

Un singulier pluriel : quelques déesses grecques en image

François Lissarrague, Directeur d'étude à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, ANHIMA, UMR 8210

La contribution de Nicole Loraux à *l'Histoire des Femmes en Occident* porte, on s'en souvient, sur une question centrale : « Qu'est-ce qu'une déesse ? »¹ Comme souvent dans ses textes, denses et novateurs, Nicole Loraux suit plusieurs pistes dont chacune à elle seule ouvre sur de larges questions. Au centre de son propos bien sûr, la question du féminin, déjà articulée à celle de la masculinité : comment penser le divin au féminin dans un monde androcentriste. Nicole Loraux reprenait là une de ses préoccupations récurrentes, qui allait aboutir au volume *Les Expériences de Tirésias*, où la figure du devin sert de paradigme pour penser la différence des sexes et les limites de leur permutabilité. Au cœur du chapitre de *l'Histoire des Femmes*, la question de la Terre mère, Gè, et un débat serré pour écarter le fantôme féministe du matriarcat. Dans ce même chapitre, Nicole Loraux prolongeait une question plus ancienne dans son œuvre, celle – politique – des divinités poliades et du double paradoxe athénien, qui fait que cette cité prend pour divinité tutélaire une déesse, certes, mais la moins féminine possible : née de la tête de son père, Zeus, femme sans mère, déesse guerrière et sans époux : les enfants d'Athéna ont pris leurs précautions.

Avant d'en venir à Gè, sans borne ou très limitée, Nicole Loraux ouvre la section « Formes du divin au féminin » par une série de remarques sur 'le féminin pluriel', où, en faisant l'inventaire de ces chœurs civiques – Heures, Charites, Moires, Kères, Néréides et autres Océanides – elle met en évidence la récurrence des êtres collectifs, du côté du féminin, « comme si, entre le féminin et le pluriel, la rencontre n'était pas de hasard »².

J'aimerais ici, dans le sillage de Nicole Loraux, m'arrêter sur le versant figuratif de ce dossier, car la mise en images du panthéon met parfois en évidence cette articulation de manière remarquablement explicite³.

Une des représentations les plus anciennes, et aussi les plus riches de ce point de vue, se trouve sur un dinos attique signé de Sophilos (le premier peintre attique dont nous

¹ Loraux 1991.

² Loraux 1991 : 45.

³ L'article de Hadzistelliou-Price 1971 auquel renvoie N. Loraux, porte essentiellement sur les productions plastiques.

connaissions le nom) (Figure 1)⁴. L'ensemble du décor de la cuve appartient encore à la tradition orientalisante, avec trois zones d'animaux sauvages ou fantastiques. Au registre supérieur se déroule, en une frise ininterrompue, la visite que les dieux olympiens rendent à Thétis et Pélée. Toutes les figures sont nommées par des inscriptions et c'est précisément le rapport entre noms et figures qui met en évidence le jeu du féminin pluriel. Il s'agit d'un long cortège, qui avance comme un catalogue des dieux, et dont le rythme est scandé par des groupements signifiants de dieux majeurs, montés en char, et de divinités annexes qui forment autour d'eux comme des grappes. Pélée se tient devant son palais et accueille, canthare en main, un long cortège conduit par Iris (Figure 2). Elle guide un premier peloton de marcheurs, Hestia et Déméter, puis Léto et Chariclo⁵, suivies par Dionysos, Hébé et Chiron (l'époux de Chariclo, le futur éducateur d'Achille) (Figure 3), puis Thémis et un groupe serré de trois Nymphes, côte à côte, en profil redoublé (Figure 4). De la main gauche ces Nymphes soulèvent un pan de leur manteau noir qui contraste avec le blanc de leurs chairs et de leurs robes. Elles répètent ainsi le geste que font Déméter et Hestia, ou bien Léto et Chariclo, groupées par deux. Mais elles sont au nombre de trois, et le jeu chromatique qui différencie l'extérieur du manteau – noir – de son intérieur – brun – crée un effet de feuilletage qui rend sensible, visuellement, la nature multiple de ce groupe de déesses. Ces trois figures sont accompagnées d'une seule inscription, au pluriel : *NYPHAI*. Leurs identités ne sont pas individualisées par des noms propres ; elles ont un nom en commun, un pluriel qui les désigne collectivement. Ce phénomène se répète, avec d'intéressantes variantes, tout au long du cortège, où alternent à partir de ce point une série de cinq chars et des personnages à pied. Le premier char transporte Zeus et Héra (Figure 5). Il tient les rênes, elle lève de la main gauche le manteau qui lui couvre la tête, comme un voile, selon le schéma archaïque qui caractérise la mariée. Le fond noir du tissu met en évidence le profil blanc d'Héra, qui contraste avec le visage foncé de son époux. Ce geste du manteau sur la tête n'est pas tout à fait le même que celui des nymphes, dont le manteau s'arrête aux épaules. Derrière l'attelage de Zeus et d'Héra, en partie masqués par les chevaux, un autre groupe de trois femmes, dont le nom manque car il y a une cassure à cet endroit ; ce sont probablement des *Horai*. A elles trois, elles n'ont qu'un seul himation qui les couvre aux épaules et les unit en un seul bloc.

Il en va de même avec le char suivant. Poséidon et Amphitrite sont escortés par un bloc de trois *CHARITES* enveloppées en un seul manteau (Figure 6). Vient ensuite le char d'Aphrodite et d'Arès, dont l'attelage masque en partie un groupe de cinq *MOSAI*, cinq Muses, prises dans un manteau unique et disposées comme en demi-cercle (Figure 7). Ce groupe plus

⁴ Londres British Museum 1971.11-1.1 ; publié par Birchall 1971-1972, et de façon plus détaillée par Williams 1983.

⁵ Même groupement de figures sur un fragment de cratère du même Sophilos, trouvé sur l'Acropole ; Athènes Musée National, Acr. 587 ; Beazley ABV 39/15.

nombreux est aussi plus complexe que les précédents. Au centre, une Muse de face joue de la syrinx, encadrée de part et d'autre par une paire de Muses de profil qui convergent vers elle. Ce dispositif, qui crée un fort effet de profondeur, contredit le sens de la marche et le mouvement de la procession. Les cinq Muses font bloc, le manteau les unit et leur nom, au pluriel, en fait une entité unique.

Le char suivant est conduit par Hermès, accompagné d'Apollon citharède (Figure 8). Un autre groupe de trois femmes, sous un seul manteau, est surmonté par l'inscription *MOSAI*, comme le groupe précédent. L'ensemble des Muses est ainsi réparti en deux blocs, sous un seul nom, qui se dédouble.

Le dernier char du cortège est conduit par Athéna qu'accompagne Artémis (Figure 9). Derrière les chevaux, reprenant le schéma précédent, trois *MOIRAI* partagent le même manteau.

On a donc une série de pluriels – *NYPHAI*, (*HORAI* ?), *CHARITES*, *MOSAI* et *MOIRAI* associés à des blocs compacts de figures féminines, hiérarchiquement secondaires par rapport aux dieux en char, mais qui démultiplient l'intensité du cortège et couvrent en quelque sorte l'ensemble du champ figuratif tout comme elles saturent le panthéon.

On retrouve le même sujet – la visite des dieux à Thétis et Pélée – sur un cratère à volutes signé de Kleitias⁶. Cette version, plus récente que celle de Sophilos, s'en inspire et s'en démarque⁷. Le dispositif général est le même : une longue procession de divinités en char avance vers la demeure de Pélée, et le groupe de tête est analogue. Chiron ouvre la marche avec Iris, Déméter, Hestia et Chariclo (Figure 10). Mais tout de suite de menues différences apparaissent. Ces trois déesses en effet, clairement distinguées par leurs noms propres, partagent le même manteau. Plus loin les *HORAI*, nommées au pluriel par un nom qui leur est commun, sont également unifiées par leur vêtement collectif (Figure 11). Mais là s'arrête la ressemblance avec les procédures de Sophilos. Les Muses en effet sont traitées différemment par Kleitias. Il reprend la frontalité de la joueuse de syrinx, mais donne à chaque Muse un nom spécifique et les singularise en les répartissant en trois séquences. Calliope joue de la syrinx, à côté d'Uranie (Figure 12). Ensuite, près du char de Poséidon, Melpomène, Clio, Euterpe et Thalie, singularisées par leurs noms propres, sont unifiées par un manteau commun, en un bloc de quatre figures parallèles (Figure 13). Plus loin enfin, près du char d'Aphrodite, trois

⁶ Florence, Musée archéologique 4209 ; Beazley ABV 76/1. Pour une illustration détaillée de l'ensemble du vase, voir, outre les planches de Furtwängler-Reichhold 1904, pl. 1-3 et 11-13, Cristofani et al. 1977 et surtout Torelli 2007.

⁷ Voir l'analyse comparée des deux vases par Stewart 1983, avec un très utile tableau comparatif p. 62 ; et plus récemment Isler-Kérenyi 1997.

autres Muses, parallèles – Stésichorè, Erato et Polymnie – n’ont pas de manteau (Figure 14). Pas plus d’ailleurs que les quatre femmes près du char d’Hermès, nommées au pluriel *MOIRAI* (Figure 15)⁸. Kleitias reprend les formules graphiques de Sophilos, mais les fait jouer avec une plus grande diversité, utilisant toutes les possibilités que permet le triple jeu du nom, du vêtement et de la mise en rang parallèle, si bien qu’aucun groupe ne répond à la même formule graphique et nominale. On trouve tantôt le pluriel et un seul manteau (*Horai*), ou le pluriel sans le manteau (*Moirai*), ou encore un seul manteau, sans le pluriel (Déméter, Hestia ; Klio et ses compagnes), et enfin l’entité collective des Muses – que Sophilos traitait en deux blocs – ici monnayée en noms propres, individualisant⁹.

En fait le traitement graphique des Muses par les peintres des générations suivantes, en particulier dans les figures noires de la seconde moitié du sixième siècle, est révélateur de cette polymorphie plastique et de son instabilité. Entre le bloc unitaire de Sophilos et l’énumération de Kleitias, il y a place pour tout un jeu de multiplications très varié. On trouve ainsi en figures noires plusieurs formes de groupements féminins autour d’Apollon, et c’est la présence du dieu musicien qui valide l’interprétation de ces figures féminines comme Muses, car aucune de ces représentations n’est accompagnée d’inscriptions. Le collectif des Muses n’est plus uni par un manteau commun, qui prend en figures noires d’autres valeurs, chorales et érotiques¹⁰, mais simplement marqué par la superposition et l’accumulation des profils. Apollon musicien sert le plus souvent d’axe central à un tel dispositif. Sur une amphore du British Museum (Figure 16)¹¹, deux paires de Muses convergent vers le dieu citharède, tout comme elles convergeaient sur le dinos de Sophilos autour de Calliope. Mais ici la scène, isolée, est statique, et les déesses, anonymes, forment l’auditoire du dieu. Parfois les deux profils se

⁸ Le fait que les *Moirai* soient au nombre de quatre est problématique ; on a suggéré que la quatrième figure pourrait être Thémis, la mère des *Moirai* (Arias 1962 : 290) ; mais l’absence d’inscription rend cette idée douteuse. Torelli 2007 : 33 me semble avoir raison de considérer qu’Hésiode (*Théogonie* 902) n’est pas nécessairement la référence implicite derrière cette représentation.

⁹ On relèvera une variante supplémentaire sur un aryballe corinthien représentant les noces d’Héraclès et d’Hébè. Rome Villa Giulia, *LIMC*, Herakles 3331 ; Wachter 2001 : 57, Cor 28A. Derrière le char d’Héraclès, vient Apollon, suivi d’une femme nommée Kaliopa, elle même suivie de deux blocs de trois femmes sous un seul manteau, accompagnées de deux inscriptions, *Mousai* (incisé sur le premier groupe) et *Mosai* (peint au dos du second groupe).

¹⁰ Sur ce point la bibliographie est longue, depuis l’article de Guarducci 1928 jusqu’au livre de G. Koch-Harnack 1989.

¹¹ Londres, British Museum B 261 ; Beazley *ABV* 373/176 ; *LIMC*, *Mousa* 28b.

détachent comme sur une hydrie attribuée au peintre de Thésée (Figure 17)¹², ou bien on ne trouve une paire de Muses que d'un seul côté (Figure 18)¹³.

Sur d'autres images, le dispositif est linéaire : Apollon avance et les Muses l'encadrent ou le suivent, comme en rang par deux. Le mouvement est alors accompagné par la présence d'Hermès, comme sur une hydrie de Naples (Figure 19)¹⁴, ou une amphore du Louvre.

Parfois enfin les deux schémas, linéaire et convergent, se combinent, ce qui crée une tension, comme sur le dinos de Sophilos, entre la performance musicale, statique, et le mouvement du cortège. C'est le cas par exemple sur une hydrie de Londres (Figure 20)¹⁵, où quatre Muses, deux par deux, convergent autour d'Apollon au centre, tandis que Dionysos se tient à gauche, et qu'Hermès, à droite, se retourne vers Apollon. Dans tous ces exemples, les Muses autour d'Apollon apparaissent comme un collectif qui se démultiplie à volonté selon les besoins de l'image, mais dont le nombre n'est jamais stable ni constant.

Le chiffre hésiodique de neuf, qui nous paraît canonique, n'est presque jamais atteint, dans ce groupe de représentations ; et lorsqu'il l'est, comme c'est le cas sur une hydrie attribuée au peintre de Priam, l'identité de ces figures féminines est problématique, car Apollon est absent (Figure 21)¹⁶. Entre Dionysos à gauche et Hermès à droite, qui se retourne en ouvrant la marche, un bloc compact se détache, formé de neuf figures féminines de profil, le manteau sur les épaules. Le jeu chromatique du blanc qui caractérise les femmes à cette date, en figures noires, permet de détacher très nettement, sur un fond de vêtements finement décorés, la ligne blanche des pieds et la série feuilletée des visages. À y regarder de près, le jeu des mains est remarquablement généreux : on en compte 22, alors que 18 suffiraient. On y a vu une erreur du peintre ; mais ne peut-on y voir plutôt la volonté d'animer ce bloc, de créer un mouvement quasi chorégraphique, une danse des mains qui volent à la surface de l'image. Le collectif est en tout cas ici porté à son comble, et le féminin pluriel habilement travaillé par le peintre qui utilise le blanc comme un moyen de lier entre elles ces figures juxtaposées.

À côté de ces Muses assemblées autour d'Apollon il existe quelques exemples de représentations cultuelles des Muses, toutes liées à l'histoire de Thamyras, le musicien thrace

¹² Londres, British Museum B 346 ; *ABL* 252/72, peintre de Thésée ; *LIMC*, *Mousa* 36b.

¹³ New York, Metropolitan Museum of Art 06.1021.47 ; *Beazley ABV* 667 ; *LIMC*, *Mousa* 31b.

¹⁴ Naples, Musée Archéologique National, SA 10 ; *LIMC*, *Mousa* 124.

¹⁵ Londres, British Museum B 347 ; *Beazley ABV* 334/3, proche du peintre de Priam ; *LIMC*, *Mousa* 129a.

¹⁶ New York, collection privée. D. von Bothmer 1990 : 143-144, n° 109.

qui défie les déesses et qu'elles punissent de son *hybris* en l'aveuglant. Plusieurs vases le montrent à l'intérieur du sanctuaire des Muses, jouant de la cithare ou de la lyre, en présence des Muses et parfois de sa mère, Argiopè, qui tantôt le couronne, tantôt marque par ses gestes de lamentation ou de prière, la fin tragique de son fils. Le lieu cultuel est explicitement indiqué par la figuration discrète d'une série de statuette¹⁷, trois le plus souvent, placées au-dessus de la tête de Thamyras (Figure 22)¹⁸, ou à ses pieds.

Sur un cratère à volutes attribué à Polion, la référence au sanctuaire est plus élaborée (Figure 23)¹⁹. Tandis que neuf Muses sont réparties sur deux registres autour d'Apollon et de Thamyras que sépare un trépied, un autel figure à droite de la scène, devant lequel se tient une femme, mains levées, comme en prière. Au-dessus de cet autel est alignée une rangée de neuf statuette, de profil, faites d'un bloc rigide, surmonté d'une tête, semblable à un hermès (Figure 24)²⁰. Ainsi l'image représente à la fois les Muses et leur représentation. La multiplicité des Muses est dédoublée en Muses actives et Muses immobiles, en figures vives et simulacres. Tandis que les Muses actives sont réparties en des poses diverses autour du musicien, les statuette simplifient le corps des Muses et le répètent mécaniquement. Le caractère collectif et indistinct de la représentation statuaire contraste avec la variété des Muses en action dans la scène mythique. En articulant ainsi espace mythique et espace rituel, Polion joue sur deux modalités figuratives, celle du corps anthropomorphe des déesses et celle d'une forme à la fois simplifiée et démultipliée, qui fait bloc pour représenter une puissance collective dont les éléments singuliers restent indistincts dans leur instance cultuelle. Le pluriel des Muses est ici réduit à l'unité par la répétition paratactique d'un même schéma corporel réduit à sa plus simple expression : un corps cylindrique, revêtu d'un *agrênon*, surmonté d'une tête.

Une procédure plastique analogue se retrouve, dans le domaine des figurations cultuelles, du côté des Nymphes. Le sanctuaire de Locres épizéphyrienne a fourni une série de terres cuites qui associent trois têtes féminines à un bloc de type hermaïque (Figure 25)²¹. Sans

¹⁷ Voir *LIMC*, Thamyras, n° 1 à 3, 5, 7.

¹⁸ Hydrie Vatican 16549 ; ARV2 1020/92, peintre de la Phiale ; Oakley 1990, n° 92, pl. 72 a, 73 a-b ; *LIMC*, Thamyras 2 ; bon dessin dans le *JOAI* Wien 8, 1905 : 38.

¹⁹ Cratère à volutes, Ferrare 3033 (T127VT) ; ARV2 1171/1 ; Alfieri, Arias et Hirmer:1958 : 80-81, pl. 108-109 ; de Cesare 1997 : 107-109.

²⁰ Une des premières publications, par Ferri 1932 isole le détail de la série de statuette dans lequel il propose de voir un chœur cyclique ; Brillante 1991, dans un article par ailleurs excellent, reprend cette suggestion, et pense que Thamyras, abandonné par les Muses, essaie ici d'animer leur substitut plastique (p. 439). Toutefois rien ne vient étayer visuellement une telle interprétation.

²¹ Costabile 1991 : 94-103.

entrer ici dans le détail des variantes que comporte cette petite série, et de l'extraordinaire contexte dans lequel elles s'insèrent²², on observera que ce bloc est parfois associé à une grotte où se tient Pan, ce qui conforte une identification par ailleurs assurée par le lieu de découverte de ces petites terre cuites votives : la "Grotta Caruso", fouillée au printemps 1940 par P-E. Arias, une source rupestre, à flanc de colline, à l'extérieur de l'enceinte de Locres. Ce dispositif plastique qui simplifie le corps et démultiplie les têtes permet – comme le manteau collectif chez Sophilos et l'usage du pluriel *Nymphai* – de montrer en même temps le singulier et le pluriel et de rendre perceptible cette dimension spécifique de la puissance féminine que constituent les Nymphes.

Il existe enfin, toujours dans le registre plastique, une autre modalité de ce féminin pluriel, appliquée cette fois à Hécate²³. Le cas est ici différent. Il ne s'agit plus d'unifier le multiple, mais au contraire de démultiplier une puissance unique. Hécate est en effet, dans la statuaire, représentée sous une forme multiple, dont l'invention semble attique. Selon Pausanias²⁴, c'est au sculpteur Alcamène que l'on devrait l'initiative de donner à la déesse non pas un seul corps et une seule face, comme le fait Myron à Égine, mais bien trois corps, les uns liés aux autres (*prosekhomena allélois*). Parce qu'elle est la déesse des carrefours (ou plus précisément des *triodoi*, des « trifours », pour reprendre l'expression d'A. Zographou²⁵), elle prend un aspect triple, selon un dispositif triangulaire. Son effigie a la forme d'un triple corps fait de trois figures féminines non pas alignées côte à côte, mais disposées dos-à-dos, en triangle, s'orientant ainsi dans toutes les directions. Lorsque la déesse est représentée en bas relief (Figure 26)²⁶, sur une surface plane, ses trois visages se répartissent en deux profils tournés vers l'extérieur, encadrant un visage de face, au centre. Ainsi l'ensemble du champ visuel est maîtrisé du regard.

À ce volume complexe vient parfois s'ajouter un second niveau de démultiplication. Certaines de ces statues combinent en effet la triple figure d'Hécate à un groupe de danseuses, généralement identifiées à des Charites (bien qu'aucune inscription ne permette une interprétation décisive). Sur un exemplaire à Venise (Figure 27), Hécate se dresse sous forme d'un triple pilier hermaïque, adossé à une colonne, autour duquel avance, de gauche à droite, un groupe de trois femmes se tenant par la main, comme en une farandole. Vues de profil, elles

²² Sur ce point voir Lissarrague, à paraître.

²³ Voir Kraus 1960.

²⁴ Pausanias II, 30, 2.

²⁵ Zographou 2010.

²⁶ Relief provenant d'Égine ; collection Metternich ; Kraus 1960, pl. 21, 2.

créent un cercle qui tourne autour de l'axe que forment les trois visages, frontaux de la déesse. Sur un autre exemplaire, à Munich (Figure 28), le corps d'Hécate est entier, et la draperie verticale de son chiton contraste avec la disposition des bras des danseuses, et le mouvement oblique des plis de leurs chitons. Dans tous ces exemples, on note une série d'oppositions entre la figure axiale et celles qui l'entourent : immobilité de la figure centrale et mouvement des danseuses, visage de face et de profil, axialité d'Hécate et circularité de la chaîne des danseuses. Du point de vue du jeu entre singulier et pluriel, chaque élément de cet ensemble dit l'un et l'autre à la fois : Hécate unique se démultiplie, les danseuses, multiples, forment une chaîne unique. L'objet *hekataion*, dans sa version hermaïque, pousse encore un peu plus loin ce travail de mise en tension des opposés en combinant un corps simplifié, hermaïque, au cercle des danseuses, dont le drapé crée un effet de volume qui contraste avec la simplicité du pilier. À quoi vient s'ajouter la différence d'échelles entre l'axe central qui domine le dispositif et les danseuses qui circulent à sa base.

On l'aura compris, entre le féminin et le pluriel, la rencontre n'est pas de hasard. Peintres et sculpteurs ont su trouver des solutions graphiques pour exploiter les propriétés de l'image, qui rend perceptibles simultanément l'un et le multiple. Alors que la linéarité du langage oblige à dire l'un ou l'autre de ces aspects tour à tour, l'image les donne à voir d'un seul tenant, produisant ainsi un effet de mise en tension entre simple et multiple, entre individuel et collectif, dont Nicole Loraux avait bien vu la spécificité du côté du féminin : un singulier pluriel.

Bibliographie

Abréviations

ABV : Beazley, J. D. 1956. *Attic Black-figure Vase-painters*. Oxford.

ABL : Haspels, C. H. Émilie. 1936. *Attic Black-figured Lekythoi*. Paris.

ARV : Beazley, J. D. 1968². *Attic Red-figure Vase-painters*. 3 vol. Oxford.

JOAI : *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes*.

LIMC : Ackermann, H. C., and Gisler, J. R. eds. 1981-1997. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zürich.

Alfieri, N., Arias, P. E. et Hirmer, M. 1958. *Spina*. Florence.

Arias, P. E. 1962. *Greek Vase Painting*. New York.

Birchall, A. 1971-1972. « A New Acquisition: An Early Attic Bowl with Stand, Signed by Sophilos ». *British Museum Quarterly* 36 : 107-110.

- Brillante, C. 1991. « Le Muse di Thamyras ». *Studi Classici e Orientali* 41 : 429-453.
- Costabile, F., ed., 1991. *I Ninfei di Locri Epizefiri*. Catanzaro.
- Cristofani, M. et al. 1977. *Materiali per servire alla storia del Vaso François*, Bolletino d'Arte, Serie speciale¹. Rome.
- de Cesare, M. 1997. *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*. Rome.
- Ferri, S. 1932. « Choros Kyklikos ». *Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte* 4 : 299-330.
- Furtwängler, A. et Reichhold, K. 1904. *Griechische Vasenmalerei*. Munich.
- Guarducci, M. 1928. « Due o più donne sotto un solo manto in una serie di vasi greci arcaici ». *Athenische Mitteilungen* 53 : 52-65.
- Hadzistelliou-Price, T. 1971. « Double and multiple representations in Greek Art and Religious Thought ». *Journal of Hellenic Studies* 91 : 48-69.
- Isler-Kéryenyi, C. 1997, « Dionysos im Götterzug bei Sophilos und bei Kleitias (Dionysische Ikonographie IV) ». *Antike Kunst* 40 : 67-81.
- Koch-Harnack, G. 1989. *Erotische Symbole. Lotosblüte und gemeinsamer Mantel auf Antiken Vasen*. Berlin.
- Kraus, T. 1960. *Hekate. Studien zu Wesen und Bild der Göttin in Kleinasien und Griechenland*. Heidelberg.
- Lissarrague, F. « Grotte grecque : une image et son lieu ». In L. Gervereau (ed.), *Quelle place pour les images en histoire ?* (à paraître).
- Loraux, N. 1991. « Qu'est-ce qu'une déesse? ». In G. Duby et M. Perrot (eds.), *Histoire des Femmes en Occident*, vol. I, *L'Antiquité*, P. Schmitt-Pantel (ed.). Paris, pp. 31-62.
- Oakley, J. 1990. *The Phiale painter*. Mayence.
- Stewart, A. 1983. « Stesichoros and the François Vase ». In W. G. Moon (ed.), *Ancient Art and Iconography*. Madison, pp. 53-74.
- Torelli, M. 2007. *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*. Electa.
- von Bothmer, D. ed. 1990. *Glories of the past, Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy*

collection. New York.

Wachter, R. 2001. *Non-Attic Greek vase inscriptions*. Oxford.

Williams, D. 1983. « Sophilos in the British Museum ». In *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 1*. Malibu, pp. 9-34.

Zographou, A. 2010. *Passage à travers Hécate : portes, routes, carrefours et autres figures de l'entre-deux*. Kernos, Supplément 24, 2010.