dans *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*, Paris, 2002, p. 345-366.
- Russo 2005 = A. Russo, « L'ambra nelle terre dei Dauni e dei Peuketiantes », dans *Magie d'ambra. Amuleti e gioielli della Basilicata antica*, Potenza, 2005, p. 111-133.

Salimbene 2010 = C. Salimbene, « La collezione Guardabassi a Perugia », dans *Bollettino per i Beni Culturali dell'Umbria*, 2-5, 2010, p. 13-132.

Salskov Roberts 1981 = H. Salskov Roberts, *Corpus Speculorum Etruscorum. Denmark, 1, Copenhagen, the Danish National Museum, The Ny Carlsberg Glyptothek, fasc. 1*, Odense, 1981.

Sassatelli 1981 = G. Sassatelli, *Corpus Speculorum Etruscorum, Italia, 1, Bologna, Museo Civico, Fasc. 1*, Roma, 1981.

Scafuro 2016 = M. Scafuro, « Le raffigurazioni delle sirene sulla ceramica greca e italiota », dans *Sirene. Atti del VI ciclo di conferenze "Piano di Sorrento. Una storia di terra e di mare, 2013*, Rome, 2016, p. 29-46.

Schmiel 1980 = R. Schmiel, « The Helen theme », dans *EMC*, XXIV, 3, 1980, p. 95-102.

Schmitt-Pantel 2009 = P. Schmitt-Pantel, *Aithra et Pandora : femmes, genre et cité dans la Grèce antique*, Paris, 2009.

Schmitt-Pantel 2012 = P. Schmitt-Pantel, « La ceinture des Amazones : entre mariage et guerre, une histoire de genre », dans *Vêtements antiques : s'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens.*, Paris, 2012, p. 27-38.

Schnapp 1997 = A. Schnapp, *Le chasseur et la cité : chasse et érotique dans la Grèce ancienne*, Paris, 1997.

Schwarz 1990 = S. Schwarz, *LIMC s.v. Hercle*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1990, p. 196-253.

Segal 1971 = C. Segal, « The two world of Euripides' Helen », dans *TaPha*, 102, 1971, p. 553-614.

Sena Chiesa - Slavazzi 2006 = G. Sena Chiesa, F. Slavazzi, *Ceramiche attiche e magnogreche collezione Banca Intesa*, Milano, 2006.

Severyns 1928 = A. Severyns, *Eustathe et le cycle épique*, dans *RBPh*, 7-2, 1928, p. 401-467.

Severyns 1967 = A. Severyns, *Le cycle épique dans l'école d'Aristarque*, Liège, Paris, 1967.

Shapiro 1989 = H.A. Shapiro, *Art and cult under the tyrants in Athens*, Mainz am Rhein, 1989.

Shapiro 1992a = H.A. Shapiro, « A family gathering at Rhamnous ? Who's who on the Nemesis base », dans *Hesperia*, 61, 1, 1992, p. 117-119.

Shapiro 1992b = H.A. Shapiro, « The marriage of Theseus and Helen », dans *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, Mainz/Rhein, 1992.

Shapiro 1993 = H.A. Shapiro, *Personifications in greek art : the representation of abstract concepts 600 - 400 B.C.*, Kilchberg, 1993.

Shapiro 1995 = H.A. Shapiro, *Greek vases in the San Antonio Museum of Art*, San Antonio, 1995.

- Shapiro 1999 = H.A. Shapiro, « Cult Warfare. The Dioskouroi between Sparta and Athens », dans *Ancient greek hero cult. Proceedings of the fifth international seminar on ancient greek cult*, Stockholm, 1999, p. 99-107.
- Sichermann 1966 = H. Sichermann, s.v. *Sirene*, dans *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma, 1966, p. 341-344.
- Simon 1963 = E. Simon, « Polygnotan painting and the Niobid Painter », dans *AJA*, 67, 1, 1963, p. 43-62.
- Simon 1964a = E. Simon, « Paris bei Helena », dans *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst*, Mainz, 1964, p. 41-44.
- Simon 1964b = E. Simon, « Die wiedergewinnung der Helena », dans *AK*, 7, 1964, p. 91-95.
- Simon 1978 = E. Simon, « Il dio Marte nell'arte dell'Italia centrale », dans *StEtr*, 46, 1978, p. 135-147.
- Sissa 1987 = G. Sissa, *Le corps virginal*, Paris, 1987.
- Sotheby's 1994 = Sotheby's, *Antiquities : sale LN 4401 : ancient jewellery, dark ages antiquities, ancient glass, Sardinian, South Arabian, Egyptian, Greek, Etruscan and Roman antiquities : auction, London, New Bond Street, Thursday 7 July, 1994, Art reference books, ancient glass, ancient jewellery, Middle Eastern, Egyptian, Greek, Etruscan and Roman antiquities : auction, London, New Bond Street, Friday, 8 July, 1994, London, 1994.*
- Spivey 1992 = N. Spivey, « Ajax in Etruria », dans *ASMG*, III, 1992, p. 233-242.
- Spivey 1997 = N. Spivey, *Etruscan art*, New York, 1997.
- Stafford 1997 = E.J. Stafford, « A wedding scene? Notes on Akropolis 6471 », dans *JHS*, 117, 1997, p. 200-202.
- Steingräber 1979 = S. Steingräber, *Etruskische Möbel*, Roma, 1979.
- Steingräber 1985 = S. Steingräber, *Etruscan painting. Catalogue raisonné of etruscan wall paintings*, New York, 1985.
- Stewart 1997 = A. Stewart, *Art, desire and the body in ancient Greece*, Cambridge, 1997.
- Strazzulla 1995 = M.J. Strazzulla, « Attestazioni figurative dei Dioscuri nel mondo etrusco », dans *Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma*, Roma, 1995, p. 39-52.
- Strong 1915 = E.S. Strong, *Apotheosis and after life*, London, 1915.
- Suzuki 1989 = M. Suzuki, *Metamorphoses of Helen : authority, difference and the epic*, Ithaca, 1989.
- Szilagyi 1962 = J.G. Szilagyi, « Echte und gefälschte etruskische Spiegel in Ungarn », dans *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, X, 1962.
- Taplin 1993 = O. Taplin, *Comic angels : and other approaches to greek drama through vase-paintings*, Oxford, 1993.
- Tasinato 1990 = M. Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*, Milano, 1990.

- Tatti 1986 = A. Tatti, « Le Dionysalexandros de Cratinos », dans *Mètis*, 1986, p. 325-332.
- Taylor 1923 = L.R. Taylor, *Local cults in Etruria*, Roma, 1923.
- Tirelli 1981 = M. Tirelli, « La rappresentazione del sole nell'arte etrusca », dans *StEtr*, XLIX, 1981, p. 41-51.
- Todisco 1984 = L. Todisco, « Nuovi grandi vasi dei Pittori di Baltimora e del Sakkos Bianco », dans *Xenia*, 7, 1984, p. 49-66.
- Todisco 2012 = L. Todisco, *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, Roma, 2012.
- Toelken 1860 = E. Toelken Heinrich, *Leitfaden für die Sammlung antiker Metall-Arbeiten. Königliche Museen Berlin. Nachtrag: Etruskische Spiegel*, Berlin, 1860.
- Tonks 1907 = O.S. Tonks, « An interpretation of the so-called Harpy Tomb », dans *AJA*, 11, 1907, p. 321-338.
- Torelli 2003 = M. Torelli, « Status femminile e calzature », dans *Il greco, il barbaro e la ceramica attica: immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, Roma, 2003, p. 13-19.
- Touchefeu Meynier 1994 = O. Touchefeu Meynier, *LIMC s. v. Polyxène*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1994, p. 431-435.
- Touchefeu 1981a = O. Touchefeu, *LIMC s. v. Aias I*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1981, p. 312-336.
- Touchefeu 1981b = O. Touchefeu, *LIMC s. v. Aias II*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1981, p. 336-351.
- Touchefeu - Krauskopf 1981 = O. Touchefeu, I. Krauskopf, *LIMC s. v. Agamemnon*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1981, p. 256-277.
- Trendall 1936 = A.D. Trendall, *Paestan pottery : a study of the red-figured vases of Paestum*, London, 1936.
- Trendall 1967 = A.D. Trendall, *Phlyax vases*, London, 1967.
- Trendall 1987 = A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Paestum*, London, 1987.
- Trendall 2016 = A.D. Trendall, *Myth, Drama and Style in South Italian Vase-Painting*, Uppsala, 2016.
- Trendall - Cambitoglou 1967 = A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, 1967.
- Trendall - Cambitoglou 1978 = A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The red-figured vases of Apulia*, Oxford : New York, 1978.
- Trendall - Cambitoglou 1982 = A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *The red-figured vases of Apulia, Vol. II, late apulian*, Oxford ; New York, 1982.

- Trendall - Cambitoglou 1992 = A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *Second supplement to the red-figured vases of Apulia*, London, 1992.
- Trendall - Campitoglou 1983 = A.D. Trendall, A. Campitoglou, *First supplement to the red-figured vases of Apulia*, London, 1983.
- Trendall - Jentoft-Nilsen 1994 = A.D. Trendall, M. Jentoft-Nilsen, *Corpus Vasorum Antiquorum, United States of America, fasc. 30, The J. Paul Getty Museum, Malibu, Molly and Walter Bareiss Collection*, Malibu, 1994.
- Trendall - Webster 1971 = A.D. Trendall, T. Webster, *Illustrations of greek drama*, London, 1971.
- Turcan 1961 = R. Turcan, « L'œuf orphique et les quatre éléments », dans *RHR*, 1961, p. 11-23.
- Türk 1897 = G. Türk, s.v. *Pâris*, *Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig, 1897, p. 1580-1638.
- Van Der Meer 1983 = B.L. Van Der Meer, *Corpus Speculorum Etruscorum. The Netherlands*, Leiden, 1983.
- Van Der Meer 2004 = B. Van Der Meer, *Myths and more on etruscan stone sarcophagi*, Louvain, 2004.
- Van Der Meer 1979 = B.L. Van Der Meer, « Iecur placentinum and the orientation of the etruscan haruspex », dans *BABesch.*, 54, 1979, p. 49-64.
- Van Der Meer 1995 = B.L. Van Der Meer, *Interpretatio etrusca : greek myths on etruscan mirrors*, Amsterdam, 1995.
- Vatin 2004 = C. Vatin, *Ariadne et Dionysos : un mythe de l'amour conjugal*, Paris, 2004.
- Verilhac - Vial 1985 = A.-M. Verilhac, C. Vial (dir.), *La Femme dans le monde méditerranéen*, Lyon, 1985.
- Vermiglioli 1804 = G.B. Vermiglioli, *Le antiche iscrizioni perugine raccolte, illustrate e pubblicate da G. Battista Vermiglioli, tomo primo*, Perugia, 1804.
- Veronese 2006 = F. Veronese, « L'iconografia di Cassandra e l'Alessandra di Licofrone : spunti di riflessione a margine di un incontro apparentemente mancato », dans *Hesperia 21: Studi sulla grecità d'Occidente*, Roma, 2006, p. 67-89.
- Villard 1998 = F. Villard, « Le renouveau du décor floral en Italie méridionale au IV^e siècle et la peinture grecque », dans *L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique*, Rome, 1998, p. 203-221.
- Vincenti 2004 = V. Vincenti, « La tomba Bruschi di Tarquinia : recupero di un contesto », dans *Scavo nello scavo : gli Etruschi non visti: ricerche e « riscoperte » nei depositi dei musei archeologici dell'Etruria meridionale*, Roma, 2004, p. 188-198.
- Vincenti 2009 = V. Vincenti, *La tomba Bruschi di Tarquinia*, Roma, 2009.

- Visconti – Visconti 1796 = G.A. Visconti, E.Q. Visconti, *Il museo Pio Clementino: Bassirilievi del Museo Pio Clementino*, Roma, 1796.
- Voelke 1996 = P. Voelke, « Beauté d'Hélène et rituels féminins dans l'Hélène d'Euripide », dans *Kernos*, 9, 1996, p. 281-296.
- Walcot 1994 = P. Walcot, *Women in Antiquity*, Oxford, 1994.
- Wallenstein 1971 = K. Wallenstein, *Korintische Plastik des 7. und 6. Jahrhunderts vor Christus*, Bonn, 1971.
- Walters 1899 = H.B. Walters, *Catalogue of the bronzes, greek, roman and etruscan in the department of greek and roman antiquities, British Museum*, London, 1899.
- Walters 1931 = H.B. Walters, *Corpus vasorum antiquorum. Great Britain. fasc. 8, British Museum*, 6, London, 1931.
- Weber-Lehmann 1994 = C. Weber-Lehmann, *LIMC s. v. These*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Munich, 1994, p. 951-955.
- Weber-Lehmann 1995 = C. Weber-Lehmann, « Polyphem in der Unterwelt ? Zur Tomba dell'Orco II in Tarquinia », dans *MDAI(R)*, 102, 1995, p. 71-100.
- Welcker 1851 = F.G. Welcker, *Alte Denkmäler erklärk, III, Griechische Vasengemälde*, Göttingen, 1851.
- Williams 1991 = D. Williams, « Onesimos and the Getty Iliupersis », dans *Greek vases in the J. Paul Getty Museum. Volume 5*, Malibu, 1991, p. 41-64.
- Wiman 1990 = I.M.B. Wiman, *Malstria malena, metals and motifs in etruscan mirror craft*, Göteborg, 1990.
- Wiman 2018 = I.M.B. Wiman, *Corpus Speculorum etruscorum. Norway*, Roma, 2018.
- Wiseman 2000 = T.P. Wiseman, « Liber. myth, drama and ideology in republican Rome », dans *The roman middle republic : politics, religion and historiography c. 400 - 133 B.C.*, Roma, 2000, p. 265-299.
- Zazoff 1968 = P. Zazoff, *Etruskische Skarabäen*, Mainz am Rhein, 1968.
- 1848 = « Adunanze del 28 gennaio 1848 », dans *BdI*, 1848,
- 1852 = « Adunanza del 9 gennaio 1852 », dans *BdI*, 1852, p. 38-41.
- 1974 = *The Jan Mitchell gift to the Israel Museum. Past and present. I. Arkhe'ologyah*, Jerusalem, 1974.
- 1982 = *Pittura etrusca a Orvieto*, Roma, 1982.
- 1984 = *Lutèce : Paris de César à Clovis*, Paris, 1984.
- 1997 = *Mythen und Menschen griechische Vasenkunst aus einer deutschen Privatsammlung*, Mainz am Rhein, 1997.

Index

Index des auteurs cités

Les chiffres placés entre parenthèses renvoient aux pages du présent travail

- Alcée , (15, 16).
 Alcman, (15, 58).
 Arctinos (15, 113).
 Apollodore, *Bibliothèque*, II, 7.3, 5.9 ; III, 4.2, 5.2, 5.8, 10.7.
Epitome, 6, 5-6 (41, 42).
 Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, II, 964-969 (156, 160).
 Aristarque (41).
 Aristophane, *Les Guêpes*, 713-714 ;
Lysistrata, 155-156.
 Athénée, *Le banquet des Sophistes*, II, 58, b ; VIII, 334, b-d
 Cicéron (17).
 Clément d'Alexandrie (42).
 Cratinos (17, 50).
 Denys d'Halicarnasse (17).
 Diodore de Sicile, *Bibliothèque Historique*, II, XLVI, 3, 4 ; IV, 16.4, 28.
 Eratosthène, *Catastérismes*, 25.
 Eschyle, *Agamemnon*, 60-66, 737-743, 748-749, 1202-1215, 1469-1471 ; *Les suppliantes* 300-314.
 Euripide, *Andromaque*, 486-493, 627-631 ; *Hélène*, 16-22, 244-249 ; *Héraclès*, 408-420 ; *Iphigénie à Aulis*, 794-800, 831-832 ; *Les Troyennes*, 822, 984 -1032 ; *Oreste*, 1112.
 Gorgias, *Éloge d'Hélène*, §.6, 19.
 Hécatee de Milet, (60).
 Homère, *Hymne à Aphrodite*, I, 181-183. *Hymne à Déméter*, 4-11.
Iliade, III, 121-129, 143-144, 156-158, 164-165, 363-446, 399-411 420-425 ; V, 638-642; VII, 452-453; XVII, 673-677, XVIII, 389-390, 490-496 ; XIX, 325 ; XX, 237-238, 441-447 ; XXIII, 173-176.
Odyssée, I, 130-132 ; IV, 14, 120-137, 224-243, 271-284, 349-401, 509-511, 560-570 ; VI, 224-246; VIII, 18-23 ; X, 314-315, 366-367; XI, 321-325; XV, 125-126; XXIII, 153-163 ; XXIV, 699.
 Hygin, *Astronomica*, 2, 8; *Fables*, XXX, LXXVII, LXXXIX, XCIII.
 Ibycus (15)
 Isocrate, *Éloge d'Hélène*, 14, 64.
Panathénaique, XII, 193.
Panegyriques, IV, 68, 70.
 Jamblique, *Vies de Pythagore*, 527.
 Leschès de Pyrrha (15, 113).
 Lycophron, *Alexandra*, 90, 142-143, 147, 168, 172, 512-513, 851, 1327-1330.
 Néoclès de Crotone (42).
 Pausanias, *Description de la Grèce* : I, 22, 3 ; I, 33, 2-3, 7-8 ; III, 15, 3 ; 19, 9-13 ; V, 10 ; 9 ; X, 28, 1 ; 30, 1. (14, 41, 46, 47, 89, 143, 144, 148).
 Photius, *Bibliothèque*, III 149a, 15-25.
 Pindare, *Isthmiques*, 6, 26-35.
Néméennes, X, 55-57.
Olympiques, 9, 69-73.
 Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 64, 66 ; XXXVI, 17.
 Plutarque, *Thésée*, 27, 31, 32.
 Ptolémée Héphaistion (137, 139).
 Sappho, *Fragments*, 102.
 Stésichore (15, 16, 78, 144, 173, 177, 186).
 Stobée, *Florilèges*, 64.31.
 Théocrite, *Epithalame d'Hélène*, XVIII, 7-8, 39-48.

Index des noms propres

- Achille, 15, 22, 114, 117, 118, 122-124, 133, 139, 140, 141, 175, 178, 181, 182
 Achmemrun, 135
 Admété, 149
 Adonis, 22, 104, 105, 137
 Agamemnon, 31, 42, 46, 85, 135, 136, 139, 145, 158, 171, 181, 182
 Agestos, 174
 Agoracrite, 46
 Aithra, 30, 57, 97, 98, 109, 118
 Aivas, 61, 114
 Ajax, 30, 31, 61, 65, 66, 109, 112, 113, 114, 117, 121-123, 125, 126, 127-129, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 168, 171, 190
 Alcsentre, 81
 Alexandre, 16, 17, 23, 24, 28-31, 58, 69, 71, 74, 77-80, 85, 87-91, 94-107, 109, 111, 129, 139, 141, 145, 147, 158-169, 172, 173, 178-184, 189, 192-194
 Alexantre, 97
 Alixenter, 173
Alsir, 173
 Althaia, 147
 Amphiaros, 92
 Amycos, 64, 122
 Amykos, Peintre d', 153
 Anchise, 70, 133
 Antiloque, 140
 Apharétides, 61
 Aphidnos, 57
 Aphrodite, 15, 17, 22, 23, 50, 60, 70, 71, 73, 74, 77, 78, 80, 83-90, 92, 93, 96, 98, 99, 100, 104, 106, 107, 109, 110, 111, 113, 121, 122, 125, 127-129, 134 137, 138, 154, 155, 157, 158, 165, 166, 167, 168, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 184, 186, 191, 193
 Aphrodite, Peintre d', 60
 Apollon, 22, 112, 113, 126, 129, 141, 171, 180
 Argonautes, 22, 57, 64
 Ariadne, 22, 23, 24, 25, 32, 58, 155, 156, 157, 158, 183, 190
 Ariston, 174
 Artémis, 83, 118, 180, 184
 Astyanax, 109
 Atalante, 173
 Atelete, 173
 Athéna, 30, 65, 71, 93, 100, 109, 112-114, 117, 118, 119, 121, 123-128, 134, 146, 153, 154, 157, 171, 172, 183
 Baigneuses, Peintre des, 89, 90
 Baltimore, Peintre de, 127, 136, 168
 Berlin 2536, Peintre de, 98
 Berlin-Branca, Peintre de, 121, 127, 168
 Borgia, 37
 Briséis, 158
 Brygos, Peintre de, 72, 73, 179
 Cadmos, 92
 Caivano, Peintre de, 50, 52
 Calchas, 186
 Campana, 36
 Campanizing Group, 61
 Cassandre, 23, 24, 98, 109, 112, 113, 117, 118, 121-129, 168, 171, 190, 191
 Cassandre, Peintre de, 51, 52
 Castor, 29, 32, 33, 41, 42, 59, 61, 64, 158, 159, 160
 Castur, 29
 Ceiθurnei, 60
 Chrysis, Peintre de, 45
 Circé, 39, 140, 146, 192, 193
 Clytemnestre, 42, 80, 145, 181
 Créüse, Peintre de, 103
 Darius, Peintre de, 128, 161
 de Luynes, Duc 37
 Déidamie, 182
 Deiphobe, 109, 178
 Démarate, 174
 Déméter, 71
 Dijon, Peintre de, 48, 49, 52, 64
 Dionysies, 85
 Dionysos, 32, 50, 72, 104, 120, 156, 157, 158, 183
 Dioscures, 24, 28, 29, 34, 41-43, 46, 47, 50-55, 57, 59, 61-65, 95, 97, 117, 138, 158, 159, 161, 179, 186, 190, 192
 Douris, 72
 Durand, 36, 37, 131
 Dwarf Painter, 112, 113
Echpa, 168
 Elachsantre, 69
Elina, 61, 69, 82, 83, 91, 105

Elinai, 61, 82, 105, 135, 149
 Eline, 97
 Elinei, 158
 Elsnre, 83
 Enée, 85, 88, 98, 99, 109, 180
 Eos, 59
 Epiur, 22, 31, 131-135, 148
 Epochos, 47
 Éraste, 103
 Ermania, 69
 Éromène, 103
 Éros, 17, 22, 24, 30, 48, 77, 78, 81, 87-93,
 95, 97, 98, 100-107, 111, 116, 121, 122,
 125-127, 133, 157, 161, 167-170, 180-
 183, 187
 Éryphile, 92
 Euphorion, 133, 134
 Eurysthée, 149
 Ficoroni, 64, 122
 Fonderie, Peintre de la, 169
 Fufluns, 22, 24, 32, 104, 132, 155, 156,
 158, 183, 190
 Gaïa, 115
 Ganymède, 161
 Ganymède d'Oxford, Peintre du, 63, 64,
 120
 Garovaglio, 105
 Géryon, 119
 Hadès, 57, 71, 136, 139, 140, 143, 148
 Hébée, 133, 144
 Hector, 28
 Hécube, 16, 161
 Heimarméné, 167
 Heimarméné, Peintre d', 88, 90, 93, 107,
 167
 Helbig, 37
Helenaia, 32, 155
 Hélène, Peintre d', 179
Helpenta, 32, 149
 Héphaïstos, 49, 175
 Héra, 17, 134, 141, 178, 183
 Héraklès, 133, 134, 150, 152-154, 161, 182
 Hercle, 22, 24, 31, 32, 119, 131-135, 144,
 148, 149, 151-153, 161, 190
 Hermès, 50, 61, 134, 157, 180
 Hermione, 24, 30, 33, 34, 69, 70, 74, 75,
 79, 189
 Hésione, 160-162
 Hiéron, 87, 111, 167
 Hippeus, 46
 Ilioupersis, Peintre de, 126-127
 Iolaos, 152
 Kadmos, Peintre de, 45
 Kastur, 158
 Kiev, Peintre de, 45
 Kléophradès, Peintre de, 97, 126
 Lamtun, 158
 Laomédon, 24, 32, 158-162, 187, 190
Lasa, 24, 105-107, 136, 137, 140, 141
Lasa Himrae, 136, 137
Lasa Racuneta, 137
lasa sitimca, 105
Lasa Thimrae, 136, 137, 141
 Lase, 30, 31, 51, 54, 62, 63, 105, 135-137,
 157
 Latva, 59
 Lédà, 29, 41-43, 46, 47, 49-57, 59, 61-63,
 65
 Leith, 116
 Léonymos de Crotone, 139
 Lycurgue, Peintre de, 77
 Makron, 87, 111, 167
 Marquand, 36
 Mater Matuta, 79
 Mean, 31, 134, 135, 137, 138, 140
 Meidias, Peintre de, 137
 Mélanippe, 150
 Ménélas, 14-16, 24, 27, 28, 30-32, 47, 64,
 69, 80, 81, 85, 87, 91-94, 97-101, 104-
 107, 109-112, 114, 115, 118-127, 129,
 135, 136, 139, 140, 144, 145, 158, 159,
 167-169, 171, 172, 178, 179, 182, 183,
 189, 190
 Menele, 97
Menle, 91, 105, 114, 135
 Méthyse, Peintre de, 88
 Minotaure, 79
 Mnerva, 20, 116, 119, 132, 134, 144, 147,
 152, 153
 Nausicaa, 100, 172
 Nazzano, Peintre de, 115, 122, 169
 Néoptolème, 70, 98, 111, 122, 124
 Néréide, 115
 Nicias, 47
 Nikias, Peintre de, 45, 46, 62
 Niobides, Peintre des, 181
 Œdipe, 77
 Oltos, 111, 112
 Oreste, 70, 80
 Orphée, 22, 29, 56, 58, 186

Otréré, 149
 Ouranos, 115
 Pasiphaé, 79
 Patrocle, 140
 Peitho, 86-89, 91, 93, 167
 Pélée, 110, 116, 178
 Pénélope, 23, 39, 100, 172, 183
 Périclès, 49
 Pérouse, Peintre de, 156
 Perséphone, 71, 140, 143, 148
 Phanès, 48
 Phéaciens, 100, 172
 Phidias, 46, 208
 Philokleon, 110
 Phoibé, 50
 Phulphsna, 114
 Pirithoos, 47, 57, 58
 Polion, 45
 Pollux, 32, 42, 59, 61, 63, 64, 122, 158, 159, 162
 Polygnote, 97, 99, 139, 141
 Polynice, 92
 Polyxène, 30, 111, 114, 117, 118, 122, 124
 Polyxo, 14
 Pothos, 97, 101
 Presnthe, 38
 Priam, 98, 99, 109, 160, 161, 165
 Protée, 16, 140, 167
 Pultuce, 59
 Pultuke, 158
 Pyrrhos, 47
 Pythagoriciens, 135
 Pythie, 140
 Python, 50, 52, 143
 Révil, 37, 122
 Salting, Peintre de, 180
 Scopas, 97, 101
 Sémélé, Peintre de, 45
 Settecimini, Peintre de, 61, 65, 79
 Situles de Dublin, Peintre des, 95
 Talos, Peintre de, 47
 Tarquinia, Peintre de, 72
 Télémaque, 83, 171, 183
 Tese, 57
 Tête d'orphée, Peintre de la, 45
 Thalia, Peintre de 73
 Thalna, 31, 132, 133
 Thèbes, 77, 92
 Thesan, 118, 119, 159
 Thésée, 29, 30, 47, 57, 58, 97, 149, 153, 157, 158, 161, 162, 169, 178
 Thétis, 30, 84, 86, 114-118, 123, 146, 165, 169, 175, 178
 Thumbraios, 146
 Thymbraios, 141
 Tibron, 50
 Tinia, 31, 131-133, 135, 142, 146-148, 173, 189
 Tirésias, 136
 Tlépolème, 14
 Tuntle, 56, 59
 Turan, 22, 24, 27, 28, 30, 31, 56, 59, 60, 63, 69-71, 74-76, 78, 81, 82, 84, 87, 90-94, 97, 100, 102, 104-107, 114-116, 119, 124, 132-135, 142, 145, 147, 148, 153, 158, 165, 168-174, 183, 189, 190
 Turms, 29, 41, 53-59, 61-66, 119, 132, 186
 Tyndare, 29, 41, 53-59, 61-66, 119, 132, 186
 Ulysse, 22, 38, 66, 100, 136, 139, 146, 171, 172, 193
 Uni, 147
 Urpea, 57, 186
 Vescovali, 37
 Victoria, 138
 Vile, 152, 153
 Zeus, 15, 16, 23, 24, 31, 41, 42, 44, 47, 49, 57, 62, 66, 71, 98, 133, 134, 140, 161, 166, 170, 178
 Zeuxis, 17, 136, 141, 173
 Thalna, 132
 TheOis, 114

Index des lieux

- Achéron, 143
 Andriuolo, Tombe d', 50, 57
 Aphidnos, 57
 Arpi, 128
 Athènes, 16, 17, 41, 45; 47; 52; 67; 73; 85;
 86; 166
 Avenches, 39, 53
 Bayrakh, 179
 Bolsena, 38, 161
 Caere, 114, 154, 235
 Canosa, 128
 Capodimonte, 161, 162
 Capoue, 146
 Cerveteri, 39, 60, 69
 Chianciano Terme, 79
 Chiusi, 39, 53, 55, 61, 75, 76, 149, 154
 Ciminius, lac, 154
 Crotone, 17, 42, 139, 140, 173, 202
 Cumes, 146, 147
 Delphes, 99, 140
 Égypte, 16, 78, 167
 Ephèse, 136
 Erymanthe, 151
 Falerii, 134
 Fortunées, îles, 133, 139
 François, tombe, 122, 144
 Frignano, 50, 52
 Géryon, 119
 Hespérides, 151
 île Blanche, 139, 141
 île des Bienheureux, 24, 32, 139, 190
 Ilion, 16, 24, 85, 126, 161, 170, 187, 190
 Lacédémone, 42, 174
 Laconie, 14
 Lesbos, 58
 Lesché des Cnidiens, 15, 97, 99, 109, 141,
 143
 Leuké, 133, 139, 140, 141, 143
 Locres, 45, 46, 140
 Maison du Labyrinthe, Pompéi, 90
 Maison du Prêtre Amandus, Pompéi, 90
 Marathon, 41
 Métaponte, 47
 Montevenere, 149, 154
 Mykonos, 118
 Navire, Tombe du, 76
 Naxos, 157
 Némée, 149, 151
 Nicias, 47
 Nola, 42, 45, 59, 60, 97, 104, 146
 Nortia, 66
 Olympe, 131, 133, 134
 Orbetello, 123
 Orco II, tombe, 136, 140, 141
 Orvieto, 38, 39, 53, 54, 59, 61, 66, 67, 72,
 116
 Paestum, 50, 52, 82, 143
 Palestrina, 37, 39, 69, 106, 123, 156
 Paros, 46
 Pérouse, 38, 39, 74, 81, 149, 152, 156,
 159, 162
 Pompéi, 90, 129
 Pont-Euxin, 139
 Populonia, 137
 Porano, 38, 59
 Préneste, 94, 122
 Rhamnonte, 41, 46, 47, 89
 Rhodes, 14, 150, 154
 Sagra, 117, 139
 Santa Caterina Vecchia, 38
 Sarno, 146
 Siris, 117
 Smyrne, 179
 Sparte, 14, 15, 23, 41, 42, 47, 85, 88, 98,
 139, 157, 166, 174, 178-180, 184, 194
 Syracuse, 150
 Tarquinia, 53, 66, 67, 72, 136, 157, 185
 Thèbes, 77, 92
 Thérapné, 62, 173, 178
 Thrace, 58
 Torre San Severo, 122, 124
 Triclinium, tombe du, 75
 Troade, 141
 Vulci, 34, 39, 53, 61, 66, 67, 81, 93, 122,
 137, 144, 154
 Xanthos, 146

Index lexical

- aigle, 43, 55
 amazone, 24, 114, 150-153, 182, 190
 anakalypsis, 31, 173
 anodos, anodoi, 60
 apothéose, 31, 131, 133, 134, 141, 142, 148, 173
 augurum, 183
 beauté, 13, 15, 17, 18, 20, 23, 25, 70, 85, 86, 92-94, 96, 100, 109, 113, 115, 118, 129, 138, 142, 143, 148, 157, 166, 170-174, 176-178, 180-182, 185, 187, 189-191, 193, 194
 biche, 138
 bottines, 70, 72, 73, 74, 156, 170
 bouquetin, 144
 caducée, 29, 53, 55, 56, 63-65
 calcei repandi, 59
 ceinture, 24, 133, 142, 149-154, 161, 172, 180, 182, 185, 190
cheir epi karmo, 87, 154, 158, 179
 chien, 77, 103, 138, 144
cvera, 114
 cygne, 41, 42, 55, 96, 133
daidalon, 93, 171, 172
 dendritis, 14
 destin, 17, 25, 58, 66, 78, 84, 87, 88, 92, 167, 168, 177, 186
dextrarum iunctio, 97, 135, 144, 175, 181, 182, 185
discerniculum, 105, 106, 136, 137, 157
eidolon, 16, 78
 ekkolapsis, 44, 50
 endromides, 63, 94
enguê, 154
 equites, 192
fatum, 78, 185-186
fides, 181
 fleur, 30, 54, 59, 60, 69, 71, 74, 75, 78, 80, 85, 87, 91, 94, 105
gamos, 93, 129, 153, 156, 158, 171, 175, 177, 178, 182, 183
 grenade, 31, 50, 132, 145, 146, 147, 185
 griffon, 144
gune, 175, 177
 haruspex, 186
 haruspice, 53, 64, 136, 186
 hieros gamos, 156, 183
 hybris, 129
 Jugement de Pâris, 22, 54, 78, 96, 98, 99, 104, 165, 169, 173, 181, 186
kalathos, 103, 147
 keston himas, 177
ketos, 161
klinè, 29, 69, 70, 72, 74-77, 89, 95, 180, 189
 Kranzspiegelgruppe, 192
 léonté, 32, 119, 131, 134, 149, 152
 lièvre, 103-105, 183
 mantique, 58, 65, 78, 147, 170, 174, 181, 183, 185, 187, 190
 mariage, 20, 23, 47, 70, 73, 81, 93, 97, 98, 129, 135, 147, 148, 153, 154, 158, 174-185, 187, 189, 191
 ménades, 50, 58
 Minotaure, 79
mundus muliebris, 20, 106, 143, 147, 157, 176, 189, 191, 192
 naiskos, 128
Nékyia, 136, 141, 143
 numpheutria, 167, 180
nymphê, 23, 93, 182, 185
 œuf, 29, 33, 34, 41-44, 46, 48-51, 53-59, 61-67, 120, 146, 168, 186, 187, 189
 panthère, 120, 144, 156
parthenos, 23, 154, 175-178
 persuasion, 17, 71, 78, 81, 83-91, 99, 107, 129, 167, 170, 193
 pétase, 29, 46, 53-56, 63, 64, 88, 89, 99, 103
 phlyaque, 49, 67
 poissons, 143, 161

Table des matières

Remerciements	7
Sommaire	11
Introduction	13
1. État de l'art et présentation du sujet	13
2. L'interprétation des images : méthodologie et enjeux de la recherche	19
<i>Interêt de l'approche sémiologique dans la constitution du corpus de miroirs</i>	<i>21</i>
<i>Enjeux de la recherche.....</i>	<i>22</i>
<i>Organisation de la recherche : présentation du plan.....</i>	<i>24</i>
Chapitre 1. Constitution du corpus de miroirs.....	27
1.1 Choix et partis pris.....	27
1.2 Organisation du corpus de miroirs.....	29
1.3 Éléments de datation et chronologie des miroirs du corpus	32
1.4 Les contextes archéologiques	36
Chapitre 2. La naissance d'Hélène : la belle née de l'œuf	41
2.1 La naissance d'Hélène dans les récits antiques	41
2.2 Les représentations de la naissance d'Hélène sur la céramique attique	42
2.3 Hélène et la base de l'autel de la Némésis à Rhamnonte : un motif politique ?.....	46
2.4 La naissance d'Hélène en Grande-Grèce.....	48
2.5 La naissance d'Hélène selon les Étrusques	52
2.6 La substitution de Turms par l'un des Dioscures : une version typiquement étrusque du mythe ?	59
Chapitre 3. La maternité d'Hélène	69
3.1. Turan et Alexandre au chevet d'Hélène et Hermione.	69
<i>Hermione enfant, une représentation rare.....</i>	<i>70</i>
<i>La fleur, « arme » de Turan.....</i>	<i>71</i>
<i>Chaussures et bottines : représentations et signification</i>	<i>72</i>
3.2. Le miroir 11, une version simplifiée ?.....	74
3.3. La klinè, un symbole particulier ?	76
3.4. La sphinx, symbole de danger ou symbole de pouvoir ?.....	77
3.5. Hélène à l'enfant : une représentation unique et inaccoutumée	79

Chapitre 4. Les mariages d'Hélène.....	81
4.1. Les miroirs 12 et 13 : Une persuasion d'Hélène ?.....	81
<i>La persuasion d'Hélène dans les sources textuelles</i>	84
<i>Peitho, déesse de la persuasion</i>	86
<i>Les représentations attiques de la persuasion d'Hélène</i>	88
4.2. Le miroir 14 : après la réconciliation d'Hélène et Ménélas	91
4.3. Le miroir 15 : la présentation d'Hélène à Alexandre ?.....	94
4.4. Les miroirs 16 et 17 : une scène de rencontre ?.....	96
<i>Miroir 16</i>	96
<i>L'arrivée d'Alexandre à Sparte</i>	98
<i>Miroir 17</i>	101
4.5. Le miroir 17 bis : Hélène, un jeune homme et une Lase	105
Chapitre 5. Les retrouvailles d'Hélène et de Ménélas lors de l'Ilioupersis	109
5.1. La tradition littéraire	109
5.2. La tradition iconographique attique.....	110
5.3. Les représentations étrusques	114
<i>Miroir 18</i>	114
<i>Thétis, une divinité protectrice étrusque ?</i>	115
<i>Ajax et Polyxène</i>	117
<i>La décoration des exergues du miroir 18</i>	118
<i>Miroir 19 et 20</i>	119
5.4. Cassandre et Ajax sur les miroirs étrusques	123
5.5. Hélène et Cassandre, des héroïnes étroitement liées	125
5.6. Une supplication commune auprès du Palladion chez le Peintre de Baltimore	127
Chapitre 6. L'apothéose d'Hélène	131
6.1. Le miroir 21 : Apothéose d'Hélène et réunion des dieux de l'Olympe.....	131
<i>Le registre supérieur : l'enfant Epiur présenté à Tinia ?</i>	131
<i>Le registre inférieur : Hélène entourée de héros du cycle troyen</i>	135
6.2. Héros homériques dans l'Ile des Bienheureux ?	139
6.3. L'adoubement d'Hélène : reine de l'au-delà	142
<i>Miroir 22</i>	142
<i>Miroir 23</i>	144
6.4. Le trône, symbole de prestige, marqueur de statut	146
Chapitre 7. Miroirs illustrés du cycle d'Hélène n'appartenant à aucune série.....	149
7.1. Miroir 24 : Hélène, Hercle et Hippolyte.....	149

<i>La ceinture des amazones, une parure ambiguë</i>	153
7.2. Miroir 25 : Hélène, Fufluns et Ariadne	155
<i>Hélène : représentante d'Aphrodite ou double de la déesse ?</i>	155
<i>Hélène et Ariadne : des héroïnes étroitement liées</i>	157
7.3. Miroir 26 : Hélène, Laomédon et les Dioscures	158
<i>Une scène mythologique énigmatique : erreur du graveur ou subtil jeu rhétorique ?...</i>	160
<i>Datation du miroir 26</i>	162
Chapitre 8. Analyse	165
8.1. Le pouvoir de Turan	165
8.2. Beauté, charis et séduction	170
<i>La beauté d'Hélène</i>	170
<i>Hélène, modèle de charis</i>	172
<i>Un double d'Aphrodite-Turan ?</i>	173
8.3. Les signes du mariage : l'iconographie d'Hélène, et la sémantique nuptiale.....	174
<i>Miroir et mariage</i>	176
<i>Type de scènes représentées sur les miroirs étrusques :</i>	176
<i>Hélène et le mariage : les origines du motif</i>	177
<i>Hélène et la sémantique du mariage sur les miroirs étrusques</i>	181
<i>Hélène et le tissage</i>	183
8.4. Hélène et la mantique : thème prophétique et notion de <i>fatum</i>	185
<i>Aspects prophétiques dans l'iconographie d'Hélène</i>	185
Conclusion	189
Lexique	195
Annexes	199
Abréviations	219
Bibliographie	223
Index	261
Index des auteurs cités	263
Index des noms propres	274
Index des lieux.....	274
Index lexical	278
Table des matières	279