

## 2 Des femmes dangereuses

---

**Sommaire** 2.1 Femmes qui se battent, femmes qui gouvernent. – 2.2 Meurtrières.  
– 2.3 Femmes fatales.

O adorable Jupiter ! Moi ! Je dirais jamais du mal des femmes ! Que je perisse plutôt ! N'est-ce pas le plus précieux des biens qu'une femme ? S'il y a eu une méchante Médée, n'y a-y-il pas eu aussi une vertueuse et illustre Pénélope ? Si l'on cite une atroce Clytemnestre, opposons-lui l'excellente Alceste. Peut-être va-t-on médire de Phèdre ? Mais la bonne... oui, la bonne... ma foi, je n'en trouve plus de bonne à citer, tandis que j'en aurais tant de mauvaises à nommer.

(Eubule, fr. 115.6-15 K.-A.)

### 2.1 Femmes qui se battent, femmes qui gouvernent

Ce sont les lois de la nature qui sont transgressées  
quand ce sont les femmes qui commandent.  
(Plutarque, *Amatorius* 755c)

Avant de s'engager sur le chemin des femmes menaçantes, il convient de rappeler que nombre des personnages examinés appartiennent simultanément à différentes catégories de femmes dangereuses, ce qui

---

indique une tendance des sources à croiser les différentes variétés du *genos gynaiikon*. Afin de ne pas diviser l'analyse selon une taxonomie trop minutieuse, au détriment de la clarté et au risque de disperser les coordonnées principales dans une myriade d'exceptions, nous avons choisi de placer chaque personnage dans la catégorie qui le représente le plus, en précisant ses particularités et en montrant sa complexité et son évolution au cours de l'analyse. Comme nous le verrons, chacune de ces femmes dangereuses incarne un ou plusieurs vices féminins : si l'on voulait utiliser les catégories d'Hésiode ou suivre l'usage du catalogue de Sémonide, on pourrait dire que chacune d'entre elles représente un *phylon*, dont la somme constitue le *genos gynaiikon*.

Chacun des mythes abordés dans ce chapitre s'inscrit dans des périodes et des genres littéraires différents, chacun étant caractérisé par sa propre logique, ses propres conventions, ses propres contextes énonciatifs, ses propres liens avec le cadre social, politique et culturel ; chacune de ces circonstances et formes sous-tend des fonctions et des objectifs différents. Dans les tragédies, la fonction dramaturgique que chaque poète met en place afin d'orienter la réception de la part du public est d'une grande importance. Nous devons tenir compte du fait que les jugements négatifs à l'encontre des femmes peuvent être mis dans la bouche de personnages discrédités et parfois même précisément dans le but de les discréditer. Le cas de *Médée* est paradigmatique : bien que filicide, la protagoniste, femme et barbare, obtient l'empathie du public et est investie de valeurs positives, dont la *sophia*. Euripide confère à son texte des résonances politiques et culturelles (vv. 292-301) : la personne qui introduit de nouvelles connaissances dans la cité ne peut qu'être considérée comme ennuyeuse par ses concitoyens. La dépréciation des femmes, au contraire, est confiée au médiocre Jason.

Le poids du thème de la dangerosité des femmes dans les différentes œuvres est variable et ne doit pas être surestimé : la taxonomie proposée des catégories féminines n'implique pas une *reductio ad unum* des personnages, surtout lorsqu'ils représentent un moyen de parler des problèmes de la *polis* ou de redéfinir les modèles de l'héroïsme masculin. Il n'est pas toujours facile d'éviter cet aplatissement, surtout dans les cas où les figures examinées ont été canonisées par une longue tradition au cours des siècles comme paradigmes d'un type humain dangereux spécifique (« la filicide », « l'adultère », « la sorcière », etc.). Cependant, s'il ne faut pas surestimer la dangerosité des figures analysées en l'utilisant comme seule clé d'interprétation, il est essentiel de ne pas sous-estimer sa continuité. Bien que le discours misogynne et gynécophobe ait un degré et une fonction dramaturgique différents d'une œuvre à l'autre, bien que de nombreuses figures évoluent au sein d'une même œuvre et bien que les traits distinctifs des personnages soient parfois autres,

y compris positifs, la conceptualisation de la dangerosité féminine continue à résonner au théâtre et dans d'autres genres littéraires, au moins à l'arrière-plan, bien reconnaissable par les spectateurs, les auditeurs et les lecteurs. Que le discours anti-féminin soit formulé par un personnage discrédité, qu'il soit attribué à un héros positif ou à un chœur exprimant la mentalité généralisée, la forte présence du thème témoigne de l'existence d'un système partagé de *topoi* à ce sujet, quelle que soit la pensée de l'auteur et quelle que soit sa pertinence dans le cadre de chaque œuvre.

L'objectif de cet ouvrage n'est pas d'explorer les œuvres et les personnages dans leur complexité et leur polyvalence, mais d'analyser le fil rouge du discours sur la dangerosité de la « nature » féminine et ses fonctions spécifiques, et de mettre en évidence en son sein les développements de certaines formes de pensée et de certains thèmes et motifs.

### 2.1.1 Du pouvoir et des armes

Les catégories qui incarnent le plus la dangerosité du genre féminin sont celles, souvent superposées, des femmes qui se battent et des femmes qui gouvernent. La raison en est claire : ces figures prennent possession des attributs distinctifs de la masculinité, deux activités qui indiquent la possession d'un statut politico-juridique spécifique. Un même acte - l'exercice du pouvoir politique ou l'usage des armes - est qualifié, de manière asymétrique, d'aberrant ou de normal selon le sexe de la personne qui l'accomplit.

La radicalité de ce bouleversement des rôles a traversé l'imaginaire grec depuis le début. Les figures de guerrières, de reines, de brigandes, de chasseuses indomptables, sont présentes dans les mythes, les légendes et la littérature de nombreux peuples, de l'antiquité à nos jours, souvent avec pour fonction d'exorciser l'idée d'un pouvoir féminin. Particulièrement diffus sont les mythes concernant un matriarcat originel violent, trompeur et tyrannique finalement détruit par les hommes, qui excluent ensuite les femmes de tout pouvoir pour sauver l'humanité du chaos et parvenir à la civilisation.<sup>1</sup> Ces mythes, caractérisés par des traits narratifs récurrents, soulignent la différence « naturelle » entre les hommes et les femmes ; ainsi, l'inégalité et les rôles sociaux de chaque sexe sont justifiés et perpétués. Ces mythes impliquent souvent des législateurs mythiques et des héros culturels ; la punition qu'ils infligent aux femmes qui transgressent peut être la mort. Outre le matriarcat situé dans un

<sup>1</sup> Loraux 1983 observe plusieurs analogies entre certains mythes grecs et les récits sur le matriarcat des origines chez les chasseurs-cueilleurs et les agriculteurs de différents continents.

passé lointain, une autre forme de gynécocratie se situe dans l'espace : l'« île des femmes » et le « pays des femmes » sont également attestés dans la littérature, les carnets de voyage, l'iconographie et le folklore jusqu'à l'époque moderne.<sup>2</sup>

Dans la Grèce antique, il n'existe pas de mythes sur des gynécocraties ayant précédé le patriarcat ; en revanche, il existe des récits sur des sociétés gynécocratiques éloignées dans l'espace ou le temps, dont le principal est le corpus des récits sur les Amazones. Bien que ces récits se déroulent en grande partie en dehors de la Grèce, ils prennent les contours d'un mythe fondateur de la civilisation athénienne : en Grèce, comme nous le verrons, les héros culturels établissent les conditions préalables aux « bonnes » relations entre les sexes.

Le concept de « pouvoir féminin » est décliné de différentes manières dans les sources grecques : γυναικοκρατία et γυναικοκρατέομαι<sup>3</sup> indiquent à la fois un contrôle du pouvoir politique par les femmes dans des sociétés mono-sexuées (ou dans des sociétés où les hommes sont soumis),<sup>4</sup> la matrilinearité,<sup>5</sup> l'absence de la famille et la promiscuité sexuelle,<sup>6</sup> l'exercice d'activités masculines par les femmes ou simplement une certaine liberté féminine.<sup>7</sup> En bref, cette notion indique un rôle anormal par rapport à ce que l'idéologie dominante au cours des siècles attribue aux femmes grecques, un bouleversement pathologique de l'ordre naturel qui constitue un danger de nature politique, au point que le pouvoir des femmes est parfois rapproché à la tyrannie ou à la doulocratie, le pouvoir des esclaves.<sup>8</sup>

Les femmes qui gouvernent sont souvent des guerrières : les deux rôles coexistent dans le cas des Amazones, des Lemniennes et des

<sup>2</sup> Samuel 1975, 83-93 ; Thompson 1955-58, F565 (*Women warriors*), F112 (*Journey to Land of Women*), F566.2 (*Land where women live separate from man*), R7 (*Men captive in Land of Women*) ; Otte 2017, 592.

<sup>3</sup> Il existe peu d'attestations du terme γυναικοκρατία et des termes ayant la même racine, se référant pour la plupart aux Amazones ou cités par les lexicographes et les grammairiens.

<sup>4</sup> Ephor. *FGrHist* 70 F 160a ; Scyl. *GGM* 70.3. Diod. 2.45.1, 3.53.1 et 55.3 les utilise pour les Amazones, Apollod. 1.115 pour les Lemniennes.

<sup>5</sup> Dans le cas de Lyciens qui, selon Arist. fr. 661 Rose, ἐκ παλαιοῦ γυναικοκρατοῦνται. Mais selon Hdt. 1.173, les Lyciens « se désignent par le nom de leur mère, non par celui de leur père », tandis que, selon Nicolas de Damas (*FGrHist* 90 F 103k), ils honorent les femmes plus que les hommes, sont appelés par le nom de leur mère et laissent leurs biens à leurs filles.

<sup>6</sup> Dans *Periplus Scylacis* (*GGM* 21.4), du V<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> s. av. J.-C., la gynécocratie est confondue avec la promiscuité sexuelle et la communauté des enfants : les Liburniens, peuple d'Ilyrie, γυναικοκρατοῦνται, mais le terme fait référence au fait que les femmes épousent des hommes libres, mais s'accouplent avec des esclaves.

<sup>7</sup> Arist. *Pol.* 2.1269b 12-1270a 8 ; Plu. *Lyc.* 14.2. Selon Eustathe (*ad Od.* 6.195, 248.34) une gynécocratie existait à Schérie.

<sup>8</sup> Vidal-Naquet 1981, 267-88.

reines combattantes, dont la plus connue est l'Artémise d'Halicarnasse décrite par Hérodote,<sup>9</sup> sage conseillère politique de Xerxès et habile cheffe. Beaucoup de ces personnages, dont certains ont réellement existé, sont décrits selon les clichés de la ruse et de la tromperie féminine, qu'ils combinent avec des compétences politiques et militaires. Outre Artémise, Nitocris, reine de Babylone (Hdt. 1.185-7), répond à ce modèle. Bien que ne combattant pas à la première personne, elle fait preuve d'une remarquable capacité stratégique dans le développement de la fortification de sa cité. Sa ruse se manifeste dans la fameuse tromperie du tombeau construit sur les portes de la cité (1.187.1). Parmi les personnages d'Hérodote, Atossa, épouse de Cambyse puis de Darius I<sup>er</sup>, est également représentée comme une femme puissante, conseillère militaire. C'est elle – selon Hérodote – qui a suggéré à son mari d'aller en guerre contre les Grecs (3.134). Concernant la désignation du successeur de Darius, qui ne sera pas le fils aîné Artobarzanès, mais Xerxès, fils d'Atossa, Hérodote commente (7.3) :

Xerxès suivit le conseil de Démarate ; et Darius [...] le désigna pour être roi. À ce qu'il me semble, même sans ce conseil, Xerxès aurait régné, car Atossa était toute puissante (εἶχε τὸ πᾶν κράτος).

Dans son rôle de régente de Xerxès pendant les guerres médiques, la reine incarne le type de femme qui prend le pouvoir en l'absence de son mari (dans ce cas son fils).<sup>10</sup> Le personnage d'Atossa dans les *Perses* d'Eschyle exprime efficacement son prestige, sa compétence politique et son rôle de premier plan à la cour achéménide : la reine mère incarne tout un peuple. Les pages d'Hérodote et d'Eschyle montrent que les femmes puissantes n'apparaissent pas toujours si inquiétantes ni monstrueuses et que les facettes de ces personnages sont multiples et divergentes, parfois contradictoires entre elles, en fonction de leurs valeurs et de leurs fonctions dans les différentes sources ; cependant, lorsque ces femmes manipulent directement des armes, le niveau d'inquiétude s'accroît généralement.

<sup>9</sup> Hdt. 8.68-9, 8.87-8, 8.93, 8.101-3 (voir Sebillotte Cuchet 2022 ; Deligiorgis 2016 ; Sissa 2021b). À l'époque hellénistique, il y aura de nombreuses figures de reines décrites comme cruelles et despotiques, à commencer par Olympias. L'auteur anonyme du *Tractatus de mulieribus claris in bello* (Gera 1997), datant du II<sup>e</sup> s. av. J.-C., présente un catalogue de quatorze reines qui se distinguent par leurs exploits politiques et guerriers, dont certains ont déjà été décrits par Hérodote. Au centre de l'intérêt se trouve l'idée du pouvoir féminin : beaucoup de ces personnages sont veuves, une seule se remarie, aucune ne revient « à sa place » après avoir pris le pouvoir. Aucune n'est virilisée, aucune n'est comparée à une Amazone : seule de Rhodogyne l'on dit qu'elle éprouve plus d'intérêt à tuer des hommes qu'à les aimer. Presque tous ces personnages utilisent l'arme féminine de la ruse. Sur des personnages similaires, voir aussi Plu. *Mul. Virt.* et Polyæn. *Strat.* 7 et 8.

<sup>10</sup> Sur Atossa, voir Inglese 1996 ; Brosius 1996, *passim*, et 2021.

Pour analyser ces figures, il faut se rappeler que dans la société grecque antique, l'usage des armes était interdit aux femmes. En fait, dans les quelques cas de participation féminine à des opérations militaires décrits par les sources, les femmes creusent des tranchées et transportent de la nourriture et des matériaux, mais ne touchent pas aux armes ;<sup>11</sup> leur intervention est aussi systématiquement déqualifiée en leur attribuant des traits négatifs, en les plaçant auprès de peuples barbares ou en attribuant aux combattantes des outils offensifs non qualifiés, tels que des pierres, des tuiles, des boucles et même des ustensiles de cuisine.<sup>12</sup> Un autre élément de la déqualification des femmes en guerre est leur lien avec la *stasis*, la guerre civile, un conflit fratricide « sale », qualitativement différent de la « vraie » guerre. La *stasis* et les femmes divisent la cité en deux ;<sup>13</sup> les femmes participent aux *staseis*, comme dans le cas de Corcyre (Thuc. 3.74.1), en revanche les réunions et les sécessions de femmes sont assimilées à une *stasis* ou à une conspiration. C'est le cas de la rébellion des Danaïdes (dans *Supp.* 12, Danaos est défini στασιάρχος) et de la sécession des femmes dans *Lysistrata* (v. 768, στασιάρσσωμεν) ; la *stasis* est également présente parmi les *erga gynaikeia* répertoriés dans les *Thesmophories* (vv. 786-8).

L'interdiction des armes pour les femmes est documentée dans de nombreuses civilisations ; dans la plupart des sociétés de chasseurs-cueilleurs et d'agriculteurs étudiées par l'anthropologie des cent dernières années, on observe une relation organique entre la division sexuelle du travail (qui est le critère principal de la division du travail) et la domination masculine, médiée par l'inégalité qualitative et quantitative de l'accès des deux sexes aux armes et aux outils spécialisés. Cette division n'est pas symétrique : il est rare que les travaux « féminins » soient interdits aux hommes, tandis que de nombreuses tâches sont interdites aux femmes, au premier chef la guerre et les formes de chasse qui incluent l'utilisation d'armes. L'exclusion de certaines tâches ne résulte pas d'un manque de force physique, puisque les femmes effectuent souvent les fonctions les plus lourdes, comme le transport de proies : il s'ensuit que ce n'est pas l'activité qui détermine les outils, mais au contraire, c'est l'interdiction d'utiliser

**11** Les cas relatés par les sources des femmes en armes, comme les Argiennes dirigées par Téléstille et les Tégéates de Marpessa, se situent entre l'histoire et la légende : à cet égard Graf 1984 ; Chiaiese 2013 et Castiglioni 2021, qui défend une possible historicité de ce récit. Sur le rôle des femmes pendant les sièges, Barry 1996 ; Martinez Morales 2019.

**12** Plu. *Pyrrh.* 27.2-10 et 29.12 ; Thuc. 2.4 et 3.74 ; Plu. *Mul. Virt.* 245b-c ; Diod. 13.55 ; Hdt. 8.93, 9.5 et 5.87 ; Aen. *Tact. Polyorc.* 40.4-5. Nous avons examiné ces sources de manière plus approfondie dans Farioli 2017a. Sur les femmes et la guerre, Schaps 1985 ; Loraux 1985b ; Loman 2004 ; Payen 2004 ; 2018, 228-39 ; Powell 2005 ; Fabre-Serris, Keith 2015 ; Martinez Morales 2021.

**13** Sur le lien entre les femmes et la *stasis*, Loraux 1989, 284-9.

les armes et les outils élaborés qui détermine le type d'activité autorisé aux femmes.<sup>14</sup>

Le sous-équipement féminin, bien documenté même à l'époque moderne et contemporaine,<sup>15</sup> est particulièrement évident en Grèce pour ce qui concerne les armes. L'exclusion des femmes des instruments offensifs est un élément d'exclusion de la citoyenneté, qui est fondée sur le droit et le devoir de faire partie de l'armée. Dans l'Athènes classique l'exclusion des femmes des armes les prive également de l'accès aux revenus liées à l'activité militaire. Cette exclusion est à son tour justifiée par des croyances profondément ancrées concernant la « nature » débridée des femmes et leurs exploits sanguinaires contre des individus masculins : le mythe joue ici un rôle didactique, tout comme dans de nombreuses sociétés où la séparation entre les femmes et les armes est sanctionnée par des interdictions religieuses basées sur des récits mythiques de danger féminin. Chez ces peuples, il est souvent interdit aux femmes même de toucher aux armes, pour ne pas jeter le malheur sur la chasse.

La relation entre les femmes et les armes dans le sacrifice sanglant est également significative à cet égard. Il s'agit d'une question controversée et débattue : si la participation des femmes au sacrifice (en tant que participantes et officiantes) est prouvée, il est moins simple de définir leur rôle dans la mise à mort de la victime.<sup>16</sup> Peu de sources présentent des figures féminines dans le rôle d'égorgeuses : et presque tous les exemples vont au-delà de la norme du sacrifice sanglant. Les deux images de femmes tenant la *machaira* dans un cadre sacrificiel se réfèrent à un contexte spécifique, celui dionysiaque, où les différences avec le sacrifice orthodoxe sont nombreuses et où les meurtres par des mains féminines ne sont pas inhabituels ; les figures représentées sont vraisemblablement des Bacchantes, comme le suggère la nébride qu'elles portent.<sup>17</sup> Quant aux sources littéraires, il existe un récit de Pausanias (2.35.5-8) concernant un étrange rituel pendant les fêtes *Chthonia* dans le sanctuaire de Déméter à Hermione, au cours duquel des vaches sauvages sont abattues à l'aide d'une faux par quatre vieilles femmes ; mais

<sup>14</sup> Testart 1986 ; Tabet 2014, 179-248 ; Darmangeat 2022, 187-224, qui utilise le *Standard Cross-Cultural Sample*, une base de données utilisée dans de nombreux travaux d'ethnologie comparative qui rassemble 186 sociétés choisies de manière à former un échantillon représentatif des cultures « primitives ». Sur la Grèce, Farioli 2017a.

<sup>15</sup> Voir e.g. l'étude de Murdock, Provost 1973, menée sur 185 sociétés différentes.

<sup>16</sup> Nous avons développé ces questions (avec un plus grand nombre de sources et une bibliographie plus complète) dans Farioli 2024. Sur les femmes et le sacrifice, voir au moins Detienne 1979 ; Osborne 1993 ; Connely 2007 et Parker 2019.

<sup>17</sup> Il s'agit d'une amphore apulienne de la fin du V<sup>e</sup> s. (Naples, Museo Archeologico Nazionale 2411.82922) et d'un cratère attique de la même époque (Athènes, Kerameikos Museum 5662 ; Van Straten 1995, V, 142).

l'hétéropraxie de ce sacrifice, célébré à huis clos, réalisé avec une arme étrangère à la sphère sacrificielle, impliquant des bêtes sauvages, raconté avec un lexique étranger à celui du sacrifice (τὴν φάρυγγα ὑποτέμνειν au lieu de σφάζειν) fait penser davantage à un rituel magique aux traits archaïques qu'à une *thysia*.

Dans d'autres épisodes, c'est la virilisation des femmes qui les rend aptes au sacrifice, comme dans le cas des Amazones (Aesch. *Eum.* 685-90, Ap. Rh. 2.1174-6) ou des citoyennes de Tégée dirigés par Marpessa qui, après avoir battu les Spartiates, célèbrent seules le sacrifice (Paus. 8.48.4-5).

Même dans ces deux exemples – qui ne sont pas historiques, mais qui témoigneraient au moins du caractère pensable de la figure de l'égorgeuse –, il n'existe pas de preuve que l'égorgement soit accompli par une femme. D'autre part, même dans un contexte barbare comme celui de la Tauride, on ne peut imaginer une femme égorgeuse : dans *Iphigénie en Tauride*, la protagoniste déclare être l'officiante du sacrifice humain, mais que ce sera une autre personne qui versera le sang (vv. 38-41, 617-24).

En ce qui concerne les pratiques sacrificielles « réelles », dans les sources littéraires et iconographiques l'assistant du prêtre et le *mageiros* (égorgeur et/ou boucher et cuisinier) sont des hommes, tant dans les sacrifices publics que dans les sacrifices privés. *L'argumentum e silentio*, bien sûr, ne constitue pas une preuve décisive de l'exclusion des femmes de l'égorgement, mais il a certainement son poids. Ceux qui affirment que le rôle sacrificiel féminin incluait l'égorgement le font sur une base déductive, en fondant leur hypothèse sur le fait que *hiereus* et *hiereia* avaient des prérogatives religieuses égales.<sup>18</sup> Le débat se concentre donc sur la démonstration de la capacité sacrificielle des femmes, en partant du cœur du problème. En fait, ce n'est pas la capacité sacrificielle de la prêtresse qui est en cause : cette prérogative est bien attestée et comprend toutes les actions prévues pour qualifier de θυσία le meurtre de la victime. En revanche l'égorgement est un acte religieux de second ordre s'il peut être confié par le prêtre à un boucher ou à un assistant.<sup>19</sup>

Un autre indice concernant l'interdiction des armes sacrificielles est lié aux fêtes féminines. Même là un sacrifice avait lieu : mais qui tranchait la gorge de la victime ? Les hommes étant exclus de ces fêtes, peut-on en conclure que la prêtresse accomplissait aussi la tâche d'égorgeuse ? Certaines preuves épigraphiques suggèrent que la *machaira* était manipulée par un *mageiros* engagé spécialement

<sup>18</sup> Sfameni Gasparro 1991, 77. Sur une base similaire, Pirenne-Delforge et Georgoudi (2005, 16) concluent que l'égorgement par la prêtresse ne peut être complètement exclu.

<sup>19</sup> Osborne 1993, 401 ; Connely 2007, 180-1.



pour la durée de la fête.<sup>20</sup> Même dans les règlements sacrés plus détaillés sur les compétences des prêtresses de Déméter Thesmophoros (comme LSCG 36), il n'est jamais spécifié le rôle d'égorgeuse.

Ce ne sont que des indices. Cependant, un fait est incontestable : l'intervention d'un *sphageus* même lors des fêtes féminines – où la présence des hommes était interdite – donne la mesure de la réticence à confier des armes aux femmes et à leur permettre de verser le sang. L'interdiction dans la sphère sacrificielle devait être justifiée, selon un scénario idéologique bien établi, comme une contre-mesure nécessaire à la fureur meurtrière des femmes. Des éléments révélateurs du type de justification invoquée pour interdire les armes sacrificielles se trouvent dans deux histoires de femmes meurtrières qui tuent en groupe, liées aux fêtes féminines, toutes deux transmises par des sources tardives. La première est celle du roi Battos I<sup>er</sup> de Cyrène qui, ayant tenté par la force d'assister aux mystères de Déméter, fut attaqué par les participantes aux Thesmophories et finalement émasculé (Ael. VH. fr. 47a-c D.-F.). La seconde histoire, rapportée par Pausanias (4.17), raconte que les femmes d'Argile, en Laconie, attaquées par le messénien Aristomène pendant qu'elles célébraient une fête féminine, avaient repoussé les assaillants, après les avoir blessés à l'aide de couteaux sacrificiels (μάχαραι). Les contes de ce genre jettent l'ombre de la suspicion même sur les citoyennes mariées de bonne famille et sur les actions sanglantes qu'elles en viennent à accomplir contre les hommes si elles sont laissées seules à conspirer avec d'autres femmes, et mettent en garde contre le fait de confier des armes aux femmes, même dans la sphère sacrificielle.

Si les femmes étaient exclues de l'égorgement, comme cela nous semble probable, la raison ne résidait donc pas dans une capacité sacrificielle de la *hierēia* inférieure à celle du *hierēus* : elle résidait plutôt dans un impératif, en vigueur également en dehors de la sphère sacrificielle et lié à la division sexuelle du travail, selon lequel les femmes ne devaient pas manipuler les armes. Dans de nombreuses sociétés au fil des siècles, l'interdiction pour les femmes de verser le sang est étendue à divers domaines, selon le principe « les hommes versent du sang, les femmes saignent ».<sup>21</sup> En effet, dans les sociétés qui utilisent ce système de classification, les femmes n'accomplissent pas d'actes sacrificiels impliquant l'effusion de sang et sont exclues de la chasse et de la guerre ; et leur exclusion est souvent justifiée par des mythes sur la violence féminine.

<sup>20</sup> Pour les témoignages épigraphiques, Casabona 1966, 174-80 ; Berthiaume 1982, 28, 104 notes 93 et 105 ; Osborne 1993 ; aucune d'entre elles ne date d'avant le III<sup>e</sup> s. av. J.-C.

<sup>21</sup> King 1998, 88-98. Pour quelques exemples Héritier 1996, 234-5 ; Darmangeat 2022, 200-9. Sur l'« idéologie du sang » en Grèce par rapport au sacrifice sanglant, voir Farioli 2024.

En bref, comme le dit Hector, « au combat veilleront les hommes » et le binôme guerre/masculinité est si naturel que même dans le règne animal, les femelles sont dépourvues d'instruments offensifs : seuls les mâles des différentes espèces ont l'*andreaia* et les moyens de se battre, tels que des défenses, des cornes, des dents, des dards, de sorte que la présence de ces « armes » suffit à révéler qu'un animal est mâle (Arist. *PA* 661b 27-662a 7). La nature, qui ne laisse rien au hasard, ne fournit qu'aux hommes les instruments offensifs, car eux seuls savent quoi en faire. Par conséquent, plutôt que d'admettre la preuve ennuyeuse que les abeilles ouvrières sont des femmes équipées d'une arme, Aristote (*GA* 3.759b 27-32) préfère les déclarer bisexués.

Les analyses récentes sur les femmes d'armes et les anciennes gynécocraties sont nombreuses, notamment celles qui concernent les Amazones et les comédies d'Aristophane. Nous ne nous attardons donc pas sur les détails des mythes et des œuvres, si ce n'est sur les questions utiles pour définir la dangerosité de leurs protagonistes ; les formes que le pouvoir féminin et ses protagonistes prennent dans l'imaginaire des Grecs seront utiles pour comprendre leur fonction idéologique au sein d'une culture qui pratique et représente une division des rôles sociaux de sexe basée sur l'idée de « nature » et dans laquelle la gynécocratie ne peut entrer que dans la sphère du « contre nature ». En effet, les Grecs placent ces sociétés dans un Ailleurs spatio-temporel dont ils réaffirment l'altérité par rapport à la cité grecque, ou les associent à des formes de pouvoir autocratiques.

Par exemple, la tyrannie et le pouvoir féminin vont de pair : hormis dans les gouvernements des Amazones et de Lemniennes, ils se croisent dans les gynécocraties comiques et dans des figures comme Clytemnestre, femme *tyrannos*, associée par Apollon aux Amazones (Aesch. *Eum.* 625-30), qui gouverne en l'absence du mari et usurpe le trône par la violence, meurtrière et lascive comme tous les tyrans. La figure d'Omphale, reine de Lydie, auprès de laquelle Héraclès est contraint de servir pour obtenir la purification du meurtre d'Iphitos, est elle aussi tyrannique. Sous le commandement de la reine, le héros est obligé d'accomplir non seulement des exploits guerriers, mais aussi un *servitium amoris* qui implique un renversement des rôles et qui, mieux que toute autre tâche, incarne la soumission du héros à l'emprise féminine : les sources représentent Héraclès habillé en femme qui file la laine aux pieds d'Omphale, qui porte la massue et la *leonte*.<sup>22</sup>

Même les femmes puissantes décrites par Hérodote ont souvent à voir avec la monarchie, tandis que les Grecques sont liées à des

<sup>22</sup> Soph. *Trach.* 248-57 ; Apollod. 2.6.3 ; Diod. 4.31 ; Hyg. 32. Deux drames satyriques du V<sup>e</sup> s. sont dédiés à ce personnage, l'*Omphale* d'Ion de Chios et celle d'Achaïos.

tyrans ou appartiennent à la maison royale de Sparte. Les représentants de la maison royale persane témoignent de l'association entre autocratie et pouvoir féminin, parfois avec la composante de ruse, de cruauté<sup>23</sup> et de liberté sexuelle (e.g. Hdt. 3.133-5, 9.108-14) ; une association confirmée par les proverbes et la sagesse populaire. Certaines des femmes d'Hérodote sont des paradigmes du motif narratif de la « reine vindicative », tout comme Clytemnestre ou les reines qui se vengent du rejet amoureux de leur beau-fils, dont il sera question plus loin. L'épouse de Candaule (1.8-12) appartient à cette catégorie et la cruelle Amestris, épouse de Xerxès (9.108-13), qui a fait amputer les seins, la langue, le nez, les lèvres et les oreilles de sa belle-sœur, coupable de l'adultère de son mari : une sorte de *maschalisimos*, semblable à ce que Clytemnestre commet sur Agamemnon, un crime qui masculinise la reine, mais qui est causé par un sentiment attribué aux femmes, la jalousie. L'autre Nitocris mentionnée par Hérodote, la reine égyptienne, se distingue également par sa ruse, mises au service de la soif de vengeance pour la mort de son frère.

Bien qu'il s'agisse de personnages historiques, il est clair qu'aux événements réels se superposent des anecdotes à la saveur légendaire basées sur le *topos* de l'*akrasia* féminine et de la cruauté des peuples non grecs, combinées à des motifs tirés du mythe et du folklore : ces reines se distinguent par la cruauté fantaisiste de leurs crimes et de leurs vengeances. Le cas le plus significatif est celui de Tomyris, reine des Massagètes (Hdt. 1.205-14). À Cyrus le Grand qui avait capturé son fils, Tomyris ordonne sa libération en concluant le message par ces mots (1.212) :

Si tu ne le fais pas, je te le jure par le soleil, souverain des Massagètes, quelque insatiable de sang que tu sois, je t'en rassasierai.

Puisque son fils s'est suicidé, Tomyris, une fois Cyrus vaincu et tué au combat, plonge la tête de son cadavre dans une outre pleine de sang humain, en disant (1.213) :

Roi, bien que je sois vivante et que je t'aie vaincu les armes à la main, tu m'as perdue en t'emparant par ruse de mon fils ; moi à mon tour, comme je t'en ai menacé, je te rassasierai de sang.

Tout aussi débridée dans sa cruauté est Phérétime, épouse du roi de Cyrène Battos III, qui, pour venger le meurtre de son fils par certains habitants de Barcé,

<sup>23</sup> Albaladejo Vivero 2007. Sur les femmes de la cour achéménide, Brosius 1996 et 2021. Sur les femmes d'Hérodote, Blok 2002.

les fit empaler tout autour des murailles ; et à leurs femmes elle fit couper les seins, dont elle garnit aussi les tours des murs. (4.202)

L'horreur de ce châtement trouve un écho dans la description de la mort de la reine, qui

toute vive elle fourmilla de vers ; tant il est vrai que les veineuses poussées à l'excès attirent sur les hommes la haine des dieux. (4.205)

Ces modèles narratifs et les clichés sur les vices féminins seront également utilisés à la fin de l'époque classique et hellénistique pour décrire des figures de reines telles qu'Olympias, la tristement célèbre mère d'Alexandre le Grand, ou Eurydice de Macédoine, épouse d'Amyntas III, autour desquelles se sont rassemblées d'intéressantes « légendes noires ». Les deux personnages sont diabolisés dans le cadre d'une tradition adverse qui vient de leurs adversaires politiques dans le contexte des crises dynastiques impliquant leurs familles. Olympias, que Diodore de Sicile (19.51.6) définit comme la plus importante parmi les femmes de son temps pour son autorité et que Justin (15.6.1) accuse d'avoir agi *muliebri quam regio more*, est décrite comme une femme sans scrupules, tyrannique, empoisonneuse, vouée aux arts magiques et aux rituels orphiques et dionysiaques effrénés, assez pour être assimilée à une Bacchante. Selon Plutarque (*Al.* 2.7), Olympias s'est livrée à des rituels orgiaques avec plus d'enthousiasme que les autres (βαρβαρικώτερον), tandis qu'Athénée (13.560f = Duris *FGrHist* 76 F 52) affirme que dans la guerre entre Olympias et Eurydice de Macédoine, la première « avançait dans la bataille au son des tympanes, plus débridée qu'une Bacchante ». Il n'y a rien d'étrange dans cet acte : Olympias se présentait aux troupes comme prêtresse de Dionysos car ce rôle lui conférait un statut d'autorité découlant de sa position au sein de la famille royale.<sup>24</sup> Mais dans la légende noire d'Olympias, ces aspects sont voués au dénigrement. Même l'iconographie la représente avec un serpent, un attribut des Ménades et des divinités chthoniques.

De même, Eurydice de Macédoine, qu'une tradition ancienne en sa faveur dépeint comme une femme politiquement active, mais aussi comme une épouse fidèle et une mère dévouée, sera plus tard accusée par une tradition hostile d'avoir conspiré contre son mari en faveur de son amant (son gendre) et du meurtre de ses petits-enfants (*Iust.* 7.4-5).<sup>25</sup> Les représentations de ces reines montrent comment

<sup>24</sup> Daverio Rocchi 2014, 664-5. Sur Olympias, Carney 2006.

<sup>25</sup> Sur Eurydice de Macédoine, voir Mortensen 1992 ; Carney 2019. D'autres exemples de reines dans Carney, Müller 2021.

la diffamation d'une femme puissante passait par les accusations classiques de la pensée anti-féminine contre le *genos gynaiikon* : débauche, meurtre, luxure, violation des devoirs familiaux, magie, caractéristiques qui les font apparaître en tous points semblables aux personnages d'invention.

L'association entre les femmes et la tyrannie apparaît encore plus intéressante si l'on considère que le tyran est perçu par les Grecs comme le grand ennemi de la *polis* et s'élève, surtout au V<sup>e</sup> s., au rang de figure idéologique du vice, de la cruauté et de la difformité par rapport à la norme sociale :<sup>26</sup> le tyran partage avec les femmes l'intempérance et l'*akrasia*. C'est précisément dans l'*akrasia* que Platon (*Resp.* 8.565d et suiv.) identifie le trait pertinent de l'âme tyrannique.

À la tyrannie des femmes correspond une perte masculine d'*eleutheria* et de *parrhesia*, pierres angulaires de l'identité du citoyen, comme en témoigne, par exemple, le fr. 775 Kn. d'Euripide :

Lui qui était libre, le voilà esclave de son lit pour avoir vendu son corps pour le prix d'une dot.

En fait, dans de nombreux contextes proverbiaux le lexique de la politique est appliqué à la *douleia* des hommes qui perdent la liberté à cause de la tyrannie féminine :

Tous ceux qui épousent une femme d'une naissance supérieure ou une grosse fortune ne comprennent pas le sens du mariage

affirme un personnage d'Euripide, qui ajoute :

Quand c'est le côté de la femme qui domine (κρατοῦντ') dans la maison, le mari devient esclave (δουλοῖ) et cesse d'être libre (κουκέτ' ἔστ' ἐλεύθερος). (fr. 502 Kn.)<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Lanza 1977.

<sup>27</sup> Voir aussi Eur. fr. 321 Kn. : « Car il existe <depuis toujours> un proverbe qui dit que les femmes sont plus fortes dans les intrigues, tandis que les hommes sont plus habiles à toucher le but par la lance. Si le prix de la victoire allait à la ruse, c'est nous qui régnerions (εἶχομεν τυραννίδα) sur les hommes » ; Alex. fr. 150 K.-A. : « Ah, malheureux que nous sommes <pauvres maris> qui avons vendu notre franc-parler (παρησίαν) et nos plaisirs ! Nous voilà les esclaves de nos femmes, nous qui étions libres. Nous répétons que nous avons un dot, au lieu de parler d'une punition. Oui, une amère punition, lourde du fiel féminin, auprès duquel celui des hommes n'est que miel. Eux pardonnent quand ils sont outragés, elles, quand elles vous font du tort, vous font en plus des reproches ! Elles dirigent ce qu'elles devraient laisser, négligent ce qu'elles devraient diriger ! Elles font de faux serments ! Elles n'ont pas le moindre mal et disent qu'elles sont malades ! » ; Anaxandr. fr. 53 K.-A. : « Celui qui pense à prendre femme ne pense pas bien, puisque le résultat de sa réflexion c'est le mariage. C'est le début d'une vie de malheurs (πολλῶν κακῶν ἀρχή). Car, ou bien on est pauvre, et en acceptant de l'argent, on fait de sa femme non plus une épouse mais un maître [...], dont on

Le rapprochement entre la gynécocratie et la doulocratie en tant que gouvernements contre-nature a été mentionné un peu plus haut ; Aristote (*Pol.* 5.1313b 32-8) mettra en rapport le pouvoir féminin avec l'indulgence envers les esclaves et les excès de la démocratie :

Les pratiques que l'on trouve dans la démocratie sous sa forme extrême sont toutes de caractère tyrannique : pleins pouvoirs aux femmes à la maison (γυναικοκρατία) pour qu'elles rapportent contre leurs maris, bride lâchée aux esclaves pour la même raison ; de fait ce ne sont ni les esclaves, ni les femmes qui complotent contre les tyrans : quand on a une vie heureuse, on est fatalement bien disposé pour les tyrannies et aussi, pour les démocraties.

C'est également dans cette proximité avec la tyrannie que réside la puissante charge gynécophobe de la gynécocratie, un gouvernement qui prévoit un bouleversement des rôles, avec des résultats asymétriques selon les sexes : alors que l'assomption des rôles masculins permet aux femmes d'assumer des caractères d'héroïsme et de dangerosité, l'assomption des rôles féminins par les hommes est une source de ridicule et de dévalorisation.

## 2.1.2 Les gynécocraties du mythe

### 2.1.2.1 Les Amazones

Les histoires de femmes guerrières vivant loin des hommes ou qui les soumettent traversent l'histoire, la littérature, l'iconographie, et pas seulement occidentales ; autour de la figure de l'Amazone, il existe différentes constructions culturelles, dont beaucoup impliquent des processus de fabrication du genre. Dans l'imaginaire grec également, ce mythe joue un rôle non négligeable : plusieurs auteurs mentionnent ces guerrières, de nombreuses images les représentent et d'innombrables valeurs leur sont attribuées. À l'époque moderne et contemporaine, le mythe des Amazones continuera à fournir un terrain pour des exercices d'interprétation de divers courants de pensée.<sup>28</sup>

---

est l'esclave et non le mari. Ou bien on la prend sans dot, et on est esclave de même, car désormais il faut nourrir deux bouches au lieu d'une » (trad. J.-C. Carrière). Le spectre de la tyrannie apparaît également dans *Lysistrata*, dans laquelle la conspiration des femmes « sent la tyrannie d'Hippas » (vv. 614-35).

**28** Sur les Amazones dans le folklore de différents pays, Samuel 1975, 22-82 ; Andriano 2006 ; Leduc 2008. Sur l'utilisation politique des mythes matriarcaux pour ratifier l'association femme/nature/ordre cosmique ou comme modèle historique d'un pouvoir féminin pour s'opposer au patriarcat, voir Wagner-Hasel 1986 et 1991. Pour une analyse critique des prétendus matriarcats contemporains, Mathieu 2014, 205-73.

Au XIX<sup>e</sup> s., des études ont abordé le thème des Amazones en essayant d'établir une relation entre le mythe et la réalité, en identifiant et en situant différemment ce peuple dans l'espace et le temps. Le courant évolutionniste avait en effet émis l'hypothèse d'une phase matriarcale précédant la phase patriarcale dans les sociétés humaines : le mythe des Amazones aurait constitué un indice de cette période. Une fois qu'il a été démontré les faiblesses de la thèse matriarcale, la question de l'historicité des Amazones a perdu de sa pertinence ; à partir de ce moment, l'intérêt des chercheurs s'est concentré sur le mythe amazonien en tant que produit historique de la pensée grecque, sur son développement et ses fonctions dans l'imaginaire de l'Antiquité.<sup>29</sup> Il existe d'innombrables sources sur les Amazones, d'Homère à Nonnos de Panopolis, ainsi que des variations du mythe, de l'onomastique, de la géographie ; l'iconographie qui leur est consacrée est impressionnante. Ces sources ont été largement étudiées :<sup>30</sup> nous nous concentrerons ici uniquement sur certains aspects de l'évolution de ce mythe.

À l'époque archaïque, les Amazones sont principalement représentées comme des guerrières héroïques, l'équivalent des Grecs, comme en témoignent leurs noms (composés par exemple avec μάχη et ἵππος, comme Ἴππολύτη, Λυσίππη, Μελανίππη, Ἴππομάχη, etc.) et les courtes références chez Homère. Dans *Il.* 3.182-90 Priam se souvient avoir combattu en Phrygie contre les Ἀμαζόνες ἀντιάνειραι ; la formule se retrouve également dans *Il.* 6.186 à propos de l'entreprise de Bellérophon en Lycie contre les Amazones.<sup>31</sup> Dans l'*Aithiopsis* d'Arctinos de Milet, probablement composé au VII<sup>e</sup> s., l'Amazone Penthésilée participe à la guerre de Troie pour aider les Troyens et est tuée par Achille : le résumé du poème rappelle son héroïsme guerrier, qui lui apporte le *kleos*. Même les représentations sur les vases à figures noires dépeignent les Amazones comme des hoplites, avec un bouclier rond, une lance et une épée ; elles se distinguent des guerriers masculins tantôt par leur robe plus longue, tantôt par leurs seins à peine suggérés, tantôt seulement par leur teint clair.<sup>32</sup> Dans ces

**29** Chez Bachofen, l'Amazonisme est la deuxième période de l'histoire humaine, où les femmes se rebellent contre la promiscuité absolue de l'« hétérisme ». Un examen des interprétations du mythe des Amazones entre les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> s. se trouve dans Blok 1995, 21-143.

**30** Carlier 1979 ; Tyrrel 1984 ; Blok 1995 ; Dowden 1997 ; Bremer 2000 ; Saïd 2013, 121-58 ; Sebillotte Cuchet 2013 ; Mayor 2017 ; Borowski 2021. Sur l'iconographie, Von Bothmer 1957 ; Lissarrague, Schmitt Pantel 2008 ; Muller 2008 ; Sturm 2017.

**31** La signification de *antianeirai* est discutée depuis l'Antiquité (Blok 1995, 169-85) : « ennemies des hommes » ou, ce qui est plus probable, « égales aux hommes » ? En tout cas, une femme qui vaut autant qu'un homme ne peut être qu'une ennemie.

**32** Lissarrague 1990, 32-4 et Lissarrague, Schmitt Pantel 2008. E.g. l'amphore thyrrhenienne à f.n., de 560-555 av. J.-C. du Peintre de Castellani, Paris, Musée du

sources, produit d'une société imprégnée d'idéaux héroïques, l'opposition homme/femme n'est pas marquée, et la féminité des Amazones non plus ; au contraire, on assiste à l'assimilation de l'Amazone à la sphère guerrière masculine. Une vision similaire des Amazones, sans attention particulière à leur sexe, se retrouve dans les récits sur les fondatrices et éponymes de cités qui se répandent depuis l'âge archaïque.<sup>33</sup>

Dans la transition vers l'âge classique, les sources révèlent un changement : l'accent est progressivement mis sur les différences entre les Grecs et les Amazones. Ces dernières sont « sans hommes » et « carnassières » (Aesch. *Supp.* 287 : τὰς ἀνάνδρους κρεοβόρους δ'Ἀμαζόννας), c'est-à-dire associées à la chasse et à la vie sauvage : l'*hapax* κρεοβόρους met les Amazones à l'écart des hommes civilisés qui sont σιτοφάγοι, « mangeurs de pain », tandis que la racine βορ- de βιβρώσκω (« dévorer, manger avec avidité ») souligne la voracité peu civilisée du repas. D'ailleurs, les Amazones utilisent une arme peu grecque, l'arc (Pind. *Nem.* 3.64 : χαλκότηρον Ἀμαζόνων ; Aesch. *Eum.* 625-9 ; Hellenic. *FGrHist* 4 F 107) et dans l'iconographie, elles commentent à être caractérisées par des vêtements insolites.<sup>34</sup> Dans Aesch. *Prom.* 723-5 également est citée l'Ἀμαζόνων στρατὸν στύγανον « L'armée des Amazones qui détestent le mâle », dans le cadre d'une description des peuples éloignés, qui met en évidence leur altérité.<sup>35</sup>

Entre les VI<sup>e</sup> et le V<sup>e</sup> s., le caractère barbare des Amazones s'est accentué et l'iconographie leur a donné des traits exotiques : tuniques courtes et rayées, ceintures qui les distinguaient des Grecs, robes bordées de figures de griffons et de sphinx, peaux d'animaux, chapeaux de fourrure.<sup>36</sup> Leur féminité commence également à émerger. Du VII<sup>e</sup> au milieu du V<sup>e</sup> s., les images de l'amazonomachie d'Héraclès sont fréquentes [fig. 1] ; à la fin du VI<sup>e</sup> s., et surtout après les guerres médiques, elle est remplacée par le motif de l'invasion de l'Attique et de l'amazonomachie de Thésée, ce qui revitalise le thème,

---

Louvre E 848, et la coupe attique à f.n., vers 575-525 av. J.-C., de Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe 1961.61.

**33** Les contes de ce type, mentionnés par Hécateé, Diodore, Pausanias et Strabon, se poursuivent jusqu'à l'âge hellénistique dans les cités ioniennes et éoliennes d'Asie Mineure. À cet égard, Blok 1997 et Moscati Castelnovo 1999.

**34** E.g. le *skyphos* de la fin du VI<sup>e</sup> s. attribuable au Peintre de Thésée (Boston, Museum of Fine Arts 99.523) qui représente une Amazone chevauchant un lion devant un animal avec une tête d'âne, un corps sphérique et deux pattes : « Le peintre a ainsi disposé en miroir deux modèles de l'étrangeté » (Lissarrague, Schmitt Pantel 2008, 44).

**35** Voir également Pind. *Ol.* 8.47-8 et *Ol.* 13.88-91.

**36** E.g. la coupe attique à f.r., de 450-400 av. J.-C., attribuée au Peintre d'Érétrie, Naples, Museo Archeologico Nazionale 81324 et l'amphore à f.r., attribuée à l'élève du Peintre de Lycurgue, IV<sup>e</sup> s. av. J.-C., Ruvo, Museo nazionale Jatta, Coll. Jatta J 423.



qui commençait à se banaliser. La défaite des Amazones devient un symbole de la défaite des Perses, s'historicisant et se transformant en *topos* patriotique. Dans ce contexte, elle sera reprise dans les genres par excellence chargés de transmettre l'idéologie de la *polis*, les discours politiques et l'épithaphe : Lysias (*Epit.* 4-6), Isocrate (*Paneg.* 68-70), Démosthène (*Epit.* 4-8) décrivent l'extermination des Amazones comme une entreprise qui perfectionne le statut héroïque de la cité. Les amazonomachies sont ainsi conceptualisées comme de véritables mythes fondateurs, impliquant des héros culturels, tels qu'Héraclès et Thésée, à la fois civilisateurs et tueurs de monstres, ainsi que Bellérophon ; au fil du temps, elles s'étendront à un nombre croissant de héros et de personnages, du temps mythique au temps historique (par exemple, Alexandre le Grand et Pompée à l'époque romaine). Ce n'est pas un hasard si Démosthène, après avoir insisté sur l'importance de l'*eugeneia* des Athéniens par rapport au mythe de l'autochtonie, affirme que les citoyens d'Athènes sont à la hauteur de leur origine et cite la défaite des Amazones comme premier exemple. Cette utilisation patriotique du mythe sera très répandue, en tant que symbole du rôle salvateur d'Athènes dans la guerre contre les barbares. Arrien s'en souviendra dans *l'Anabase d'Alexandre* (7.13.6) :

Tous les orateurs athéniens qui font l'éloge des soldats morts au combat font une mention spéciale de l'exploit des Athéniens contre les Amazones ».

L'amazonomachie de Thésée est en effet représentée dans l'iconographie du V<sup>e</sup> s. dans des zones de la cité d'une grande importance symbolique : sur les métopes du Parthénon, dans le temple de Thésée dans *l'agora*, sur le bouclier d'Athéna *parthenos* et dans la *stoa poikile*, sur le même mur où sont représentés les héros de Marathon (Paus. 1.15.2).

Parallèlement à l'utilisation patriotique du mythe, déjà à la fin de l'ère archaïque la féminité des Amazones avait pris une importance croissante, comme le montrent les nombreuses représentations figuratives des mythes d'Héraclès et d'Hippolyte, reine des Amazones, d'Achille et de Penthésilée, de Thésée et d'Antiope,<sup>37</sup> où les Amazones sont connotées comme des proies érotiques, et où la sphère de l'amour et le thème de l'« enlèvement de l'Amazone » se superposent à la sphère de la guerre, et la violence sexuelle à celle du combat.<sup>38</sup> Dans l'ardeur de la bataille, le chiton descend sur les épaules

<sup>37</sup> Les sources rapportent des versions nombreuses de ces événements, caractérisées par des oscillations sur le nom de la reine des Amazones, sur l'auteur de l'enlèvement d'Antiope, sur son mariage et son meurtre.

<sup>38</sup> Schmitt Pantel 2012 apporte comme exemple de cette ambivalence la ceinture de l'Amazone, entre la ceinture du guerrier et la ceinture de la vierge, symbole de pouvoir

des Amazones, montrant leurs seins nus [fig. 2].<sup>39</sup> Même dans le passage de Lysias, c'est la féminité des Amazones qui cède devant le courage athénien :

Femmes par le sexe (διὰ τὴν φύσιν), leur courage les faisait plutôt considérer comme des hommes. Elles se montraient en effet supérieures aux hommes par la vigueur de leurs âmes, plus qu'elles ne leur cédaient par la faiblesse de leurs corps.

Mais, marchant contre Athènes

elles trouvèrent devant elles des hommes de valeur, et leurs âmes ne furent plus au-dessus de leur sexe (τῆι φύσει) : elles démentirent leur première réputation, et ces périls mieux que la faiblesse de leur corps les révélèrent femmes.

Le point culminant de cette féminisation apparaîtra des siècles plus tard dans l'histoire de Quinte-Curce (6.5.24-32), dans laquelle la reine des Amazones se rend auprès d'Alexandre le Grand avec l'intention de s'accoupler avec lui pour concevoir un enfant.

Mais les nuances dans l'utilisation de ce mythe ne sont pas encore terminées. En remontant au V<sup>e</sup> s., on observe que déjà à cette époque un intérêt ethnographique pour les peuples caractérisés par des coutumes différentes de celles des Grecs se développe, également en matière de rapports entre les sexes : dans un passage célèbre (4.110-17), Hérodote relie les coutumes guerrières des femmes Sauromates au mythe des Amazones, dont les Sauromates seraient les descendants. C'est de ce moment que les récits sur les guerrières deviennent plus détaillés et, au fil du temps, de plus en plus proches des *mirabilia* : Hérodote rapporte que les Amazones (que les Scythes appellent Οἰόρπατα, « tueuses d'hommes »), arrivées en Scythie après avoir été vaincues par les Grecs, finissent par s'accoupler avec les Scythes, qui les apprivoisent (ἐκτιλώσαντο). Les Amazones refusent cependant de s'intégrer (4.114.10-14) :

Nous ne saurions demeurer avec les femmes de chez vous ; car nos habitudes ne sont pas les mêmes que les leurs. Nous, nous tirons de l'arc, nous lançons le javelot, nous montons à cheval ; nous n'avons pas appris de travaux féminins.

---

et à la fois érotique et lié au mariage.

**39** En plus des métopes du Parthénon, voir par exemple le cratère à volutes attique à f.r. du milieu du V<sup>e</sup> s. du Metropolitan Museum de New York 07.286.84 (= LIMC s.v. « Amazones » 295) [fig. 2], attribué au Peintre des Satyres poilus.

Les nouveaux couples dépassent le Tanais :

Depuis lors, les femmes des Sauromates mènent le genre de vie de leurs antiques aïeules : elles vont à la chasse à cheval, et avec leurs maris et sans eux ; elles vont à la guerre ; elles portent le même accoutrement que les hommes.(4.116.5-10)

Un dernier héritage des anciennes Amazones demeure dans les coutumes matrimoniales des Sauromates : « aucune fille ne se marie avant d'avoir tué un ennemi » (4.117.4-5). Hérodote ne mentionne pas la mutilation des seins, une caractéristique jamais présente dans l'iconographie : le premier à en parler est Hippocrate (*Aer.* 17), qui rapporte un détail conforme à celui d'Hérodote sur le meurtre de l'ennemi comme condition d'accès au mariage.

Depuis Hérodote, les récits sur les Amazones continuent à osciller entre mythe et ethnographie, enrichies de détails sur leurs coutumes, d'éléments exotiques et merveilleux, d'étymologies bizarres, de contextes géographiques éloignés, créant ainsi une véritable « amazonologie » marquée par l'altérité. Le fait que, dès le V<sup>e</sup> s., cette « amazonologie » s'intéresse aux habitudes sexuelles des Amazones, détourne l'attention de leur *thymos* et la dirige de plus en plus vers leur féminité.<sup>40</sup> Diodore (2.44-6) représente les Amazones du Thermodon comme « un peuple gouverné par des femmes (γυναικοκρατουμένου) », dirigé par des reines, victorieux des peuples voisins. Les femmes chassent et se battent, les hommes sont affectés aux travaux ménagers, leurs fils sont mutilés pour les empêcher de se battre, les seins des filles sont brûlés pour ne pas les gêner dans la bataille.<sup>41</sup> Plus loin (3.52-5), l'historien décrit les Amazones de Libye, les plus anciennes, dans un contexte exotique et lointain (3.53.1 : ἐπι τοῖς πέρασιν τῆς οἰκουμένης), mais avec des aspects qui le rapprochent d'une *polis* grecque, tels que le système judiciaire et la *parrhesia* :<sup>42</sup> les Amazones sont gouvernées par des femmes (γυναικοκρατούμενον), dotées d'une *andreia* extraordinaire, qui

devaient servir comme soldats pendant un temps déterminé de leur vie, tout en conservant leur virginité ; passé les années de service armé elles approchaient des hommes pour avoir d'eux des enfants, mais elles continuaient à exercer les magistratures et à administrer toutes les affaires publiques. Les hommes, comme

<sup>40</sup> Blok 1995, 280-1.

<sup>41</sup> Comme on le sait, le nom des Amazones est interprété par les Grecs sur la base de l'étymologie du α privatif plus la racine de μαζός, forme ionique de μαστός, « sein ».

<sup>42</sup> Peu après, à 3.54.2 Diodore fait apparaître une reine, Myrrhiné, retournant dans le sillage de la tradition.

les femmes mariées de chez nous, passaient leur vie dans les maisons, soumis aux ordres de leurs compagnes ; ils n'avaient le droit ni de faire campagne, ni d'exercer une magistrature, ni, en outre, d'exprimer une opinion dans les affaires publiques, ce qui aurait pu les rendre arrogants et les faire se révolter contre les femmes. (3.53.1-2)

Les hommes élèvent les enfants et les femmes se font brûler les seins. Le stade de leur civilisation est en retard, puisqu'elles ne connaissent pas l'agriculture, mais pratiquent l'élevage et la guerre, « désireuses de frapper de terreur les peuples voisins » (3.54.4).

Dans les deux cas, le pouvoir des Amazones est représenté comme tyrannique et cruel<sup>43</sup> et la division sexuelle du travail a lieu sur la base d'un renversement de la société grecque. Leur peuple est également caractérisé par le primitivisme, attesté par la chasse, le pillage et l'absence d'agriculture. De même, les Amazones du Caucase décrites par Strabon (11.5.1-4) brûlent les seins de leurs filles, tandis qu'elles rendent leurs fils à leurs voisins Gargaréens, avec lesquels elles s'accouplent « en secret et dans l'obscurité, au hasard de la rencontre » (11.5.1). Elles pratiquent la guerre et la chasse, et élèvent des chevaux pour le combat, mais leurs activités incluent l'agriculture. L'incivilité réside ici, ainsi que chez Philostrate (*Her.* 57.4), dans la *mixis epikoinos*, typique des sociétés sauvages ou précédant le mariage.

De ce bref *excursus*, il ressort quelques données intéressantes, tout d'abord le fait que le mythe des Amazones est extrêmement polyvalent et se prête à être investi de multiples significations et à répondre à différentes fonctions, dans une perspective synchronique et diachronique. Il faut donc exclure une interprétation unique des différents récits à travers les paradigmes de l'inversion ou de l'altérité (masculin/féminin, grec/barbare) :<sup>44</sup> les guerrières sont un double (ennemi) du guerrier grec, les homologues du citoyen grec (qui exclut l'autre sexe de la vie publique), l'incarnation du guerrier barbare, l'opposé de la femme grecque, un aspect de l'altérité des peuples barbares et une proie érotique de l'homme grec. Leur nature hybride – un

<sup>43</sup> La cruauté des Amazones était déjà mentionnée à l'âge classique par Xanth. *FG-Hist* 767 F 22 (« Xanth dit que les Amazones, lorsqu'elles donnaient naissance à des enfants mâles, arrachaient leurs yeux de leurs propres mains ») et par Hipp. *Art.* 53.1, selon lequel elles luxaient les genoux et les hanches des enfants pour les empêcher de se rebeller, et les utilisaient pour des métiers sédentaires. Trogue Pompée (fr. 36a Seel) commente : « cette cruauté a eu pour conséquence qu'elles étaient très craintes dans l'opinion générale : en fait, quel espoir pouvait rester à un prisonnier, où même un fils n'avait pas le droit d'avoir de la pitié ? ».

<sup>44</sup> Une critique articulée des interprétations (comme celle de Tyrrel 1984 et DuBois 1982) qui proposent une lecture univoque en termes d'inversion ou de polarité se trouve dans Carlier 1979 et Blok 1995, 104-43.

θύμος masculin dans un corps de femme - rend leur partie masculine superposable à la figure du héros grec, tandis que leur partie féminine met en danger ce dernier.<sup>45</sup> Au cours des siècles, les sociétés des Amazones sont représentées tantôt comme mono-sexuées, tantôt mixtes, tantôt coercitives envers les hommes, tantôt accueillantes, tantôt proches de la *polis* grecque, tantôt barbares ; tantôt l'activité de guerre est incompatible avec le mariage, tantôt coexistante avec lui. Cependant, un trait reste constant dans les sources : le travail domestique est toujours incompatible avec la guerre, que le sexe des combattants coïncide ou non avec le genre : souvent ce sont les hommes qui s'en occupent, mais quand les hommes se battent aussi, les sources sont muettes. Il s'agit d'un signe clair que les tâches domestiques sont perçues comme inconciliables avec le rôle social masculin, quel que soit celui - homme ou femme - qui l'accomplit.

Même dans les cas où un mécanisme de renversement agit, des homologues s'y greffent : les Scythes d'Hérodote, par exemple, des barbares qui s'accouplent en plein air et apportent la dot aux Amazones, à l'opposé de ce que font les Grecs, finissent par se comporter comme des Grecs, en mettant les Amazones « à leur place » dans le rôle d'épouses reproductrices. Les Amazones agissent comme des maris, mais les Scythes n'agissent pas comme des épouses, ce qui bouleverse le schéma du monde renversé. Les maris des Amazones de Libye, en revanche, n'agissent pas simplement comme des femmes, mais « comme les femmes mariées de chez nous », comme des femmes grecques. Parallèlement, leurs femmes se comportent comme les hommes grecs et partagent leur temps entre les activités guerrières et les affaires publiques : la barbarie est réduite, mais « l'atopie est plus scandaleuse si les femmes sont des hommes dans un état qui ressemble si prodigieusement à une cité grecque ».<sup>46</sup>

Les Amazones-Sauromates d'Hérodote ne sont ni ennemies de l'homme, ni dangereuses, et ne correspondent pas non plus au modèle du barbare : plus généralement, Hérodote fait preuve d'une ouverture remarquable envers des modèles de comportement féminin différents de ceux des Grecs.<sup>47</sup> Cependant, l'exemple d'Hérodote ne nous semble pas suffisant pour prouver l'affirmation selon laquelle

<sup>45</sup> Blok 1995, 277-9.

<sup>46</sup> Carlier 1979, 398.

<sup>47</sup> Hérodote décrit une série de rapports entre les sexes dans lesquels la barbarie n'est pas simplement le contraire de la norme, mais présente divers degrés et facettes : promiscuité sexuelle et inhumanité chez les peuples sauvages (Padéens, Anthropophages, peuples du Caucase), communauté de femmes parmi les « sauvages civilisés » (Massagètes), renversement des rôles sexuels (les Libyens sédentaires, qui se maquillent, les Zauécès, dont les femmes conduisent des chars de guerre, les Auséens, les Thraces, les Agatirsès et les civilisés Égyptiens, qui ont des coutumes contraires à celles des autres peuples), vierges libertines, hommes efféminés, femmes viriles et les Enarées, des hommes féminisés qui pratiquent la divination.

« les Anciens admettaient que le rapport guerrier et du genre relevait tout simplement de conventions ». <sup>48</sup> Les Anciens ont plutôt tendance à considérer les rôles sexuels inscrits dans la nature : Hérodote lui-même, malgré le relativisme qui le distingue, utilise les Grecs comme modèle de référence, auxquels il compare les autres peuples à travers une grille d'indicateurs récurrents (alimentation, coutumes sexuelles, funérailles, etc.). <sup>49</sup> Il est intéressant de noter que dans l'ethnographie d'Hérodote, les femmes ne menacent jamais les hommes de leur propre société, ni ne s'arrogent un pouvoir illégitime, et agissent souvent dans l'intérêt de leur propre famille : <sup>50</sup> bien que certaines coutumes puissent paraître bizarres à un Grec, Hérodote ne les décrit pas pour éveiller le spectre de la gynécocratie chez l'auditeur. Mais s'il est vrai que les figures féminines d'Hérodote ne peuvent être étudiées comme une catégorie homogène, cela ne signifie pas qu'elles échappent au stéréotype de la « femme dangereuse » : les figures agissant dans des domaines traditionnellement masculins sont plus nombreuses dans l'œuvre d'Hérodote des femmes passives et décrites comme des victimes en danger. <sup>51</sup>

Au fil des siècles, le discours sur les Amazones apparaît donc varié. Cependant, même dans cette pluralité de facettes, deux traits récurrents demeurent dans les différentes récits : les Amazones sont toujours différentes des femmes grecques et des caractéristiques naturelles qui leur sont attribuées et sont toujours dangereuses pour les hommes grecs. Leur danger est d'abord de type purement militaire ; il s'accroît à l'époque classique, puisque les guerrières, venues des lointains endroits où Priam, Bellérophon et Héraclès les avaient combattus, vont jusqu'à envahir l'Attique. Le discours civique du V<sup>e</sup> s. caractérise cette menace par le prisme du conflit des civilisations : le danger représenté par les Amazones est la régression vers la barbarie, dont le pouvoir féminin n'est pas une composante marginale. À ce danger s'ajoute celui, typiquement féminin, de la séduction érotique.

La féminisation des Amazones signifie qu'elles ne sont plus de simples guerrières, mais des tueuses d'hommes et des séductrices. C'est aussi pour cette raison que l'anéantissement des Amazones

**48** Sebillotte Cuchet 2013, 183.

**49** Sur l'utilisation ethnographique des coutumes sexuelles et matrimoniales pour définir la distance entre la civilisation et le monde sauvage, voir Rosellini, Saïd 1978.

**50** Dewald 1981, 103.

**51** Dewald 1981. Cela ne s'applique pas aux femmes mentionnées dans l'œuvre de Thucydide, représentées avant tout comme des victimes passives ou mentionnées comme faisant partie des non belligérantes ou des asservis. Selon Wiedemann 1983, lorsque les femmes apparaissent dans Thucydide dans des rôles non passifs, cela a lieu pour marquer des épisodes particuliers dans lesquels des facteurs irrationnels conditionnent les événements historiques. Pour une analyse des passages de Thucydide où il est fait mention de personnages féminines, voir Harvey 1985 et Vanotti 2010.

constitue une étape de la civilisation, un fondement de l'ordre, non seulement comme une victoire sur les barbares, mais comme la défaite des femelles qui échappent à leur rôle naturel ; comme l'observe plus tard Diodore (2.55.3) :

La race des Amazones fut entièrement détruite par Héraclès [...] car il jugeait aberrant, alors qu'il se voulait le bienfaiteur du genre humain tout entier, de supporter qu'il subsistât des peuples gouvernés par des femmes (γυναικοκρατούμενα).

On pourrait en dire autant de Thésée, héros civilisateur par excellence, vainqueur des monstres, auteur du synœcisme d'Athènes, descendu aux enfers comme Héraclès et, comme lui, destructeur des guerrières barbares.

Même les Amazones d'Hérodote n'échappent pas à la marque de la dangerosité : au début du récit de l'historien (4.110.1) les guerrières, vaincues, capturées et embarquées sur des navires, une fois en mer, massacrent les Grecs, puis, une fois débarquées, pillent le territoire des Scythes. Ce n'est qu'après la « thérapie phallique » qu'elles seront domptées et cesseront d'être des Οϊόρπατα, des meurtrières d'hommes, tout comme dans le cas de Thésée qui, en épousant Antiope, l'apprivoise et la civilise, la réinsérant dans un ordre normalisé.<sup>52</sup> Mais en ce qui concerne le *genos gynaikon*, rien n'est jamais trop prudent : le cas même d'Antiope montre que les femmes ne sont jamais définitivement domptées et que la surveillance ne doit pas être relâchée. En fait, l'épouse de Thésée, lorsqu'il voudra prendre Phèdre pour épouse, apparaîtra en armes lors de la noce avec d'autres Amazones pour assassiner tous ceux qui sont présents, de sorte que Thésée sera forcé de la tuer (Apollod. *Epit.* 1.16).

La description des femmes en armes ne bouleverse pas l'articulation habituelle entre la fonction guerrière et le genre masculin : en effet, les auteurs, soulignant que les Amazones accomplissent des tâches propres aux hommes (Diod. 2.44.1 et 45.1) alors que leurs hommes assument des tâches typiquement féminines, ne font que réaffirmer la validité générale et « naturelle » du modèle grec dans lequel le mâle prédomine, et dont les autres coutumes représentent une variation ou une inversion. Une inversion, il est bon de le rappeler, non pas neutre, mais déshonorante pour les hommes : la reine des Amazones (Diod. 2.45.2)

<sup>52</sup> Selon Carlier 1979, 388-90, le geste qui fonde le statut de l'Amazone est précisément le meurtre d'hommes : même lorsque (comme chez Trogue Pompée, fr. 36 Seel) les Amazones prennent le pouvoir parce que leurs hommes sont morts à la guerre, l'histoire laisse quelques hommes en vie pour qu'elles les tuent.

assigna en revanche aux hommes les traitements de la laine et les travaux domestiques des femmes (τὰς τῶν γυναικῶν κατ'οἴκου ἐργασίας). C'est qu'elle avait introduit des lois lui permettant d'habiliter les femmes à se battre à la guerre et de confiner au contraire les hommes dans l'humiliation et la servitude (δουλείαν).

Au contraire, la masculinisation des Amazones permet de leur attribuer ἀνδρεία, ἀλκή et κλέος, et de les représenter comme des héroïnes et de dignes adversaires ; l'exaltation de leur valeur a pour fonction de magnifier la victoire apportée sur elles par les Grecs. Ce qui ne manque jamais, c'est la hiérarchie, même lorsque les rôles sont inversés : et il est important de noter que c'est celui qui joue le rôle social « masculin » (guerre et gouvernement) qui commande. Sous la hiérarchie renversée du peuple amazonien, la hiérarchie réelle s'entrevoit : la mutilation que les guerrières infligent aux hommes a pour fonction de les priver de leur vigueur, ce qui les rendrait naturellement supérieurs aux femmes.

L'intérêt croissant pour la féminité des Amazones fait qu'elles sont parfois associées à d'autres catégories de femmes dangereuses, comme les Ménades : les deux groupes portent des peaux d'animaux et des vêtements exotiques, et les Amazones sont représentées sur certains vases avec Dionysos et les Bacchantes.<sup>53</sup> Dans l'iconographie du V<sup>e</sup> s., elles apparaissent parfois semblables aux Thraces, elles aussi meurtrières et caractérisées par l'exotisme.<sup>54</sup> Leur caractère hybride leur permet d'être comparées également à d'autres « monstres » hybrides de la mythologie grecque, comme les Centaures, les Sirènes, les Harpies, le Sphinx ou la Gorgone. Les « monstres » toutefois (sauf les *mormolykeia*) sont confinés dans un passé lointain. Les Amazones, en revanche, s'échelonnant toujours entre mythe et ethnographie, entre distance temporelle et géographique, restent d'actualité et existent, dit-on, dans des régions lointaines ;<sup>55</sup> même leur menace reste donc présente, avertissant les hommes des dangers du pouvoir féminin et les attirant en même temps par leur exotisme. C'est aussi pourquoi la mémoire patriotique les maintient en vie et les expose sur les métopes du Parthénon.

**53** Exemples et références bibliographiques dans Blok 1995, 270-1.

**54** Cohen 2000b, 101-2.

**55** Certains historiens antiques croient que les légendes sur les Amazones sont vraies, d'autres en doutent ; l'élément d'in vraisemblance réside parfois dans l'idée que les femmes peuvent vaincre les hommes, si inadmissible que selon Paléphatos fr. 32 (Περὶ Ἀμαζόνων) les Amazones étaient des hommes qui portaient de longues robes et se rasaient : « Le peuple des Amazones était excellent dans la guerre. Mais il n'est pas raisonnable pour les femmes de se battre, et en fait c'est comme ça partout ». Strabon (11.5.3) est également sceptique : « Qui croira, en effet, qu'une armée, une cité, un peuple de femmes puissent jamais se constituer durablement sans hommes ? ».



Parmi tous les genres qui se sont intéressés aux Amazones, le théâtre tragique est un grand absent : bien que plusieurs tragédies consacrent un clin d'œil aux guerrières,<sup>56</sup> aucun titre conservé ne leur est consacré. C'est une absence surprenante dans un genre littéraire qui fait du conflit entre hommes et femmes l'un des catalyseurs de l'action tragique : l'origine lointaine des Amazones et l'impossibilité de relier ce mythe à un conflit intrafamilial suffisent-ils à l'expliquer ? La réponse n'est pas simple : l'épisode de l'invasion de l'Attique et les amours entre les héros grecs et les Amazones auraient en effet pu dépasser ces « limites » du mythe. Encore moins explicable est la rareté des Amazones dans un genre comme la comédie, qui dans de nombreux cas traite du pouvoir féminin ; à notre connaissance, seules trois œuvres sont peut-être liées à ce mythe, *Héraclès à la recherche de la ceinture d'Épicharme* (V<sup>e</sup> s.), les *Amazones* de Céphisdore (V<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup>) et celles d'Épicrate (IV<sup>e</sup>), dont il ne reste guère plus que le titre.

#### 2.1.2.2 Les Lemniennes

Le mythe des Lemniennes, femmes dangereuses par excellence, est plus souvent représenté au théâtre ; il est caractérisé par le thème de la gynécocratie et de la menace féminine, et si bien connu qu'il en est devenu proverbial. L'histoire est résumée par Apollod. 1.9.17 :

Sous le commandement de Jason, ils [les Argonautes] prennent la mer et se dirigent vers Lemnos. Lemnos se trouvait alors vide d'hommes et elle était gouvernée par une reine, Hypsipyle, fille de Thoas. En voici la raison. Les Lemniennes refusaient d'honorer Aphrodite. La déesse les affligea alors d'une mauvaise odeur, si bien que leurs époux prenaient des captives dans la Thrace voisine et s'unissaient à elles. Ainsi bafouées, les Lemniennes tuent leurs pères et leurs maris. Seule, Hypsipyle sauva son père, Thoas, en le cachant. Les Argonautes abordent donc à Lemnos au moment où elle était gouvernée par les femmes et ils s'unissent aux habitantes. Hypsipyle partage le lit de Jason et met au monde Eunéos et Nébrophonos.<sup>57</sup>

Plus loin (2.6.4), le mythographe raconte un développement de l'histoire, qui se déroule dans Némée :

<sup>56</sup> Sur les mentions tragiques des Amazones, Arata 2010.

<sup>57</sup> Les traductions des passages d'Apollodore ici et plus loin sont tirées de Carrière, Massonnie 1991.

lorsque les Lemniennes s'étaient aperçues que Thoas avait été épargné, elles l'avaient tué et avaient vendu Hypsipyle au loin.

Le mythe des Lemniennes, auquel Homère fait déjà allusion, mais sans mentionner le massacre des hommes ni la gynécocratie (*Il.* 7.465-77 et 23.740-51), est attesté par de nombreuses sources, surtout de l'époque classique : Pindare le mentionne dans *Ol.* 4.17-27 et dans *Pyth.* 4.249-62 (Λαμνιάων τ' ἔθνει γυναικῶν ἀνδροφόνων), et Hérodote lui consacre un célèbre *excursus* pour expliquer pourquoi en Grèce toutes les mauvaises actions sont appelées « Lemniennes ». <sup>58</sup> L'explication selon Hérodote est double (6.137-40) : les Pélasgiens, chassés de l'Attique par les Athéniens et réfugiés à Lemnos, enlevaient les femmes athéniennes, les amenaient sur l'île et en faisaient leurs concubines ; leurs enfants ne se mêlaient pas aux enfants légitimes des épouses pélasgiennes, mais les dominaient. Par crainte de perdre le pouvoir, les Pélasgiennes massacrèrent alors les concubines et leurs enfants (6.138.4):

C'est à cause de ce forfait et du forfait plus ancien que les femmes avaient commis en assassinant les Lemniens du temps de Thoas, leur maris, qu'il est d'usage en Grèce d'appeler « lemniens » tous les actes de cruauté.

Hérodote est cependant le seul à proposer une version qui place les hommes et les femmes sur un pied d'égalité dans la responsabilité des horribles massacres : tous les autres, même dans les siècles suivants, cataloguent les λήμνια κακά comme des actions féminines.

À l'époque classique, c'est le théâtre qui consacre une attention particulière aux Lemniennes, à commencer par Eschyle : <sup>59</sup> le fait n'est pas surprenant, vu la présence dans ce mythe d'un conflit familial qui implique même tous les *oikoi* de l'île et la cruauté du massacre des hommes, qui ressemble au thème de la trilogie des Danaïdes. Ces dernières sont comparées aux Lemniennes par Euripide. <sup>60</sup> Comme le remarque Dumézil, l'enchaînement de fautes et de malheurs qui caractérise le mythe des Lemniennes convient particulièrement à la poétique d'Eschyle. <sup>61</sup> Dans les *Choéphores*, le crime des Lemniennes est rappelé comme un paradigme universel de l'horreur (vv. 631-4) :

<sup>58</sup> L'adage est surtout attesté dans la parémiographie (Zenob. 4.91 ; Diogen. 6.2 ; Apostol. 10.65, etc.) et dans la lexicographie (*Sud.* λ 451 ; Hesych. λ 74). À cet égard, Dorati 2005, 37-44.

<sup>59</sup> Sur les sources du mythe lemniens et ses variantes, Dumézil 1998, 121-51 ; Boner 2006 ; sur le théâtre Sanchis Llopis 2013.

<sup>60</sup> Dans *Hec.* 886-7 la protagoniste répond à Agamemnon, doutant que les femmes soient capables de prendre le dessus sur les hommes : « Quoi ! N'est-ce pas des femmes qui triomphèrent des fils d'Égyptos et de Lemnos extirpèrent les mâles ? ».

<sup>61</sup> Dumézil 1998, 101.

Entre tous les crimes, l'histoire met à part celui qu'a vu Lemnos. La voix publique le maudit avec horreur ; les pires calamités sont encore appelées du nom de « lemniens ».

Comparé aux récits sur les Amazones, le mythe des Lemniennes est encore mieux adapté pour susciter la gynécophobie des spectateurs : le massacre a lieu sur le sol grec, non pas par des guerrières barbares, mais par des membres de la famille. L'anomalie des Lemniennes est signalée par la *dysosmie*, un trait pathologique qui disparaît avec l'arrivée des Argonautes : une fois de plus, c'est la domestication des *androktonoi* qui rétablit le rôle reproducteur que la nature leur a assigné. Ce détail n'est cependant présent que dans les sources tardives.

Comme nous le verrons, la fureur meurtrière des femmes dans la mythologie grecque est presque toujours dirigée contre les maris et les fils : alors que dans la plupart des cas l'impulsion de la chaîne de *hamartiai* qui culmine dans le meurtre est déclenchée par les hommes, à Lemnos c'est la négligence des femmes envers le culte d'Aphrodite qui allume l'étincelle du conflit. Mais certaines sources (e.g. Asclep. Tragil. *FGrHist* 12 F 14), attribuent à la négligence aux hommes. Eschyle écrit deux tragédies consacrées à ce mythe : *Lemniennes* (ou *Lemniens*), dont le sujet est difficile à reconstituer, et *Hypsipyle*, qui concernait, selon une scholie (*Sch. Ap. Rh.* 1.769-73), l'arrivée des Argonautes sur l'île, l'opposition violente des Lemniennes et la capitulation face à l'amour. Les fragments qui nous sont parvenus ne fournissent pas d'indications significatives. L'intrigue des *Lemniennes* de Sophocle, dont le fr. 387 R. (« Je l'ai élevée intraitable, inapprochable ») constitue peut-être une affirmation de la nourrice de Hypsipyle, est lui aussi difficile à reconstituer. *L'Hypsipyle* d'Euripide a plutôt mis en scène la deuxième partie du mythe, celle qui se déroule à Némée : mais il est possible que le massacre des hommes ait été rappelé comme un antécédent. Au IV<sup>e</sup> s., le tragique Cléianéto a également composé une *Hypsipyle*, avec laquelle il a remporté le troisième prix aux Lénéennes de 363 av. J.-C.

Même la comédie ne manque pas de s'approprier cette gynécocratie : le thème est traité par Aristophane dans les *Lemniennes*, dont le fr. 374 K.-A. fait référence au massacre. Le reste des fragments indique la présence des thèmes érotiques typiques de la comédie (fr. 382 K.-A. : « Et au lieu de cela, les femmes barrent la chatte », ce qui indique une forme de grève du sexe) et de la parodie mythologique (fr. 376 : « Mais à l'instant même, je l'ai laissée se frotter dans la baignoire », ce qui représentait peut-être une femme désireuse

d'enlever sa *dysosmie*).<sup>62</sup> Que l'œuvre contienne une parodie tragique est conjectural ; il est possible qu'elle ait des traits communs avec les autres comédies « féminines » d'Aristophane,<sup>63</sup> auxquelles était peut-être aussi liée la comédie intitulée *Danaïdes*. Nicocharès, Antiphane et Diphile écrivent également des *Lemniai*, dont il reste peu de fragments, tandis qu'Alexis représente une *Lemnia*, dont le contenu nous échappe. Strattis a finalement composé, vers la fin du V<sup>e</sup> s., une comédie intitulée *Lemnomeda* : qu'il s'agisse d'une parodie tragique où que l'histoire des Lemniennes a été contaminée par celle d'Andromède n'est qu'une supposition, d'autant plus qu'Andromède est aussi le nom d'une Amazone. Même le titre n'est pas certain.

En général, dans les sources qui nous sont parvenues, l'accent semble être mis principalement sur le massacre qui, selon certains auteurs, n'impliquait que les maris, selon d'autres, tous les habitants masculins de Lemnos, et selon d'autres encore, même les Thraces : les femmes les frappent traîtreusement, dans leur sommeil, en proie à la fureur qui les assimile aux Gorgones (Eur. fr. 759a, 1598-99 Kn. de *Hypsipyle* : « Comme des Gorgones elles tuèrent leurs maris dans leurs lits »). La folie les rend aveugles de colère :

une fureur extraordinaire (ἔκτοπον λύσσαν) s'est emparée des femmes de Lemnos, de sorte qu'elles ont toutes voté pour tuer les hommes. (Asclep. Tragil. *FGrHist* 12 F 14)

De Eur. fr. 759a, 1595 émerge une référence à la cruauté des Lemniennes dans la demande faite à *Hypsipyle* de décapiter son père : la jeune femme déclare s'être échappée « pour n'avoir pas tranché la tête blanchie de mon père ».

Il est difficile de juger si et dans quelle mesure la plus grande diffusion du mythe lemniens à l'époque classique par rapport à l'époque archaïque<sup>64</sup> est liée à l'intensification générale des femmes dange-

<sup>62</sup> Ciriello 1989 assigne aux *Lemniennes* le fr. 592 K.-A., attribué par d'autres aux *Thesmophories* II : c'est un dialogue entre deux femmes, dont l'une conseille à l'autre de recourir à l'*olabisos* ou aux services sexuels des esclaves. Ciriello propose une reconstitution de l'intrigue qui, bien que persuasive, ne repose pas sur des éléments factuels. Pour un commentaire sur les fragments de la pièce, Delneri 2006, 207-48 ; Sanchis Llopis 2013, 765-7 ; Pellegrino 2015, 227-34. Sur *Hypsipyle*, Raffaelli et al. 2005.

<sup>63</sup> Sur les analogies de cette comédie avec *Lysistrata*, Martin 1987 ; Sanchis Llopis 2013, 767.

<sup>64</sup> Une intensification qui ne se reflète pas dans l'iconographie : il y a peu de témoignages sur ce mythe et tous sont controversés ; quant à *Hypsipyle*, ses représentations sont le plus souvent liées aux événements de Némée. Une *kylix* attique à f.r. (Peintre de Briseide, 480-70 av. J.-C., Berlin, Pergamon Museum 23000) représente peut-être Thoas sauvé par *Hypsipyle*, tandis qu'un cratère du Peintre de Gravina (fin V<sup>e</sup>-début IV<sup>e</sup> s., Musée de Tarente) représenterait l'arrêt des Argonautes à Lemnos. À ce propos Santucci 2003.

reuses dans les sources athéniennes au V<sup>e</sup> s. ou s'il existe une raison plus spécifique : plusieurs chercheurs ont lié la récurrence du mythe à deux événements, la conquête de Lemnos par Miltiade (dont la datation est diversement placée dans une période allant de 515 à 495 av. J.-C.) et le procès pour trahison intenté contre Miltiade après la bataille de Marathon, au cours duquel a été rappelé, parmi les différents mérites du chef, la conquête de l'île.<sup>65</sup> Le récit d'Hérodote sur les *lemnia kaka* constituerait une légitimation de l'occupation athénienne de Lemnos, en présentant l'île comme un lieu ayant une propension aux crimes odieux.<sup>66</sup> Le crime des Pélasgiens est cependant le seul des deux *lemnia kaka* à avoir une relation avec Athènes : il est difficile d'établir si les crimes des femmes jouèrent un rôle dans la propagande en faveur de Miltiade. Après 477 av. J.-C., Lemnos est membre de la ligue de Délos : la propagande en ce sens semble perdre de sa pertinence.

En tout cas, le mythe ne tombe pas dans l'oubli avec l'avènement de l'âge hellénistique. Le fonctionnement de l'état gynécocratique est mentionné par Apollonios de Rhodes qui, après avoir relaté le massacre des hommes (1.616-19), donne une brève description de la vie des Lemniennes, où il mentionne les tâches masculines qu'elles assument (1.627-30). La caractérisation des Lemniennes comme des Bacchantes consacrées à l'*omophagia* est conforme avec l'association fréquente des figures féminines dangereuses avec d'autres femmes dangereuses (1.633-8) :

Lorsqu'elles virent Argô s'approcher de l'île à force de rames, sur le-champ, toutes ensemble, elles sortirent des portes de Myrina, revêtues de leurs armes de guerre, et accouraient sur le rivage, pareilles à des Thyades mangeuses de chair crue (Θυσίαι ὠμοβόροις ἴκελαι).

Une autre association se trouve dans deux fragments de l'historien Myrsilos de Méthymne du III<sup>e</sup> s., selon lequel la responsable de la *dyssomie* des Lemniennes serait Médée, qui serait passée par l'île lors du retour des Argonautes.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> Pour le débat historiographique sur l'entreprise de Lemnos et sur le procès de Miltiade, voir Dorati 2005.

<sup>66</sup> De Simone 1996, 67-8 ; Dorati 2005, 43.

<sup>67</sup> *FGrHist* 477 F 1a et 1b. À ce propos, Jackson 1990.

### 2.1.3 Les gynécocraties comiques

Les comédies sur les Lemniennes ne sont pas les seules à avoir mis en scène la gynécocratie ; il s'agissait probablement d'une tendance en vogue à la fin du V<sup>e</sup> et au début du IV<sup>e</sup> s., peut-être liée au débat philosophique contemporain. Sauf dans le cas des Lemniennes, la plupart des drames gynécocratiques ne s'inscrivent pas, en apparence, dans un contexte de parodie mythologique. Dans certains cas, comme celui des *Femmes occupant les tentes* et des *Thesmophories II* d'Aristophane, la présence de formes de pouvoir féminin rituel ou politique n'est qu'une hypothèse ; malgré le titre, des doutes existent également sur le contenu des comédies d'Amphis et d'Alexis intitulées *Gynécocratie*, dont les fragments ne permettent aucune conjecture. Il est possible de faire quelques suppositions sur trois autres comédies fragmentaires, les *Vieilles* et la *Tyrannie* de Phérécrate ainsi que les *Femmes soldats* de Théopompe le Comique, toutes appartenant à l'*archaia*.<sup>68</sup> Nous ne savons pas si elles se situaient dans la *polis* ou ailleurs : l'effet sur les spectateurs d'un pouvoir féminin dans le *hic et nunc* aurait certainement été plus efficace qu'une dislocation dans des terres barbares, tant en termes de comique que de satire.

La *Tyrannie* (Τυραννίς), comme l'indique le titre lui-même, concernait probablement un régime féminin despotique : dans le fr. 152 K.-A. un personnage se plaint de l'imposition aux hommes de tasses différenciées par rapport à celles des femmes, les premières n'étant pas très grandes et tandis que les secondes sont énormes. Cette discrimination est peut-être un exemple d'une domination féminine fondée sur un appareil militaire. Ce fragment souligne un ingrédient de la menace féminine, qui déjà dans Hésiode et Sémonide faisait partie du grand éventail des défauts du *genos gynaikon* et qui revient avec insistance dans la comédie : la gourmandise et la boisson. Le motif est accompagné d'un thème également présent dans les *Oiseaux* d'Aristophane : l'importance politique du contrôle alimentaire. Dans la comédie de Phérécrate, comme dans l'*Assemblée des femmes*, ce sont les citoyennes qui détiennent ce pouvoir : leur manque de contrôle face à la nourriture, qui, avec leur exubérance sexuelle, les connote comme *gaster*, représente pour les hommes le danger de l'exclusion de la nourriture. Un danger amplifié dans la comédie, encline au « langage du ventre ».

Les deux menaces, alimentaire et sexuelle, se mélangent dans un dialogue entre Blépyros et Chremes dans l'*Assemblée des femmes* (vv. 465-9) : « Une chose à craindre pour les gens de notre âge, c'est qu'ayant pris les rênes du gouvernement, elles n'aillent ensuite nous

<sup>68</sup> Une hypothèse de reconstruction de ces trois drames se trouve dans Sommerstein (1998a, 8-10), et Farioli (2001, 147-56).

contraindre de force... » ; « À quoi faire ? » ; « À les baiser » ; « Et si nous ne pouvons pas ? » ; « Elles ne nous donneront pas à déjeuner ». <sup>69</sup> Une perspective de monde renversé qui a pour contrepartie réelle le contrôle masculin dans les sociétés patriarcales sur la nourriture, ce qui au fil des siècles a souvent entraîné une malnutrition féminine dans les communautés les plus pauvres. En ce qui concerne le vin, il est intéressant de noter que l'accusation d'ivresse dirigée contre les femmes, et en particulier celles âgées, ne se répand qu'à l'époque classique : <sup>70</sup> dans l'*Assemblée des femmes*, la consommation de vin est l'un des plaisirs féminins illicites qui seront légaux sous le nouveau régime (v. 257), un fait qui accentue son caractère contre nature. La prédominance des femmes âgées en matière d'ivresse renforce les autres stéréotypes concernant cette catégorie, l'obscénité et la bellicosité : <sup>71</sup> dans *Lysistrata* les vieilles sont chargées d'occuper l'Acropole, tandis que dans les *Thesmophories* elles se consacrent à la détention du Parent (vv. 176-9).

Cette caricature comique de la vieille femme était probablement au centre d'un autre drame de Phérécrate, les *Vieilles* (Γραῖες). Que cette comédie concerna un pouvoir féminin est une hypothèse, basée principalement sur fr. 39 K.-A. : Ἀθηναίαις αὐταῖς καὶ ταῖς συμμάχοις, « aux Athéniennes et à leurs alliées », une parodie de la formule d'un traité dont les Athéniennes sont une des parties contractantes ; la féminisation des titres et des rôles masculins est fréquente dans les comédies d'Aristophane à caractère gynécocratique. Les vieilles du titre composaient vraisemblablement le chœur ; le titre de la troisième comédie féminine fragmentaire, les *Femmes soldats* (Στρατιώτιδες) de Théopompe, semble également faire allusion à la composition du chœur. Dans cette comédie, les femmes jouaient le rôle militaire, peut-être dans le cadre d'une prise de pouvoir plus globale. Comme nous le verrons, la femme-soldat est une sorte d'*adynaton* dans la pensée grecque, comme le montrent les proverbes, <sup>72</sup>

<sup>69</sup> Plus généralement, dans les dystopies comiques, la nourriture et le sexe sont présentés comme des instruments de répression et de contrôle social (Farioli 2001, 197-214).

<sup>70</sup> Bremmer 1987. Chez Homère, les femmes boivent encore du vin, alors qu'au V<sup>e</sup> s. il était monopolisé par les hommes, à tel point que dans certaines *poiesis* il existe des interdictions explicites sur le sujet. Villard (1997 et 1999) observe un paradoxe apparent : alors qu'Aristophane ironise sur les femmes ivres et que les peintres dépeignent des femmes qui boivent, les médecins hippocratiques prescrivent du vin à des fins thérapeutiques spécifiquement aux femmes. Ce choix est lié à l'idée que le vin « crée du sang » et stimule la matrice : mais il est possible qu'il ne soit pas sans rapport avec les clichés sur l'ivresse des femmes.

<sup>71</sup> Henderson 1987, 120. Sur ce *topos* dans les proverbes, Apostol. 5.62: γράεις κωθωνιζόμεναι.

<sup>72</sup> Diogen. 4.1 ; Macar. 3.12 ; Apostol. 5.76 rappellent l'expression γυνή στρατηγεῖ pour indiquer un paradoxe. Diogen. 4.1 : γυνή στρατεγεῖ, καὶ γυνή στρατεύεται ἐπὶ τῶν

et, en tant que telle, elle a dû être un formidable vecteur comique. Le fr. 56 K.-A. (« Eh bien, quelle maison ne serait pas prospère en recevant quatre oboles, si un homme entretient maintenant sa femme en gagnant deux oboles ? ») montre que les femmes-soldats recevaient un salaire deux fois plus élevé que les hommes, le *diobolon*, ou que les deux sexes participaient au service militaire, doublant ainsi le revenu de la famille. En tout cas le commandement, selon le fr. 57 K.-A. (« Parmi vous, la femme de Thrasymaque sera une bonne commandante »), a été confié aux femmes. Le fr. 55 K.-A. montre les femmes-soldats se plaignant des inconvénients de la coupe militaire : il se pourrait que la comédie se concentre sur l'inadéquation des femmes à la dure vie de camp.<sup>73</sup> Quelle que soit l'orientation donnée à la satire, la construction de ces Amazones comiques a dû puiser largement dans les clichés sur le *genos gynaiikon* : le paradoxe selon lequel les femmes sont dangereuses pour leur violence et en même temps pour leur lâcheté, ne semble pas étranger à la physionomie des femmes-soldats mises en scène par Théopompe.

Les dangers de la gynécocratie sont également soulignés dans les comédies « féminines » d'Aristophane. La richesse interprétative qui entoure ces trois œuvres est en soi une preuve de leur polysémie, qui se prête à des lectures différentes, irréductibles à la simple formule de l'inversion. Leurs protagonistes sont doublement dangereuses, dans la mesure où ce sont des femmes qui sortent de leur rôle et des opérateurs pour parler de la décadence de la *polis*, qui s'approfondit progressivement durant le laps de temps qui sépare *Lysistrata* (411 av. J.-C.) de *l'Assemblée des femmes* (391 av. J.-C.). Le plan de *Lysistrata* n'envisage pas une véritable gynécocratie, mais une brève hégémonie féminine qui, par la grève du sexe et l'occupation de l'acropole, épuise temporairement les hommes du gouvernement jusqu'à l'obtention de la paix. L'action autonome des Athéniennes est cependant suffisante pour déconcerter leurs maris, qui craignent le danger de la tyrannie et envoient des archers contre les femmes, comme s'elles étaient un ennemi public. La comparaison citée plus haut avec les Amazones révèle l'imaginaire qui imprègne l'œuvre (vv. 671-81).<sup>74</sup>

Mais la copie dépasse le modèle : contrairement aux Amazones, vaincues par Thésée aux portes de la cité, *Lysistrata* et ses compagnes occupent l'acropole. Une fois la paix établie, obtenue grâce à

δελῶν, « Une femme commande et une femme soldat : pour les vils » ; Diogen. 4.72 : μή μάχαιραν αἶρε θῆλυ· ἐπὶ τῶν ἀδυνάτων βοηθεῖν, « Ne tiens pas l'épée, femme : pour ceux qui ne peuvent pas apporter de l'aide ».

<sup>73</sup> Farioli 2001, 152-6 ; Sidwell 2009, 338.

<sup>74</sup> Sur les Lemniennes et les Amazones comme modèles de *Lysistrata*, Bowie 1993, 8-9, 178-204.



la ruse et à la séduction, les femmes retournent aux devoirs d'épouses et de mères : le renversement momentané des rôles, qui a amusé le spectateur, a finalement banalisé le scandale par le rire et s'est transformé en une exception qui confirme la règle, consolidant les présupposés culturels du public concernant les rapports entre les sexes. Le discours sur les femmes de *Lysistrata* oscille entre deux images antithétiques de la féminité, savamment mêlées par le ciment comique : celle hésiodique de la femme-fléau, séductrice trompeuse et mal nécessaire,<sup>75</sup> et celle de la femme réceptacle des vertus domestiques et rempart de la tradition.<sup>76</sup> Le spectre de la complicité du *genos gynaikon* est bien présent.

Même les *Thesmophories* ne représentent pas une véritable pouvoir féminin, puisque les Athéniennes se limitent à exercer une liberté rituelle dans l'espace de la fête qui leur est accordée par la *polis*. Cependant, dans les *Thesmophories* le thème de la gynécocratie ne doit pas être sous-estimé. En fait, les *Thesmophories* sont des fêtes dotées d'une dimension profondément politique, tout d'abord pour leur fonction de propitiation de la naissance des fruits et de la « semence » des hommes, donc de la reproduction légitime du corps politique : chaque participante appartient à la catégorie de l'épouse du citoyen, *aste* et *engyete*. La fête est organisée comme une réplique – temporaire – du pouvoir politique masculin : exclusion du sexe opposé, présence d'*archousai* qui président l'assemblée et utilisation du lexique politique, comme le révèlent les épigraphes, mais aussi la parodie qu'en fait Aristophane en mettant en scène l'assemblée plénière du *genos gynaikon*. Aristophane transmet l'idée que les décisions des femmes, décrites dans les termes des délibérations de la *polis*,<sup>77</sup> ont une validité universelle, même en dehors de la fête, comme dans le cas de la condamnation à mort d'Euripide. Mais la *parrhesia* conférée aux Athéniennes finit par se transformer dans la déclinaison pratique des vices féminins, encore une fois selon le modèle hésiodique :<sup>78</sup> les femmes conspirent, boivent, parlent,

<sup>75</sup> Vv. 10-12, 42-3, 137-8, 252-3, 261, 283-4, 369, 476, 708-9, 1014-15, etc.

<sup>76</sup> Rosellini 1979, 21.

<sup>77</sup> Dans l'un de ces passages (vv. 305-9 : Καὶ τὴν δρῶ- | σαν καὶ ἀγορεύουσαν τὰ βέλ- | τιστα περὶ τὸν δῆμον | τὸν Ἀθηναίων καὶ τὸν τῶν γυναικῶν, ταύτην νικᾶν, « Que celle qui par sa perspicacité et sa harangue aura le mieux mérité du peuple athénien et du peuple des femmes, que celle là l'emporte »), le *gynaikon demos* est mis en contraste avec l'*athenaion demos*, et non avec l'*andron demos*, mettant en évidence l'opposition habituelle entre la race des femmes et le neutre masculin universel.

<sup>78</sup> Dans la parabase (vv. 785-845), deux modèles sont parodiés : les passages d'Hésiode sur la race des femmes et les lamentations d'héroïnes tragiques sur la mauvaise réputation du sexe féminin.

trahissent,<sup>79</sup> mentent, échangent des enfants, volent, menacent, emprisonnent et condamnent à mort, toujours au détriment de l'homme.

Le pouvoir féminin est aussi une métaphore pour parler de la crise de la *polis* ; une satire du présent plus qu'une véritable dystopie. C'est ce que démontre *l'Assemblée des femmes*, un drame particulièrement complexe ayant fait l'objet des interprétations les plus disparates<sup>80</sup> et mis en scène au moment de la crise maximale de la cité, après la guerre du Péloponnèse, au seuil de la dissolution substantielle de la forme étatique née des réformes de Clisthène. Le projet de Praxagora met en œuvre des mesures contraires à l'ordre naturel et social, telles que la cession de l'autorité politique aux citoyennes et la communauté des biens et des femmes, qui contrastent fortement avec les trois piliers de la *polis* démocratique : la structure patriarcale, la propriété privée et la famille monogamique. En même temps, ces réformes ne sont pas le contraire de la démocratie, mais plutôt sa radicalisation,<sup>81</sup> menée par un peuple obsédé par le goût de l'innovation ; la radicalisation est conforme à la nature des femmes, oscillant toujours entre le défaut et l'excès. La dernière frontière de la nouveauté sera la gynécocratie, où les femmes remplaceront une classe dirigeante masculine irrémédiablement efféminée et où le bavardage des femmes prendra insensiblement la place d'une parole politique désormais très semblable à un  $\lambda\alpha\lambda\epsilon\iota\nu$ .<sup>82</sup> Le projet de Praxagora n'est donc pas plus absurde que la réalité.

Pour représenter l'implosion de la *polis* démocratique, Aristophane a choisi une opérateur féminin. Cette option est profondément politique en soi. Mais le plus intéressant à noter est la profonde

**79** Sur l'anxiété masculine face à l'adultère chez Aristophane, voir Lévy 1976 et Gardner 1989.

**80** Outre les problèmes liés à la structure de l'œuvre, *l'Assemblée des femmes* se prête à des lectures hétérogènes sur le plan du sens, dans un *continuum* qui va de l'interprétation de l'œuvre comme miroir de la réalité contemporaine ou comme proposition politique (voire juxtaposée - sans aucun fondement - à la théorie marxiste), jusqu'à sa dépolitisation totale en tant que précurseur de la *mese* ou en tant que fruit mal réussi d'un vieux poète résigné. L'hypothèse acceptée ici est qu'il s'agit d'une pièce habilement construite, ainsi que profondément politique, dans laquelle l'intention de susciter le rire est combinée, comme dans d'autres drames d'Aristophane, avec une réflexion sur le présent de la cité.

**81** Ou, dans une autre perspective, « l'expression la plus pure de l'*isonomia*, chacun disposant, grâce aux femmes, d'une part égale de tout » (Milanezi 2019, 196). Voir aussi Ober, Strauss 1990, 264-9 et Said 2013, 190-206.

**82** Selon McClure 1999, 260, les anciens pensent que les femmes parlent différemment des hommes : cet isolement verbal contribue à leur complicité et est vécu comme un pouvoir subversif. Dans le théâtre du V<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> s., les deux sphères discursives se croisent et cette contamination est considérée comme un symptôme de la corruption de la *polis* : puisque la *parrhesia* appartient au citoyen, son appropriation par les femmes suffit à établir, selon McClure, une sorte de gynécocratie, dont *l'Assemblée des femmes* est la dramatisation.

originalité de la gynécocratie d'Aristophane : alors que toutes les autres formes de pouvoir féminin ici décrites dérivent d'une masculinisation substantielle des femmes, l'*Assemblée des femmes* se fonde sur le processus inverse : la féminisation du pouvoir, qui se traduit par la domination du domestique sur le politique.<sup>83</sup> Apparemment, les protagonistes de l'*Assemblée des femmes* se virilisent par le mimétisme des discours de leurs maris, le déguisement – peu réussi, en effet – et l'assomption de rôles et d'actes masculins. Mais, à y regarder de plus près, c'est la « nature » féminine qui domine les protagonistes et leurs réformes. Cette féminité s'exprime de deux manières. La première est basée sur les vices du *genos gynaiikon* : la ruse dans la réalisation du plan, la capacité de tromper, la tendance tyrannique et la luxure, évidente dans la lutte entre les vieilles femmes pour la possession des jeunes, qui s'appuie sur le caractère intrinsèquement autocratique des gynécocraties. La seconde est marquée par le traditionalisme et le penchant féminin pour les vertus domestiques, ce qui en fait les actrices d'une « révolution conservatrice », et les caractérise comme fidèles au passé, bonnes administratrices et trésorières, nourrissant les citoyens – d'où l'abondance de métaphores gastronomiques – et désireuses d'organiser des déjeuners communs, transformant la cité en un seul *oikos*.

La gynécocratie de l'*Assemblée des femmes* ne naît donc pas d'une transformation des femmes, mais d'une transformation aberrante du politique, qui livre la *polis* à ses citoyennes en vertu de leur « nature » domestique. La communauté des biens supprime les barrières entre le public et le privé, au profit du domestique. La gynécocratie, rendue possible également par la passivité des hommes, n'est donc pas le moteur du changement, mais avant tout la conséquence logique d'un état de fait, le symptôme d'un mal antérieur, une métaphore de la réalité, la mort du corps civique tel qu'il était conçu jusqu'alors.<sup>84</sup>

D'autres suggestions font partie du contexte culturel de l'œuvre : le partage des femmes et des biens, par exemple, est également typique des civilisations barbares ou primitives. En ce sens, leur présence place les héroïnes de la comédie du côté du pré-politique, de la nature et de la vie sauvage, de la *mixis epikoinos* précédant l'acte civilisateur de Cécrops, qui a établi le mariage. Mais le modèle communautaire est aussi celui de l'âge d'or et de la société spartiate : les compagnes de Praxagora ramènent donc Athènes à un bonheur primordial, sont-elles assimilées à l'ennemi spartiate ou, au contraire, promeuvent-elles son modèle, reproduisant la gynécocratie qui selon certaines sources fleurit à Sparte ? Une fois de plus, aux yeux du lecteur moderne, c'est l'ambiguïté qui domine.

<sup>83</sup> Voir Foley 1982, 14 et l'excellente analyse de Saïd 2013, 159-211.

<sup>84</sup> Auger 1979, 95-6 ; Foley 1982, 20.

Enfin, la communauté des biens et des femmes est aussi celui de l'état platonique gouverné par les philosophes. On a beaucoup discuté de la relation entre l'*Assemblée des femmes* et la *République*. Sans entrer ici dans la *vexata quaestio* de la dépendance directe entre les deux œuvres et du rapport entre la comédie et la philosophie, nous nous contenterons de souligner la différence profonde de sens entre la comédie et l'utopie platonicienne en termes de pouvoir féminin et de communauté des femmes et des biens. Alors que Praxagora réalise un égalitarisme extrême comme une satire de la démocratie pervertie, l'utopie platonicienne se fonde sur le rejet de l'égalité ; l'attribution des tâches masculines aux femmes dans la *République* découle de la nécessité de supprimer l'*oikos* en tant qu'institution individualiste en conflit avec la fonction des gardiens et l'intérêt général. C'est précisément l'élimination de la famille qui permet de confier aux femmes les mêmes rôles que ceux des hommes, puisqu'elles n'ont plus à effectuer les tâches domestiques essentielles à la reproduction de l'*oikos*.<sup>85</sup> Dans la cité idéale de Platon, l'autonomie des femmes n'est donc pas une fin, mais seulement un moyen ; et l'une des fins intermédiaires est de soustraire les enfants à l'influence des femmes, mères et nourrices, qui sont responsables de la mauvaise éducation des citoyens, dont le danger pour le corps social doit être désamorcé. Malgré l'extraordinaire reconnaissance dans la *République* que les normes de genre ne sont pas inéluctables (mais tout est fait « moins bien » par les femmes, est-il dit dans 5.455d-e), dans d'autres ouvrages, tels que les *Lois* et le *Timée*, Platon exprime des jugements beaucoup plus traditionnels sur l'infériorité féminine.<sup>86</sup>

#### 2.1.4 Idéologie athénienne et « gynécocratie » spartiate. Hermione

De nombreuses sources littéraires, dès l'époque classique, soulignent que les femmes spartiates jouiraient d'une liberté, d'une autonomie et d'une autorité particulières dans différents domaines de la vie. Cette idée a souvent été reprise comme un fait par les historiens des temps modernes et contemporains, et elle est encore aujourd'hui populaire dans les manuels scolaires qui, à côté des Athéniennes cantonnées aux gynécées, présentent les Lacédémoniennes comme des athlètes et des conseillères libres et respectées. À la base de cette conception, remise en cause ces dernières décennies, se trouve le jugement

<sup>85</sup> L'utopie platonicienne, illustrant les conséquences sur les femmes de la dissolution de l'*oikos*, constitue un indicateur intéressant de la nature économique de la famille et du poids du rôle domestique féminin dans le système *oikos-polis*.

<sup>86</sup> E.g. *Leg.* 6.781b (les femmes sont naturellement inférieures aux hommes en vertu) et *Ti.* 42b-c.

d'Aristote, qui définit le rôle des femmes spartiates en termes d'une véritable gynécocratie (*Pol.* 2.1269b 12-26):

En outre, le dérèglement des femmes est à la fois nuisible à l'esprit de la constitution et au bonheur de la cité ; de même que l'homme et la femme sont une partie essentielle de la maison, l'État doit évidemment être considéré aussi comme partagé presque également entre la masse des hommes et celle des femmes, si bien que dans toutes les constitutions où la condition des femmes est mal définie, la moitié de la cité doit être considérée comme sans loi. C'est précisément ce qui est arrivé à Lacédémone : le législateur, voulant donner de l'endurance à toute la cité, a bien suivi cette ligne en ce qui concerne les hommes, mais ne s'en est pas soucié au sujet des femmes ; aussi vivent-elles sans contrainte dans un dérèglement total et dans la mollesse (ἀκολάστως πρὸς ἅπασαν ἀκολασίαν καὶ τρυφερῶς). Le résultat inévitable dans une telle constitution, c'est que la richesse est en honneur, surtout si les hommes se trouvent dominés par les femmes (ἄλλως τε καὶ τύχῳσι γυναικοκρατούμενοι), comme c'est le cas de la plupart des peuples militarisés et belliqueux.

Plus tard (31-4), le philosophe déclare que chez les Lacédémoniens

Beaucoup d'affaires, au temps de leur hégémonie, étaient-elles traitées par les femmes. Au reste, quelle différence y a-t-il que les femmes gouvernent (ἄρχειν) ou que les gouvernants soient gouvernés par les femmes ? Le résultat est identique.

Aristote ne précise pas quels étaient les mécanismes qui régissaient cette gynécocratie présumée, se contentant d'affirmer qu'elle était favorisée par les fréquentes absences des hommes engagés en guerre : Lycurgue aurait voulu réduire les femmes à l'obéissance à la loi, mais il a été contraint de se retirer en raison de leur opposition.<sup>87</sup>

Selon le philosophe, la liberté des Lacédémoniennes consiste principalement en l'indiscipline et l'amour des biens matériels, qui représentent un danger pour la solidité de l'État ; il affirme également (*Pol.* 2.1270a 23-6) qu'à Sparte

---

<sup>87</sup> *Pol.* 2.1270a. Selon *Plu. Lyc.* 14.2 : « Il n'est pas exact, comme le prétend Aristote, qu'ayant entrepris d'assagir les femmes, il y ait renoncé parce qu'il ne pouvait modérer leur grande licence et leur empire sur leurs maris (μὴ κρατῶν τῆς πολλῆς ἀνεσεως καὶ γυναικοκρατίας), qui, souvent partis en expédition, étaient contraints de leur abandonner la conduite de leurs maisons, leur témoignaient plus de déférence qu'il ne convenait et leur donnaient le titre de maîtresses (δεσποίνας) ».

les deux cinquièmes environ de tout le pays appartiennent aux femmes, parce qu'il y a beaucoup d'épiclères et parce qu'on donne des dots considérables.<sup>88</sup>

La question de la liberté sexuelle des femmes de Sparte est évoquée par Xénophon (*Lac.* 1.7-9), qui explique comment Lycurgue avait réglementé les formes légales d'échange d'épouses afin de maximiser la naissance d'enfants : un mari âgé pouvait être remplacé au lit par un jeune homme pour générer des enfants forts ; de plus, un mari qui ne voulait plus avoir de relations avec sa femme, pouvait obtenir le consentement du mari d'une autre femme pour faire des enfants avec elle.<sup>89</sup> L'habitude de la gymnastique des Lacédémoniennes, qui les aurait préparées à la guerre<sup>90</sup> et qu'elles auraient pratiquée à moitié nues, deviendrait un symptôme de conduite autonome ; leur autorité aurait été enfin attestée par leur défense acharnée des valeurs spartiates, qui ressort des anecdotes et des apophtegmes attribués à certaines d'entre elles,<sup>91</sup> comme la célèbre Gorgo, épouse de Léonidas, également caractérisée par le trait féminin de la ruse (*Hdt.* 7.239).

Les études menées sur Sparte depuis quelques décennies ont mis en évidence la surestimation de ces données, démontrant que les Lacédémoniennes, comme les Athéniennes, n'avaient pas voix au chapitre dans les décisions matrimoniales de leur père,<sup>92</sup> ne faisaient pas la guerre,<sup>93</sup> et se consacraient à la gymnastique afin de générer

**88** Voir aussi *Plu. Agis* 7.5-6 : « La plus grande partie des richesses de la Laconie était alors aux mains des femmes » ; elles s'opposent à Agis, « voyant non seulement qu'on voulait les priver du luxe qu'elles considéraient, dans leur ignorance du vrai bien, comme le bonheur, mais encore qu'elles allaient perdre l'honneur et la puissance que leur procurait la fortune ». Sur la concentration des biens entre les mains des citoyennes, sur les conséquences de cet arrangement sur le *status* féminin, sur son rapport avec la crise de Sparte à partir du III<sup>e</sup> s., voir Hodkinson 1989 ; 2000 ; 2004 ; Damet 2017.

**89** Selon *Plu. Lyc.* 15.11-18, Lycurgus avait essayé de libérer les Spartiates de la jalousie et de la possessivité, qu'il considérait comme des sentiments non virils, et avait accordé à tout homme qui en était digne, l'échange d'épouses. Plutarque souligne que ces comportements n'avaient rien à voir avec l'adultère.

**90** *Plu. Apophht. Lac.* 227d : « Pour qu'elles soient capables, en cas de besoin, de combattre pour leur propre défense, celle de leurs enfants et celle de la patrie ».

**91** *Plu. Agis* 7.4 : « [Les femmes de la famille d'Agis savaient] que les Lacédémoniens écoutent toujours leurs épouses et leur permettent de se mêler des affaires publiques plus qu'ils ne s'occupent eux-mêmes des affaires domestiques ».

**92** Cartledge 1981 ; Hodkinson 2004, 113-26. Du reste, là où il existe une forme plus ou moins équilibrée de *diverging devolution*, il y a un degré élevé de contrôle des mariages par les familles.

**93** Napolitano 1987 ; Millender 1999 ; Ducat 1999 ; Powell 2005. *Arist. Pol.* 2.1269b 10 nie les capacités guerrières des femmes de Sparte en racontant que, quand leur ville fut envahie par les Thébains en 370 av. J.-C. « parfaitement inutiles comme dans les autres États, elles causèrent plus de trouble que les ennemis ». Selon *Xen. Hell.* 6.5.28 à cette

des enfants robustes et de supporter les douleurs de l'accouchement, c'est-à-dire remplir adéquatement la fonction principale qui leur était attribuée.<sup>94</sup> De plus, l'influence politique est attribuée par les sources presque exclusivement aux femmes de la famille royale. Ce n'est qu'en matière d'héritage et de droits de propriété que les Lacédémoniennes ont été réellement avantagées par rapport aux Athéniennes grâce à une législation similaire à celle de Gortyne ;<sup>95</sup> elles semblent également avoir joué un rôle civique important en tant que reproductrices de « vrais hommes »<sup>96</sup> et dépositaires de l'idéologie civique spartiate.

Cependant, les modèles de femmes qui préfèrent la mort de leurs enfants au déshonneur et énoncent des distillats d'idéologie spartiate (réelle ou imaginaire) sous forme d'apophtegmes fulgurants doivent être évalués avec beaucoup de prudence. Bien qu'à de nombreuses époques et civilisations les femmes aient effectivement été des rouages de la reproduction de l'idéologie dominante, quelle part de cette rhétorique est le produit d'une construction idéologique athénienne qui a créé un parallèle féminin aux exemples d'héroïsme masculin spartiate ?<sup>97</sup> Le dicton de Gorgo, selon lequel les Lacédémoniennes commandent les hommes (ἄρχειν τῶν ἀνδρῶν) parce qu'elles sont les seules à engendrer de vrais hommes, fait partie de la construction de la contrepartie féminine du guerrier spartiate : la mère spartiate. Quant à la prétendue liberté sexuelle des femmes de Sparte, de nombreux chercheurs ont mis en doute la véracité des sources sur le « prêt » d'épouses. Mais que les informations soient fiables ou non, il est décourageant qu'un échange de femmes décidé et réglementé entre hommes puisse être catégorisé – non seulement par les anciens, mais aussi par plusieurs chercheurs contemporains – comme une forme de liberté féminine et non comme une violence masculine ; en fait, les femmes sont un simple objet de décisions visant à limiter l'*oligandria* et à réglementer les questions héréditaires.<sup>98</sup> Rien n'est plus éloigné d'une gynécocratie.

---

occasion, les citoyennes « ne supportaient même pas le spectacle de la fumée, car elles n'avaient jamais vu d'armée ennemie » ; voir aussi Plu. *Agis* 31.5.

**94** Ducat 1998 ; Millender 1999. De plus, les mêmes sources l'affirment (Plu. *Lyc.* 14 et *Apopht. Lac.* 227d). Plutarque souligne que la semi-nudité sportive respecte la modestie et n'a rien à voir avec la liberté sexuelle.

**95** Hodkinson 1986 ; 1989.

**96** Voir p. ex. Figueira 2010. L'importance de ce rôle est attestée par Plu. *Lyc.* 27.3, selon lequel seuls deux types de décès auraient pu mériter le nom sur la tombe, la mort à la guerre et la mort en couches. La question est cependant discutée.

**97** Delattre 2012.

**98** Perentidis 1997, 13-15 ; Millender 1999, 366 ; Damet 2017, 121 rappellent ces témoignages. Hodkinson 1986 et 1989, qui interprète ces coutumes sexuelles comme étant des pratiques dans l'intérêt de l'*oikos*, finit par définir comme titulaires de cet avantage « both male and female members ».

Pourquoi les anciens accentuent-ils si souvent les traits de liberté et d'autorité des femmes spartiates si cela ne correspond pas à la réalité ? Il suffit d'observer l'origine des sources et le moment historique où apparaît cette tradition pour en comprendre les raisons : Athènes et le V<sup>e</sup> s., dominé par l'escalade progressive de la rivalité avec Sparte, qui est aussi un conflit idéologique entre deux modèles d'État différents. La représentation des Lacédémoniennes en antithèse du modèle athénien idéal de l'épouse docile, silencieuse et reléguée dans l'*oikos*, est donc en grande partie un élément de la « légende spartiate », qui contribue à la propagande anti-Lacédémonienne : en effet, la sexualité et les rôles des sexes sont souvent utilisés dans les sources athéniennes comme un marqueur pour la définition du soi en opposition à l'altérité ou à l'ennemi.

Ce mécanisme est également en place dans la construction de l'ennemi spartiate : les auteurs du V<sup>e</sup> s. ont réaffirmé les normes athéniennes du mariage monogame et de l'autorité patriarcale en traitant Sparte comme une société dans laquelle ces deux piliers ont été remplacées par leur inversion, la gynécocratie.<sup>99</sup> Parmi les Grecques éminentes mentionnés par Hérodote, la place d'honneur est en effet occupée par les Spartiates, représentées comme intelligentes et influentes.<sup>100</sup> La comédie et la tragédie participent également à cette construction idéologique, par exemple à travers le personnage de Lampito dans *Lysistrata*, à la beauté athlétique et virile, mais qui ne dédaigne pas les moyens féminins de ruse et de séduction, ou à travers les figures d'Hélène et d'Hermione chez Euripide. Dans les *Troyennes*, l'origine spartiate d'Hélène est soulignée à plusieurs reprises, de même que sa voracité sexuelle, sa soif de richesses, ses coutumes barbares (vv. 981-97) et sa domination sur Ménélas. Mais c'est surtout Hermione dans *Andromaque*<sup>101</sup> qui incarne les stéréotypes sur la femme spartiate et représente le contraire de la norme athénienne personnifiée par Andromaque, bien que Troyenne : la tragédie oppose Andromaque, barbare « athénisée » à Hermione, Spartiate « barbarisée ».

Cette dernière – dédaigneuse (*Andr.* 209-11), vaniteuse des richesses reçues en dot, qu'elle contrôle directement,<sup>102</sup> irritable et

99 Millender 1999, 356.

100 E.g. 4.146 (ruse et courage), 5.51 (intelligence et compétence politique), 7.239.4 (intelligence), 6.52 (ruse).

101 Sur l'Hermione d'Euripide en tant qu'incarnation des stéréotypes athéniens sur les femmes de Sparte, voir Millender 1999, 360-3 ; Morenilla 2006, 696. Sur la présence dans cette figure des *topoi* d'Hésiode et de Sémonide sur Pandore et le *genos gynaiikon*, voir Jufresa 2011. La figure de Hermione est peu représentée : dans *Oreste*, elle joue un rôle secondaire ; il ne reste presque rien de l'*Hermione* de Sophocle et de Philocle. Sur ce personnage, Mariani 2019, 28-142.

102 *Andr.* 147-53 : « La parure d'or fastueuse qui ceint mon chef, ces atours qui couvrent mon corps de voiles diaprés, ce n'est pas sur les biens d'Achille ni de Pélée que



lascive (*Andr.* 229-31, 236-44) – incarne et souligne l'excessive liberté verbale et l'autonomie attribuées aux Lacédémoniennes, se combinant avec l'égoïsme et l'autoritarisme typique de toute forme de pouvoir féminin. Hermione revendique la *parrhesia* (v. 176), prérogative du citoyen :<sup>103</sup> comme nous le verrons, l'art oratoire est souvent associée à un discours séduisant et l'intempérance verbale à un discours érotique. Certains de ses défauts et du danger qu'elle incarne proviennent du milieu spartiate, d'autres de sa mère, Hélène ;<sup>104</sup> d'autres encore, comme la jalousie et l'incapacité à contrôler les passions, de l'appartenance au *genos gynaikon*.

Le poète lui-même relie les vices d'Hermione à son origine, en particulier dans le monologue de Pélée (*Andr.* 595-601) :

D'ailleurs le voulût-elle, une fille se saurait être sage à Sparte, où avec les jeunes hommes, désertant leurs maisons, cuisses nues et robes flottantes, elles partagent stades et palestres – mœurs intolérables à mes yeux ! Doit-on ensuite s'étonner si vous ne formez pas de sages épouses ?

Dans cette tragédie, ainsi que dans *Hélène* et *Oreste*, Ménélas semble être l'objet de manipulations par sa femme ou sa fille, et est souvent féminisé (*Or.* 1527-36). Pélée l'accuse également d'être peu viril (vv. 590-1). *Andromaque* est une tragédie sur le mariage et sur les angoisses de la classe aristocratique concernant les alliances familiales projetées dans l'époque mythique de l'après-guerre troyenne. Ce drame, dont la datation est discutée, est mis en scène pendant la guerre du Péloponnèse : la prétendue gynécocratie spartiate, fantôme d'un gouvernement contre-nature, est avant tout un élément de la propagande anti-Lacédémonienne, ou pourrait-on dire, paraphrasant Nicole Loraux, de « l'invention de Sparte ».<sup>105</sup>

---

je les ai prélevés pour les porter ici. Ils viennent de Laconie, de la terre spartiate ; Ménélas, notre père, nous en fit don avec maint cadeau de noce. Aussi ai-je mon franc-parler (ὡστ' ἔλευθεροστομεῖν) ». Voir aussi vv. 871-3, 940.

**103** L'Électre d'Euripide revendique également la *parrhesia*, qui lui a été accordée par sa mère, et l'utilise ouvertement (*El.* 1056). Sur la *parrhesia* comme symptôme du pouvoir féminin, McLure 1999 (158-204 sur Hermione) ; voir aussi Roisman 2004.

**104** *Andr.* 229-31 : « Celle qui te mit au monde a trop aimé les hommes ; ne cherche donc point, femme, à aller plus loin qu'elle ». Nous verrons que de nombreuses femmes dangereuses du mythe ont une mère tout aussi dangereuse.

**105** Sur le manque de fiabilité d'Aristote et de Plutarque concernant la prétendue gynécocratie spartiate, Bresson 2016.

## 2.2 Meurtrières

Telle est la physionomie morale de la femme criminelle par nature, qui montre une très forte tendance à se confondre avec le type masculin [...] en raison de son érotisme excessif, de sa faible maternité, du plaisir qui procure une vie dissipée, de l'intelligence, de l'audace [...]. À ces caractères masculins s'ajoutent souvent les pires caractéristiques de la psychologie féminine : penchant exagéré à la vengeance, ruse, cruauté, passion pour les habits, mensonge, formant ainsi fréquemment des types d'une méchanceté qui semble toucher à l'extrême.

(Ferrero, G.; Lombroso, C. *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*. Torino, 1903, 467)<sup>106</sup>

« Combien d'assassinats et d'empoisonnements ont contre leurs époux (ἀνδράσιν) médités les épouses (γυναῖκες) ! » (Eur. *Ion* 616-7). Ion dit la vérité : les mythes et la littérature de la Grèce antique transmettent d'innombrables récits sur les femmes *androktonoi*. Les Amazones tuent les hommes selon les règles de la guerre, comme des guerriers. Les Lemniennes tuent en groupe, pour se venger. Médée, Clytemnestre et Althée tuent individuellement et pour des raisons privées, généralement peu édifiantes. Les Bacchantes tuent les hommes tandis qu'elles sont possédées par un dieu. Est-il possible d'identifier un dénominateur commun dans les actions de ces meurtrières ? Les meurtres commis par des femmes sont-ils similaires à ceux des hommes par la manière et les mobiles, ou, dans les sources, le traitement des meurtriers et des meurtrières est-il différemment caractérisé ?

La première constatation est que les femmes assassinent les hommes. Les vers d'*Ion* que nous venons de mentionner mettent brièvement l'accent sur la question : les *gynaiques* ne tuent pas des *anthropoi*, mais des *andres*. Il y a peu de cas où leurs victimes sont des femmes, et la plupart sont des personnages sans physionomie précise, comme les Thraces tuées par les Lemniennes ou la fille de Créon que Jason est sur le point d'épouser, dont on ne connaît même pas le nom avec certitude. De plus, les femmes qui tuent d'autres femmes le font souvent pour frapper indirectement une figure masculine, envers laquelle elles ressentent de la jalousie ou un sentiment de vengeance. C'est le cas du meurtre de Cassandre, qui n'est pas l'objectif principal du crime de Clytemnestre, mais l'élimination de la preuve vivante de l'adultère d'Agamemnon. De même, le meurtre de l'épouse de Jason est pour Médée un moyen de frapper son mari. La tentative de meurtre d'Andromaque par Hermione est également liée à la jalousie envers une figure masculine infidèle ; dans tous ces cas, comme dans les histoires de marâtres, l'introduction d'une nouvelle épouse ou d'une concubine dans la famille provoque la violence féminine

<sup>106</sup> Ici et plus loin, les traductions de Ferrero et Lombroso sont de l'Auteure.

(mais rarement le meurtre) à l'égard de la menace potentielle que représentent les autres femmes. Enfin, le plan manqué de tuer d'abord Hélène, puis Hermione par Oreste et Électre dans l'*Oreste* d'Euripide fait partie de la chaîne des crimes de la vengeance et vise à frapper indirectement Ménélas. Dans la mythologie grecque, il n'existe pas de mères qui tuent leurs filles.

Deuxièmement, les hommes victimes des meurtrières sont surtout les parents les plus proches, et en particulier ceux envers lesquels l'affection féminine devrait être la plus forte, à savoir les maris et les fils, parfois les pères.<sup>107</sup> L'analyse commencera donc par ces catégories de meurtrières, les assassines de leurs maris et les filicides, puis les marâtres et les assassines d'autres parents, les mères vindicatives et enfin les Bacchantes. Certaines figures de meurtrières qui appartiennent également à d'autres catégories de femmes dangereuses seront traitées dans des chapitres ultérieurs.

### 2.2.1 Tueuses d'époux

Si nous devons estimer la fréquence du meurtre du mari par sa femme dans l'Athènes classique sur la base des sources littéraires, nous devrions conclure que les femmes athéniennes pratiquaient souvent ce crime.<sup>108</sup> En fait, les tueuses de maris abondent dans l'iconographie et la littérature des V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> s., surtout dans la tragédie, tandis que les hommes qui tuent leurs femmes sont très peu nombreux dans la mythologie : dans la liste des crimes familiaux compilée par Hygin (241), il n'y a que trois exemples, tous justifiés par des circonstances atténuantes. Le meurtre de Mégara par Héraclès n'est pas intentionnel, mais causé par la folie divine ; celui d'Antiope par Thésée est une entreprise d'autodéfense et de civilisation, l'épouse étant une Amazone ; celui de Procris par Céphale est également non intentionnel et, selon une tradition, causé par la jalousie injustifiée

**107** Sur la liste des actes de violence de Hyg. 238-46, les catégories suivantes apparaissent : f. 238, pères meurtriers de leurs filles ; 239, mères meurtrières de leurs fils ; 240, meurtrières d'époux ; 241, meurtriers d'épouses ; 242-3, suicides d'hommes et de femmes ; 244, meurtriers de leurs proches ; 245, meurtriers de beaux-parents et de beau-fils ; 246, exemples de technophagie. Pour une analyse des crimes commis dans le cadre de la *philia* dans la tragédie, voir Belfiore 2000, qui élargit les relations de *philia* à celles de *xenia* et d'*iketeia* : de cette façon, une grande quantité de drames sont inclus parmi les exemples de violation.

**108** Les orateurs mentionnent rarement des crimes similaires (le plaidoyer *Contre la belle-mère* d'Antiphon est considérée le plus souvent comme un exercice scolaire) ; les caractéristiques des rapports sociaux de sexe de l'époque laissent penser que l'événement n'était pas fréquent. Sur les homicides intrafamiliaux et leurs sanctions, voir Damet 2012a, 240-60.

de la femme.<sup>109</sup> Les meurtrières d'époux agissent en groupe ou individuellement. Les Lemniennes et les Danaïdes appartiennent à la première catégorie ; la deuxième, dont nous analyserons les personnalités ci-dessous, est bien représentée.

### 2.2.1.1 Clytemnestre

La plus célèbre assassine d'époux de la mythologie est Clytemnestre, qui avec son amant Égisthe tue Agamemnon à son retour de Troie. La bibliographie sur le personnage est sans fin : nous nous limiterons ici à mettre en évidence l'évolution de ses représentations au fil du temps.<sup>110</sup>

L'implication de Clytemnestre dans le meurtre de son mari est déjà mentionnée chez Homère, mais la responsabilité matérielle et morale du crime est attribuée au seul Égisthe ; la reine est présentée comme proie passive de ses complots :

Tel encore cet Égisthe ! pour aggraver le sort, il voulut épouser la femme de l'Atride et tuer le héros sitôt qu'il rentrerait. La mort était sur lui : il le savait ; nous-même, nous l'avions averti et, par l'envoi d'Hermès, le guetteur rayonnant, nous l'avions détourné de courtiser l'épouse et de tuer le roi. (*Od.* 1.35-43)

Aux vv. 298-300, Homère dit qu'Oreste a eu la gloire « du jour que, filial vengeur, il eut tué ce cauteleux Égisthe qui lui avait tué le plus noble des pères ! » ; il n'est pas fait mention de Clytemnestre. Même chose pour *Od.* 3.193-4 : « Pour l'Atride ! si loin que vous viviez du monde, vous savez comme nous qu'il revint et qu'Égisthe lui avait préparé une mort lamentable ». Plus loin, Nestor raconte en détail la mort du roi ; cette fois-ci, Clytemnestre est nommée et décrite comme soumise aux attraites d'Égisthe, bien que déterminée à ne pas commettre de crimes (3.262-8) :

Donc, nous étions là-bas, entassant les exploits, tandis que, bien tranquille, au fond de son Argos, en ses prés d'élevage, cet Égisthe enjôlait (θέλγεσκεν) la femme de l'Atride. Elle, au commencement, repoussait l'œuvre infâme (ἔργον αἰκέες), divine Clytemnestre ! Elle n'avait au cœur qu'honnêtes sentiments (φρεσὶ γὰρ κέχρητ' ἀγαθῆσι) et, près d'elle, restait l'aède que l'Atride, à son départ vers Troie, avait tant adjuré de veiller sur sa femme !

<sup>109</sup> Pherec. *FGrHist* 3 F 34 ; Apollod. 3.15.1 ; Hyg 189.

<sup>110</sup> Une analyse des sources sur Clytemnestre se trouve dans March 1987, 79-118 ; Vogel-Ehrensperger 2012.

Mais ce gardien ne pourra pas la sauver. La Moïra la perdra, pas sa nature corrompte (vv. 269-72) :

Mais vint l'heure où le sort lui jeta le lacet et la mit sous le joug : Égisthe prit l'aède ; sur un îlot désert, il le laissa en proie et pâture aux oiseaux. Ce qu'il voulait, alors, elle aussi le voulut : il l'emmena chez lui (τὴν δ' ἐθέλων ἐθέλουσαν ἀνίγαγεν ὄνδε δόμονδε).

À travers le polyptote ἐθέλων ἐθέλουσαν l'innocence de Clytemnestre se change en une sorte de complicité, même si elle est dirigée par la Moïra et Égisthe. Le récit passe ensuite au *nostos* d'Agamemnon : alors que le héros affronte les vicissitudes de son retour, c'est encore Égisthe qui « à son foyer lui préparait le deuil : l'Atride fut tué ; le peuple, mis au joug ; l'autre régna sept ans sur tout l'or de Mycènes » (vv. 303-5). Seul Égisthe est cité comme l'usurpateur du trône de Mycènes : « Mais la huitième année, survint pour son malheur notre Oreste divin » qui tua Égisthe (v. 306-8). Ce n'est que plus tard qu'il est rappelé que Clytemnestre est également victime de la vengeance d'Oreste (vv. 309-10). Jusqu'ici, donc, le protagoniste du meurtre d'Agamemnon est Égisthe, bien que défini ἀναλκίς (v. 310), parce qu'il n'est capable de tuer que par trahison, comme une femme ; une autre épithète d'Égisthe est δολόμητις, également attribuée à la reine.

À *Od.* 4.90-2 Ménélas rappelle les responsabilités de Clytemnestre : « l'autre surgissait de l'ombre et me tuait mon frère, ah ! trahison d'une femme perdue ! (οὐλομένης ἀλόχοιο) » ; s'ensuit la description de la mort du roi (vv. 512-37), dont la responsabilité n'est attribuée qu'à Égisthe, qui

imagina l'embûche (δολίην ἐφράσσατο τέχνην) : dans la ville, il choisit vingt braves qu'il cacha près de la salle où l'on préparait le festin, puis il vint en personne, avec chevaux et chars, inviter le pasteur du peuple Agamemnon. Le traître ! Il l'amena : le roi ne savait pas qu'il allait à la mort ; à table, il l'abattit comme un bœuf à la crèche.

Dans le récit d'Agamemnon dans la *Nekya*, l'assassinat de Cassandre est attribué à Clytemnestre, tandis qu'Égisthe tue le roi de sa main (*Od.* 11.409-11; 421-3) :

ἀλλά μοι Αἴγισθος τεύξας θάνατόν τε μόρον τε  
 ἔκτα σὺν οὐλομένη ἄλόχῳ οἴκόνδε καλέσσας, 410  
 δειπνίσσας, ὥς τις τε κατέκτανε βούν ἐπὶ φάτνῃ.  
 [...]
   
 οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὅπα Πριάμοιο θυγατρὸς 421  
 Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταιμνήστρη δολόμητις  
 ἀμφ' ἐμοί·

Mais, au manoir d'Égisthe, où je fus invité, c'est lui qui me tua, et ma maudite femme, chez lui, en plein festin, à table, il m'abattit comme un bœuf à la crèche ! [...] Et ce que j'entendis de plus atroce encore, c'est le cri de Cassandre, la fille de Priam, qu'égorgeait sur mon corps la fourbe Clytemnestre.

La blâme envers Clytemnestre s'étend à toutes les femmes (vv. 424-34) :

ἡ δὲ κυνῶπις	
νοσφίσσατ' οὐδέ μοι ἔτλη, ἰόντι περ εἰς Ἀἴδαο,	425
χερσὶ κατ' ὀφθαλμοῦς ἔλέειν σὺν τε στόμ' ἐρεῖσαι.	
ὥς οὐκ αἰνότερον καὶ κύντερον ἄλλο γυναικός,	
[ἢ τις δὴ τοιαῦτα μετὰ φρεσὶν ἔργα βάλῃται·]	
οἷον δὴ καὶ κείνη ἐμήσατο ἔργον ἀεικές,	
κουριδίῳ τεύξασα πόσει φόνον. ἦ τοι ἔφην γε	430
ἄσπᾶσιος παίδεσσιν ἰδὲ δμῶεσσιν ἐμοῖσιν	
οἴκαδ' ἐλεύσεσθαι· ἡ δ' ἔξοχα λυγρὰ ἰδυῖα	
οἶ τε κατ' αἴσχος ἔχευε καὶ ἔσσομένησιν ὀπίσσω	
θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἦ κ' εὐεργὸς ἔησιν.	

Et la chienne sortit, m'envoyant vers l'Hadès, sans daigner me fermer les yeux ni les lèvres. Rien ne passe en horreur et chiennerie les femmes, qui se mettent au cœur de semblables forfaits ! Voilà ce qu'elle avait préparé celle-là ! L'infâme, qui tua l'époux de sa jeunesse ! Moi qui pensais trouver, en rentrant au logis, l'amour de mes enfants et de mes serviteurs ! Quelle artiste en forfaits ! Jusque dans l'avenir, quelle honte pour elle et pour les pauvres femmes, même les plus honnêtes !<sup>111</sup>

Les fragments d'Hésiode nous donnent la première indication explicite de matricide (23a et 176 M.-W.) et l'étiologie de l'infidélité de Clytemnestre et des autres Tyndarides,<sup>112</sup> tandis que les fragments de l'*Orestie* de Stésichore ne nous offrent que quelques indices et la trace de quelques épisodes développés plus tard par Eschyle, comme le rêve de Clytemnestre (fr. 219 *PMG*). Un premier changement important par rapport au modèle homérique se trouve dans la *Pythique* 11 de Pindare, dans laquelle c'est la reine qui tue à la fois Cassandre et Agamemnon : le poète se demande (vv. 22-6) si le ressentiment de la reine était dû au meurtre d'Iphigénie ou si elle était soumise à la

<sup>111</sup> Les responsabilités de Clytemnestre sont également rappelées à *Od.* 24.96-7 et 199-202.

<sup>112</sup> Le fr. 176 nous informe que c'est une malédiction d'Aphrodite qui a condamné les filles de Tindare à l'infidélité. Elle est rappelée par d'autres sources successives.

passion pour Égisthe. L'affirmation selon laquelle même Oreste serait mort, si sa nourrice ne l'avait pas sauvé, jette une lumière sinistre sur la figure de la reine comme antithèse non seulement de la bonne épouse, mais aussi de la bonne mère.<sup>113</sup> Le personnage est ici déjà qualifié de cruel : au v. 22 Pindare qualifie Clytemnestre de *νηλής γυνά* :

Oreste, tandis que son père était assassiné, fut dérobé aux mains violentes de Clytemnestre et sauvé d'un horrible piège par sa nourrice Arsinoé, alors que la fille de Priam le Dardanide, Cassandre, frappée par l'airain luisant, fut envoyée, avec l'âme d'Agamemnon, sur la rive ténébreuse de l'Achéron, par cette femme impitoyable. (vv. 16-22)

*Νηλής* s'applique dans l'épopée aux objets inanimés et à la colère d'Achille (*Il.* 9.497 et 632), mais c'est aussi l'épithète de dieux infernaux, tels que Hadès et Thanatos (*Hes. Th.* 456 et 765). Elle contribue donc à caractériser la colère de la reine comme violente et sans pardon (v. 23a *βαρυπάλαμον χόλον*) ; *κρατερός* (v. 17 *χειρῶν ὑπο κρατερῶν*), lié à la sphère de la force et habituellement utilisé en relation avec les individus masculins, renforce cette connotation.

La chronologie de la *Pythique* 11 est controversée, puisque Thrasidée de Thèbes, auquel l'ode est dédiée, a obtenu deux victoires pythiques ; ni les indices internes ni les *scholia* ne fournissent d'indications concluantes. Les chercheurs se répartissent donc entre une datation haute (474 av. J.-C.), et une datation basse (454 av. J.-C.), souvent choisies sur la base de la relation thématique de l'ode avec l'*Orestie*, mise en scène en 458 av. J.-C. Mais même ainsi, il n'est possible de formuler que des hypothèses, d'autant plus que les deux textes pourraient plutôt provenir d'une troisième source commune, par exemple l'*Orestie* de Stésichore. D'où l'impossibilité de préciser s'il faut assigner à Pindare ou à Eschyle la principale innovation par rapport à Homère, c'est-à-dire l'attribution des meurtres à Clytemnestre. Une innovation qui, en tout cas, doit être placée dans la première moitié du V<sup>e</sup> s., période où les images de Clytemnestre en armes s'intensifient.

Quoi qu'il en soit, c'est dans l'*Orestie* que la Tyndaride devient l'extraordinaire personnage négatif qui traversera les siècles.<sup>114</sup> Dans *Agamemnon*, il y a en effet une évolution décisive de la figure de la reine selon différentes directions, que la brièveté de la poésie lyrique n'aurait pas pu approfondir. En premier lieu, Clytemnestre devient la protagoniste absolue du meurtre, de sa conception et de

<sup>113</sup> Ce détail est précisé également par Pherec. *FGrHist* 3 F 134.

<sup>114</sup> Sur la figure de Clytemnestre à l'époque moderne et contemporaine, Komar 2003.

sa réalisation, en assumant ouvertement la responsabilité du crime et, qui plus est, en s'en vantant (vv. 1394-5). Elle est caractérisée comme infidèle à ses devoirs de femme, non seulement en tant qu'épouse meurtrière, mais aussi pour sa médiocre attitude maternelle. Clytemnestre semble être le parent de la seule Iphigénie et ne se présente comme la mère d'Oreste qu'avant d'être tuée, dans une dernière tentative pour sauver sa vie (*Ch.* 896-928). Sa maternité onirique monstrueuse dans *Ch.* 527-33, où elle donne naissance à un serpent qui tète son lait, et dans le lait se trouve un caillot de sang,<sup>115</sup> est également significative. À première vue, il est surprenant que, contrairement à Pindare puis à Sophocle (*El.* 11-14), Eschyle ne mentionne pas une action à fort potentiel pathétique telle que la tentative de Clytemnestre de tuer le petit Oreste, et néglige ainsi de représenter la reine en *paidoktonos*. Cependant Eschyle ne supprime pas ce thème, mais le reporte simplement au moment où la reine invoque une hache pour tuer son fils (*Co.* 889).

Ces infractions du personnage à l'ordre social se traduisent, comme on l'a souvent constaté, par une masculinisation de la reine. Dans les premiers vers d'*Agamemnon* (vv. 10-11), l'histoire est annoncée sous le signe d'une fusion ambiguë des sexes. La première connotation de Clytemnestre est celle de la virilité : « Ainsi commande un cœur impatient de femme aux mâles desseins (ἀνδρόβουλον) » ; au v. 351, le chœur s'adresse à elle avec ces mots : « Tu parles avec sens, femme, autant qu'homme sage ». Plus généralement, dans le climat général de peur et de sombres présages qui plane dans le drame, Clytemnestre semble être le seul personnage doté de la vertu masculine de l'audace,<sup>116</sup> qui devient une sanguinaire arrogance dans son récit du meurtre (*Ag.* 1382-7) :

C'est un réseau sans issue, un vrai filet à poissons que je tends autour de lui, une robe au faste perfide. Et je frappe – deux fois – et, sans un geste, en deux gémissements, il laisse aller ses membres ; et, quand il est à bas, je lui donne encore un troisième coup, offrande votive au Zeus sauveur des morts qui règne sous la terre.

S'ensuit (vv. 1388-92) l'image de Clytemnestre triomphante recevant sur son visage les éclaboussures du sang du roi, « aussi douces pour mon cœur que la bonne rosée de Zeus pour le germe au sein du bouton ». Au chœur qui l'accuse d'impudence (vv. 1399-400), Clytemnestre répond de plus en plus méprisamment, refusant d'être

<sup>115</sup> Sur Clytemnestre comme mauvaise mère, voir Aesch. *Ch.* 418-19, 430, 445-50 (et Rösler 2006).

<sup>116</sup> Vv. 1401-3, 1434. Ce n'est que dans les *Choéphores* que Clytemnestre se laisse aller au sentiment « féminin » de la peur, troublée par les présages suscités par le rêve (*Ch.* 523-5, 547).



comparée à une femme stupide et se vantant de son propre cœur qui ne tremble pas (vv. 1401-6).

L'utilisation des armes est une autre usurpation des prérogatives masculines. La question de savoir si Agamemnon a été tué par une épée ou une hache est controversée ; les deux armes sont mentionnées dans la trilogie, bien que l'épée prévale.<sup>117</sup> L'iconographie n'offre pas d'aide, car il n'existe aucune représentation sûre de Clytemnestre dans l'acte de tuer son mari :<sup>118</sup> dans les quelques vases qui représentent cette scène, c'est Égisthe qui tue Agamemnon avec l'épée.<sup>119</sup> Cette absence, qui pourrait surprendre par rapport à l'importance attribuée à Clytemnestre-assassine dans les sources littéraires, est un exemple du risque de l'interprétation des images comme pures illustrations de textes antérieurs ; elles répondent souvent à un langage et à des fonctions qui ne se superposent pas aux textes.

Dans les *Choéphores*, Clytemnestre, en se précipitant au secours d'Égisthe, invoque la hache (*Ch.* 888-9, ἀνδροκμήτα πέλεκυ), qui devient son arme caractéristique dans les tragédies ultérieures (Soph. *El.* 195-6, Eur. *El.* 160, *Hec.* 1279). Dans la scène de l'assassinat d'Égisthe par Oreste, fréquente dans l'iconographie, apparaît souvent la figure de Clytemnestre brandissant la double hache contre son fils.<sup>120</sup> Dans les images représentant le meurtre de Cassandre,

**117** Fraenkel 1950 consacre une annexe à cette question.

**118** Selon Toillon (2011, 314-15) les témoignages iconographiques permettent de situer vers la 1<sup>re</sup> moitié du VI<sup>e</sup> s. l'attribution du meurtre à Clytemnestre. L'interprétation d'une plaque de terre cuite de Gortyne du VII<sup>e</sup> s., sur laquelle un homme et une femme tuent un autre homme tenant un sceptre, et où la figure féminine tient peut-être une épée (Musée de Héraklion 11152 = *LIMC* s.v. « Agamemnon » 91), est douteuse ; la même incertitude vaut pour une bande de bouclier argien de la 1<sup>re</sup> moitié du VI<sup>e</sup> s. (Olympie, s.c. = *LIMC* s.v. « Agamemnon » 92) et pour un sceau de stéatite crétois d'environ 700 av. J.-C. (New York, Metropolitan Museum 42.11.1 = *LIMC* s.v. « Agamemnon » 94) sur lequel se trouvent deux figures stylisées, l'une assise et l'autre debout, qui la frappe ; la question de savoir s'il s'agit de Clytemnestre et d'Agamemnon reste hypothétique.

**119** Parmi ces vases signalons le célèbre cratère de Boston (Museum of Fine Arts 63.1246 = *LIMC* s.v. « Agamemnon » 89), attique, du milieu du V<sup>e</sup> s., attribué au Peintre de la Dokimasia. Compte tenu de la notoriété du mythe des Atrides, la faible présence de cette scène suscite l'étonnement. Moins surprenante est la quasi-absence à l'âge archaïque et classique du matricide, thème probablement perçu comme inapproprié, et qui ne s'est propagé dans l'iconographie qu'après le III<sup>e</sup> s. av. J.-C. : même le matricide d'Alcméon a des représentations rares. D'autres épisodes du mythe sont privilégiés, comme le meurtre d'Égisthe.

**120** La première attestation de Clytemnestre avec la double hache se trouve dans une métope de l'Héraion archaïque de Silaris (Musée national de Paestum, 1<sup>re</sup> moitié du VI<sup>e</sup> s., *LIMC* s.v. « Klytaimestra » 20). Parmi les premiers exemples, il y a un cratère attique de 480-70 av. J.-C. (Vienne, Kunsthistorisches Museum IV.1103 = *LIMC* s.v. « Klytaimestra » 14) ; voir également *LIMC* s.v. « Klytaimestra » 15, de 480-70 av. J.-C. ; 16, de 480-65 av. J.-C. ; 17, de 480-65 av. J.-C. ; *LIMC* s.v. « Aigisthos » 6-13. Dans les fragments d'une coupe attique de 510-500 av. J.-C., Clytemnestre tient l'épée. Sur l'iconographie de ces épisodes, Viret 1996 ; Giunan 2005.

Clytemnestre tient le *pelekys* ou une épée,<sup>121</sup> et la scène comprend parfois un autel, parfois d'autres éléments sacrificiels. Dans une coupe à figures rouges du musée de Ferrare datant de 450-400 av. J.-C.,<sup>122</sup> la reine lève une hache au-dessus de sa tête, prête à la faire descendre sur Cassandre, qui lève les bras en signe de supplication, agenouillée devant un autel : la présence de l'autel souligne la violation sacrilège des droits des suppliants ou connote la scène comme un sacrifice impie. Ici et ailleurs, l'élan paroxystique de Clytemnestre, parfois freiné par un personnage masculin, est un symptôme de sa nature débridée.<sup>123</sup>

Ce qu'était l'arme de Clytemnestre n'est pas un détail mineur : en effet, le *pelekys*, objet lié au monde du sacré et doté d'une connotation sacrificielle depuis le II<sup>e</sup> millénaire av. J.-C.,<sup>124</sup> contribue à caractériser la mort d'Agamemnon comme un sacrifice impie :<sup>125</sup> un héros emprisonné dans un filet comme un taureau, abattu par une célébrante avec une arme que son sexe devrait l'empêcher d'utiliser. De plus, la reine elle-même parle du meurtre de son mari en termes sacrificiels (Ag. 1431-6, 1497-1504), en parallèle avec le sacrifice d'Iphigénie ; dans la représentation de l'immolation dans la *parodos* d'*Agamemnon*, la jeune fille est assimilée à une bête terrifiée, capturée et brutalement massacrée (Ag. 228-46).<sup>126</sup> Dans la description du meurtre, Clytemnestre assimile le troisième coup infligé à Agamemnon à une offrande votive à Zeus, une libation de sang au lieu de vin.

La hache, qui depuis l'époque mycénienne est aussi un attribut royal et un signe de pouvoir (et c'est aussi l'arme d'Hippolyte, reine des Amazones), serait un autre symbole de la revendication politique de la reine : l'appropriation des fonctions sacrificielles sanglantes. Le symbolisme fonctionnerait également si l'arme de la reine dans *Agamemnon* était l'épée ou le poignard, armes également compatibles avec le sacrifice. Clytemnestre assume indûment cette fonction,

**121** LIMC s.v. « Cassandra I » 199 (= « Agamemnon » 87, Plaque de bronze du Musée National d'Athènes, non numérotée, de l'Héraion d'Argos, 1<sup>re</sup> moitié du VII<sup>e</sup> s. av. J.-C.) et 200 (Cratère attique à f.r., 470-60 av. J.-C., Musée de Caltanissetta 733).

**122** Ferrare, Museo archeologico nazionale T264, 2482 = LIMC s.v. « Cassandra I » 202.

**123** Bien que Clytemnestre ne soit pas folle et bien que ses vicissitudes ne soient pas contiguës à la sphère dionysiaque, elle apparaît parfois proche de la *mania* : une *oinochoe* apulienne de la fin du IV<sup>e</sup> s. de Bari (Museo archeologico 1014 = LIMC s.v. « Aigisthos » 47) la représente brandissant la hache vêtue d'une nébride.

**124** À ce propos Giuman 2005, 56-64. Sur l'importance symbolique du *pelekys*, voir aussi Lanza 2005 ; Viret 2008.

**125** Zeitlin 1965 ; Moreau 1985a, 86-99.

**126** Moreau (1985a, 94-5) observe comment le chœur et Cassandre utilisent des verbes tirés de la sphère sacrificielle (Ag. 1410 *thyos* et 1118 *thyma*). Une sphère sémantique similaire est utilisée pour le meurtre de Cassandre.

confirmant son impiété et son pouvoir contaminant (Ag. 1645 : χῶ-  
ρας μίασμα καὶ θεῶν ἐγχωρίων).<sup>127</sup>

D'autres aspects du personnage sont une indication de sa virilisation, par exemple le *maschalismos* infligé au cadavre d'Agamemnon (Ch. 439), également mentionné par Sophocle (El. 442-6), qui rappelle une scène épique d'outrage, plutôt qu'un crime intrafamilial. Plus qu'une lamentation féminine, l'*ololygmos* poussé par Clytemnestre dans la prédiction de Cassandre (vv. 1236-7) est le cri triomphal du soldat victorieux ;<sup>128</sup> ou, si nous le replaçons dans le contexte du sacrifice impie, est aussi la perversion du cri rituel poussé par les femmes lorsque le *hiereion* est abattu. Parallèlement à la virilisation de la Tyn-daride, la figure d'Égisthe, qui dans l'*Orestie* assume les contours grégaires d'un parèdre, accentue le processus de féminisation déjà présent chez Homère : le personnage est défini comme « lion lâche qui reste à la maison » et « femme ».<sup>129</sup>

Enfin, l'utilisation habile de la *parrhesia*, la manipulation de la rhétorique et du discours public, ainsi que le lexique lié à la guerre, à la chasse et à la politique sont masculins, parmi lesquels se distingue la sphère sémantique du *kratos* ; une sphère que le public du V<sup>e</sup> s. reconnaît comme appartenant au citoyen. Le pouvoir de Clytemnestre est accepté par le chœur comme substitut de son mari absent (Ag. 258-60), mais ce à quoi la reine aspire est un domaine personnel et absolu : Clytemnestre, comme Égisthe, est l'une des nombreuses figures du tyran qui peuplent la tragédie et se caractérisent par les vices typiques de cette catégorie,<sup>130</sup> aggravés par le spectre de la gynécocratie. La crainte qui imprègne Clytemnestre dans les *Coéphores* est typique du tyran ; c'est la peur de ceux qui commettent des injustices et craignent donc pour leur vie.<sup>131</sup>

Il ne fait aucun doute que dans la trilogie les rapports entre les sexes constituent une dynamique essentielle : plusieurs chercheurs ont identifié la présence de mythes matriarcaux et de conflits divins dans la refonte d'Eschyle de la saga des Atrides. Le pouvoir féminin,

**127** Sur la représentation de la hache dans l'iconographie du V<sup>e</sup> s. et sur sa signification, Viret 2008.

**128** Ag. 1236-8 : « Ah ! Le cri de triomphe qu'elle a poussé, la scélérate (ὡς δ' ἐπὸ λολύξατο | ἡ παντόλομος) : le cri du guerrier devant la déroute ennemie ! ». Sur la subversion de l'*ololygmos* par la reine, voir Amendola 2005.

**129** Respectivement Ag. 1225 et 1626 (οἰκουρός), 1224 (λέοντ' ἀνακλιν) et 1625-7 : « Et c'est toi, une femme (γύναι) ! Puisque tu restes à la maison attendant que les hommes reviennent du combat ». Voir aussi Ag. 1633-6, 1643-4 (« Et pourquoi, dans ta lâcheté, ne frappais-tu pas toi-même le héros ? Pourquoi est-ce une femme, souillure du pays et des dieux du pays ? ») et 1671 (« Hardi donc ! Fais le beau, coq auprès de ta poule »).

**130** Même la métaphore du filet, qui court comme un fil rouge à travers la trilogie, fait partie des attributs métaphoriques du tyran (Catenacci 1991).

**131** Sur la caractérisation « tyrannique » de la peur de Clytemnestre, Bierl 2017.

incarné par Clytemnestre, serait vaincu par Oreste, qui s'identifie à son père et aux valeurs masculines et qui sanctionne le caractère naturel du mariage en tant que structure patriarcale et patrilinéaire. L'opposition entre masculin et féminin serait également représentée par le conflit entre Apollon et les Érinyes : la réflexion sur la nature et les limites du pouvoir féminin culminerait avec le passage de la gynécocratie revendiquée par Clytemnestre à l'attribution aux femmes d'un rôle rituel contrôlé, symbolisé par les fonctions qu'Athéna assigne aux Érinyes.<sup>132</sup>

Sans entrer dans cette question, qui a conduit à de nombreux forçages du texte d'Eschyle, nous nous limiterons ici à une considération : la perception de Clytemnestre par le spectateur comme un *tyrannos* n'est pas nécessairement liée à un conflit entre les dieux olympiques et les dieux chtoniens. La mise à mort de la Tyndaride est connotée comme un acte civilisateur, une purification de la contamination, comme la mise à mort d'une Amazone ou d'une Gorgone. Le fait que Clytemnestre, contrairement à d'autres meurtrières, n'obtienne jamais de sympathie ni de pitié, et que la motivation de la vengeance légitime pour Iphigénie soit continuellement remise en question et obscurcie par des motifs de jalousie et de luxure, dépend également du fait que son aspiration au pouvoir exige une condamnation encore plus forte que celle envers d'autres assassines, qui obtiennent de la compassion même lorsqu'elles tuent leurs enfants. Bien sûr, la nécessité de justifier le matricide ne sera pas étrangère à cette condamnation.

La virilité de Clytemnestre, meurtrière et femme de gouvernement, n'épuise pas la richesse du personnage : elle coexiste avec des caractéristiques typiquement féminines, qui rendent sa figure plus androgyne que masculine ; une caractéristique partagée avec Médée. Le mobile du crime proposé par Eschyle est féminin : la jalousie envers Cassandre. Il s'agit d'une impulsion qui déchaîne de nombreux autres meurtres mythiques commis par les femmes. Le rejet de la concubine ou de la deuxième femme de son mari, que Clytemnestre partage avec d'autres femmes dangereuses, comme Hermione et Médée, ne correspond pas au rôle social féminin.

Les discours de la reine, bien que caractérisés par le style du discours public et militaire, sont féminins : trompeurs,<sup>133</sup> séducteurs, polysémiques, énigmatiques, riches en métaphores et visant à prendre le dessus sur les hommes.<sup>134</sup> La célèbre scène du tapis il-

<sup>132</sup> E.g. Zeitlin 1996, 113.

<sup>133</sup> E.g. Ag. 600-12. Plus loin, la reine elle-même revendique ses propres mensonges (vv. 1372-3).

<sup>134</sup> Sur la manipulation du discours par Clytemnestre, voir Medda 2020 et, pour un commentaire plus détaillé, Medda 2017, *ad loc.*

lustre toutes ces caractéristiques : comme tout le *genos gynaiikon*, la reine utilise le *dolos* pour poursuivre ses objectifs.<sup>135</sup> La figure de la « mort-ruse » imprègne la trilogie : Agamemnon est piégé dans le filet<sup>136</sup> et tué par un destin trompeur (v. 1495, 1519 : *δολίφ μόρφ δαμείς*), dont l'insidieux est lié à la vengeance, à la séduction, à la mauvaise *peitho* en tant que traits féminins (v. 1636 : *τὸ γὰρ δολῶσαι πρὸς γυναικὸς ἢ σαφῶς*). Clytemnestre ment à son mari, au chœur, au héraut et aussi à son fils, devant lequel elle tente de justifier le meurtre d'Agamemnon comme un acte de justice. Mais ses actions révèlent que la soif de pouvoir (v. 940-3), l'orgueil (v. 613-14 ; 1426), la jalousie et la luxure motivent ses actions.

L'attribution à Clytemnestre du désir érotique comme motif de meurtre est également compatible avec la féminité du personnage et la luxure attribuée aux femmes. Le pouvoir de séduction de la reine, qui apparaît parfois aussi dans les textes (Eur. *El.* 1062-3 et 1069-75), est soulignée sur certaines images du meurtre d'Égisthe dans lesquelles la transparence du chiton de la Tyndaride laisse entrevoir le corps nu.<sup>137</sup> Il est intéressant de noter l'imbrication de la séduction et de la dangerosité de la reine, qui sur ces vases aussi ne manque pas de tenir la redoutable hache bipenne.

La masculinisation et l'androgynie ne sont pas les seuls moyens utilisés par Eschyle pour souligner le caractère contre-nature de Clytemnestre : dans l'*Orestie*, la reine est également caractérisée par des attributs d'animalité et de monstruosité. Les métaphores animales sont fréquemment utilisées par les poètes à propos des femmes dangereuses : dans le cas de Clytemnestre, assimilée à une vipère, une murène, une chienne, une lionne, une vache attaquant le taureau, une araignée malfaisante, la polysémie des métaphores met en évidence de façon expressive une pluralité de vices féminins.<sup>138</sup> Elle sert

**135** Frontisi-Ducroux 1975, 73 observe que le peplos par lequel Clytemnestre trompe son époux propose la triple connotation de séduction/tromperie/*daidalon* typique de Pandore ; *atermon* utilisé dans *Eum.* 634-5 à propos du péplos correspond à l'*amechanos* hésiodique, qui connote la femme comme une tromperie sans issue.

**136** L'image du filet est peut-être présente sur un cratère protoattique (Peintre de Ram Jug, 2<sup>e</sup> quart du VII<sup>e</sup> s., Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlungen A 32 = LIMC s.v. « Agamemnon » 88).

**137** E.g. la coupe à f.r. attribuée au Peintre de Byrgos, 500-450 av. J.-C., Berlin, Staatliche Museen F.2301 = LIMC s.v. « Klytimestra » 15 (sur laquelle Toillon 2011, 316-18) et le cratère de Boston susmentionné.

**138** *Ag.* 1233 ἀμφίσβαιναν « dragon » ; *Ag.* 1258 λέαινα « lionne » ; *Ch.* 249 δεινῆς ἐχίδνης « vipère infâme » ; *Ch.* 994-6 « Que te semble-t-elle ? Murène ou serpent ? (μύραινά γ' εἶτ' ἐχίδν' ἔφου) Un être en tout cas capable d'infecter sans morsure, au simple contact, par le seul effet de son audace et de son orgueil naturels » ; *Ag.* 1125-8, 1492, 1516. Dans *Ch.* 1047, Clytemnestre et Égisthe sont *δυσοῖν δρακόντων* « deux serpents ». Au v. 607 Clytemnestre se proclame « chienne » d'Agamemnon pour indiquer sa loyauté ; le terme sera inversé en négatif par Cassandre (*Ag.* 1228 *μισήτης κυνός*).

également à exprimer l'aberration d'un *thelys arsenos phoneus* (Ag. 1231). À propos de la vipère, il est significatif que, selon les anciens, elle dévorait le mâle après la fécondation et que les petits, une fois nés, dévorait à leur tour la mère pour venger le père :<sup>139</sup> aucune métaphore n'a jamais été plus appropriée en référence à Clytemnestre et à son histoire mythique. Mais la bestialisation ne suffit pas à éprouver l'horreur contenue dans l'âme de la reine : Eschyle va plus loin, vers sa métamorphose en monstre (Ag. 1227-36) :

νεῶν τ' ἄπαρχος Ἰλίου τ' ἀναστάτης  
οὐκ οἶδεν οἶα γλῶσσα, μισητῆς κυνὸς  
λείξασα κάκτεινάσα φαιδρὸν οὐς δίκην,  
ἄτης λαθραίου τεύξεται κακῇ τύχῃ. 1230  
τοιάδε τόλμα· θῆλυς ἄρσενος φονεύς·  
ἔστιν - τί νιν καλοῦσα δυσφιλές δάκος  
τύχοιμ' ἄν ; ἀμφίσβαιναν, ἢ Σκύλλαν τινὰ  
οἰκοῦσαν ἐν πέτραισι, ναυτίλων βλάβην,  
† θύουσαν Ἄιδου μητέρ' † ἄσπονδόν τ' Ἄρη 1235  
φίλοις πνέουσαν ;

Et le chef de la flotte, le destructeur de Troie ne sait pas ce que l'odieuse chienne, dont la voix longuement dit et redit l'allégresse, sournoise puissance de la mort, lui prépare pour son malheur. Telle est son effronterie ! Femelle tueuse du mâle, je vois en elle... De quel monstre odieux - dragon à deux têtes, Scylla gîtée dans les rochers, fléau des marins - devrai-je emprunter le nom pour donner celui qu'elle mérite à cette mère en furie, sortie de l'Enfer, qui contre tous les siens ne respire que guère sans trêve ?

Dans ce contexte, l'apparition métaphorique du serpent, monstre chthonien, et l'entrelacement des images de chasse et de sacrifice contribuent à imposer la vision d'un monde anarchique et dangereux.<sup>140</sup> Le terme δάκος, « monstre », caractérise à plusieurs reprises chez Eschyle les actes de grande férocité :<sup>141</sup> les images d'animaux montrent ici l'effacement de la frontière entre l'homme et la bête et la violence extrême qui dépasse les normes humaines. Dans cette tragédie, Clytemnestre, déjà gratifiée des épithètes de παντότολμος (v. 1237), θρασύστομος (v. 1399), μῖσος ὄβριμον ἀστοῖς (v. 1412), μεγάλομητις (v. 1426), subit son extrême transfiguration, se proclamant incarnation d'un *daimon* de la vengeance (1498-1501) : « Ne crois même pas que je sois la femme d'Agamemnon. Sous la forme de l'épouse

<sup>139</sup> Hdt. 3.109.1-2 ; Arist. HA 5.558a ; Ael. VH 1.24 et 15.16.

<sup>140</sup> Moreau 1985a, 99.

<sup>141</sup> Andò 2013, 31-49.

de ce mort, c'est l'antique, l'âpre Génie vengeur d'Atrée (ὁ παλαιὸς δριμύς ἀλάστωρ | Ἀτρέως), du cruel amphitryon, qui a payé cette victime, immolant un guerrier pour venger des enfants ».

Le splendide premier *stasimon* des *Choéphores* (vv. 585-652) élargira l'horizon à la menace du *genos gynaiikon* dans son ensemble, comme cela arrive souvent dans les discours sur les femmes dangereuses. D'abord le chœur parle des monstres et des bêtes cruelles que la terre nourrit ; il passe ensuite aux êtres humains :

Mais qui dira l'audace sans bornes de la créature humaine, les amours éhontées, toujours liées à des désastres, des femmes au cœur impudent ?

La destruction de l'*oikos* est l'œuvre des femmes, même dans les familles animales : « L'union qui joint les couples est traîtreusement vaincue par le désir sans frein qui dompte la femelle, chez l'homme comme chez la bête ». Les exemples qui suivent concernent des personnages de femmes mythologiques, vengeresses, traîtresses, cruelles, meurtrières de parents proches : Althée, Scylla, les Lemniennes, toutes réunies avec Clytemnestre dans l'unité du terrifiant *genos gynaiikon*.

Sa férocité est si monstrueuse que le chœur la lie instinctivement à un agent extérieur à la nature humaine (*Ag.* 1407-10) :

Quelle herbe empoisonnée nourrie des sucres terrestres, quel breuvage jailli d'entre les flots marins as-tu donc absorbé, que tu aies cru pouvoir, infligeant tel trépas, écarter, supprimer les imprécations d'un peuple ?

Enfin, dans les *Euménides*, Clytemnestre conclut son projet même lorsqu'elle est morte, en lâchant, comme une chasseuse infernale, les Érinyes contre Oreste (*Eu.* 137-9). Femme menteuse et rusée, femme-homme, animal, monstre, ἀλάστωρ : dans un *crescendo* de similitudes et de métaphores, Clytemnestre s'élève à une grande puissance démoniaque, que ni Sophocle ni Euripide ne tenteront d'égalier.

Ce qui a été dit jusqu'ici, bien sûr, ne se réfère qu'à un aspect de la Clytemnestre d'Eschyle, qui n'est pas une figure statique et unidimensionnelle : le personnage est complexe et subit une forte évolution dans ses caractéristiques et sa fonction au cours de la trilogie. Son rôle dans la première partie de *Agamemnon* met en cause la morale héroïque du roi et ses excès, et reflète la manière dont, à l'époque, de nombreuses valeurs traditionnelles commençaient à être problématisées. Sa dimension fortement négative dans la deuxième partie ne doit donc pas être absolutisée, mais lue en relation avec les besoins dramatiques et dans sa dialectique avec les autres personnages. Les principaux thèmes de la tragédie (la relation entre

le *genos* et la cité, l'adultère, l'usurpation des biens de la maison, le meurtre, la ruse) sont intégrés dans l'articulation de la mise en scène et accompagnent l'évolution du personnage.<sup>142</sup>

Dans l'*Électre* de Sophocle, la perspective change radicalement par rapport à la grandiose construction d'Eschyle : l'aspect religieux du matricide perd de son importance et au centre de l'intérêt du poète se trouvent le personnage d'Électre et son obsession de vengeance. En conséquence de cela et du fait que la mort d'Agamemnon est l'antécédent de l'action, le caractère de Clytemnestre perd sa centralité. Sa présence indirecte est cependant fondamentale, car c'est aussi la cruauté qu'elle exerce sur sa fille avec Égisthe qui provoque l'érosion du lien filial chez Électre, outragée et isolée, et la résolution consécutive lors qu'apparaît Oreste. Sophocle présente Clytemnestre principalement comme une mère pervertie, différente aussi de la femme désormais fatiguée d'Euripide :<sup>143</sup> cette caractérisation, dès le début, se fait à travers les mots d'Électre, dont le point de vue est destiné à capter le soutien du public.

Le meurtre d'Agamemnon n'est pas le thème principal de l'œuvre, mais la perversion des relations intrafamiliales qui en découle : la destruction de l'*oikos* et plus tôt encore par la chaîne de crimes des Atrides, ne peut être arrêtée. Électre démasque les basses motivations de la mère - la mauvaise *peitho* d'Égisthe - déjà mises en évidence par le chœur (vv. 492-3), démolissant rhétoriquement dans l'agôn la fiction de la juste vengeance pour Iphigénie et la prétention de Clytemnestre à se présenter dans le rôle de mère (vv. 516-609, 1194). En effet, plus tard, après un bref bouleversement, Clytemnestre se réjouit de la mort d'Oreste (vv. 783-6). En bref, chez Sophocle aussi Clytemnestre est décrite comme la principale responsable des événements face à un Égisthe également ici féminisé (vv. 300-2), et sa négativité est poussée à l'extrême, bien qu'avec des modalités et des accents différents de ceux d'Eschyle.

Il n'y a que dans l'*Électre* d'Euripide que la méchanceté du personnage présente quelques failles. La tragédie décrit le meurtre de Clytemnestre comme la vengeance d'un Électre aveuglé par le ressentiment qui entraîne un Oreste incertain et craintif : il est intéressant de noter que lorsque le matricide est dépouillé de toute valeur religieuse, se transformant en une vengeance brutale, c'est encore une fois une femme, Électre, qui domine la scène. Le caractère de la reine, bien qu'il soit défini dès le début comme cruel et responsable de la triste condition de sa fille (vv. 27, 86, 117), s'écarte de l'horreur maléfique décrite par Eschyle et Sophocle : sa culpabilité dans le

<sup>142</sup> Sur l'évolution de Clytemnestre au cours de la trilogie, voir Fartzoff 2018, chap. 5.

<sup>143</sup> L'incertitude sur les dates de la représentation des deux œuvres et sur la relation chronologique entre elles rendent l'analyse de leurs interrelations difficile.



meurtre d'Agamemnon est égale à celle d'Égisthe (vv. 164-6, 318-22, 599-600, 907-56), bien que ce soit Clytemnestre qui porte le coup fatal (1159-60) ; la reine éprouve de la honte à se montrer publiquement (vv. 640-5) ; elle va voir sa fille une fois qu'elle est informée de son accouchement et ne réagit pas à ses accusations, en déclarant des remords pour ses propres méfaits (vv. 1105-10). Par rapport à Sophocle, dans lequel la reine est qualifiée de *tyrannos* (*El.* 520-2, 651), c'est plutôt Égisthe qui incarne dans cette tragédie les traits du despote.<sup>144</sup>

Des allusions à Clytemnestre sont présentes dans d'autres drames d'Euripide, comme *Hélène*, *Oreste*, *Iphigénie en Tauride*, *Iphigénie en Aulide* ; dans aucun d'entre eux le profil tracé jusqu'à présent n'est substantiellement modifié, sauf dans *Iphigénie en Aulide* où se déroule l'histoire avant l'adultère et le meurtre d'Agamemnon. Pour le reste, Sophocle avait composé une *Clytemnestre*, entièrement perdue ; au V<sup>e</sup> s. également, Euripide II avait mis en scène un *Oreste* et Ion de Chios un *Agamemnon*, ainsi que le poète comique Hermippe. Les *Oreste* de Carcinus, Théodecte, Apharée datent du IV<sup>e</sup> s. ; nous ne sommes pas en mesure de reconstituer le contenu de ces œuvres.<sup>145</sup>

### 2.2.1.2 Ériphyle

L'histoire mythique d'Ériphyle se déroule à l'époque de l'expédition des Sept contre Thèbes : son mari, le devin Amphiaraos, avait prédit qu'il mourrait s'il participait à l'expédition ; il avait d'abord tenté de l'empêcher, puis il avait refusé d'y participer. Mais Ériphyle, corrompue par Polynice, avait trahi son mari en échange du collier d'Harmonie. Amphiaraos avait donc été contraint de partir pour Thèbes et, comme prévu, avait été tué. Son fils, Alcméon, avait découvert le crime de sa mère et l'avait assassinée : persécuté et rendu fou par les Érinyes, il avait enfin été purifié.

Le mythe est certainement ancien, étant donné sa présence chez Homère, qui, parmi les femmes qui se pressent autour du sang des victimes sacrifiées par Ulysse, se souvient « de l'atroce (στυγερήν) Ériphyle qui, de son cher époux, toucha le prix en or » (*Od.* 11.326).<sup>146</sup> En fait Amphiaraos « périt des présents d'une femme (γυναιῶν εἴνεκα δώρων) » (*Od.* 15.247). Le mythe a également été traité dans deux poèmes épiques, l'*Alkmaionis* et les *Épigones*, liés au cycle thébain ; Stésichore a écrit une *Ériphyle*, dont il ne reste que le titre. Mais c'est à l'époque classique que le mythe se répand le plus, surtout dans la tragédie : Eschyle en parle dans les *Épigones*, presque entièrement

<sup>144</sup> Lanza 1977, 49, 118-29.

<sup>145</sup> Parmi les sources tardives Apollod. 3.10.6 ; *Epit.* 2.15-16, 2.22, 3.22 etc.

<sup>146</sup> Sur ce passage voir Francisetti Brolin 2017.

perdues, tandis que Sophocle met en scène une *Ériphyle*, un *Alcméon* et un *Amphiaraos*. Un fragment de l'*Alcméon* (fr. 108 R.), qui fait allusion à la folie du protagoniste, place l'action après le matricide et rend donc improbable la présence du personnage d'*Ériphyle* ; les quelques fragments d'*Ériphyle* ne clarifient rien sur les caractéristiques attribuées par le poète à ce personnage. Sophocle rappelle aussi le mythe dans *Électre*, à travers le chœur (vv. 837-9) : « Je sais un roi, Amphiaraos, qui fut dérobé à la lumière à cause d'un collier d'or, par une perfidie de femmes, et aujourd'hui sous terre... », établissant un parallèle entre Clytemnestre et *Ériphyle*.<sup>147</sup>

Le personnage d'*Ériphyle* apparaît également dans les *Épigones* de Sophocle, qui concernaient ou rappelaient sa culpabilité et son châtement : selon Apollodore le Mythographe (3.7), Amphiaraos, partant pour Thèbes, avait donné à ses fils Alcméon et Amphilochos la tâche de tuer leur mère une fois qu'ils seraient devenus adultes. Après dix ans, les *Épigones*, fils des morts devant Thèbes, avaient organisé une nouvelle expédition et, une fois encore, *Ériphyle* avait été soudoyé par des cadeaux pour persuader ses fils d'y participer. À son retour, Alcméon tua sa mère ; selon d'autres sources, le matricide et la purification qui s'ensuivit précédèrent l'expédition contre Thèbes. Nous ne savons pas quelle partie du mythe a été traitée dans le drame de Sophocle : le matricide a sûrement eu lieu ou y a été évoqué, car dans le fr. 187 R. Alcméon se tourne vers Adraste en disant « Tu es le frère d'une femme qui a assassiné son mari (ἀνδροκτόνος) ». Le fr. 189 R. des *Épigones* est l'un des nombreux exemples tragiques de la procédure par laquelle on se souvient des fautes d'une femme, puis on les étend à l'ensemble du genre féminin.<sup>148</sup>

Femme qui a tout osé, au-delà de toute mesure... Non, il n'y a pas, il n'y aura jamais, parmi les malheurs (πῆμα) qui touchent les hommes, de plus grand malheur que la femme.

Le mythe est également abordé par Euripide, qui a composé *Alcméon à Psophis* (438 av. J.-C.) et *Alcméon à Corinthe* (représenté après la mort du poète en 407-6). La première tragédie concerne la guérison de la folie et le mariage d'Alcméon à Psophis, la seconde les vicissitudes des deux fils d'Alcméon. *Ériphyle* ne faisait donc pas partie des personnages, mais il fallait au moins se souvenir d'elle, dans la première des deux œuvres, pour expliquer les causes du matricide. Les fragments ne sont pas significatifs : il est hypothétique que le fr. 78 Kn., gnominique (« Une femme apporte à l'homme aussi bien le plus

<sup>147</sup> Le parallèle entre Alcméon et Oreste est présent dans les sources anciennes (e.g. Plato *Alc.* 2. 143d ; Arist. *Poet.* 1453a). À ce propos Delcourt 1959.

<sup>148</sup> Pour quelques exemples de cette procédure et de ses objectifs, Farioli à paraître b.

grand des secours que le pire de malaises : je l'ai démontré par mon discours », fasse référence à Ériphyle. Cette figure de meurtrière ne semble pas avoir intéressé Euripide, peut-être plus enclin à utiliser le mythe d'Alcméon comme véhicule de débat politique.<sup>149</sup>

Bien que l'état gravement fragmentaire de tous ces drames, ainsi que des sources précédentes, ne permette pas d'émettre des hypothèses ni sur les intrigues des tragédies ni sur le développement du mythe entre l'âge archaïque et l'âge classique, les nombreux titres qui lui sont consacrés attestent au moins de son succès pendant l'âge classique : outre Sophocle et Euripide, entre le V<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> s., Ménécrate (mais le titre de la didascalie est mutilé), Nicomaque d'Alexandrie et, parmi les poètes comiques, Alexis, composent une *Ériphyle*. Un *Amphiaraios* est mis en scène par Carcinos II et Cléophon, et, parmi les poètes comiques, par Aristophane, Platon le Comique et Philippides, tandis qu'Achée, Agathon, Timothée, Amphidamas II (auteur également d'une tragédie intitulée *Épigones*), Théodecte, Euaetos et Nicomaque d'Alexandrie écrivent un *Alcméon*, tout comme les poètes comiques Amphis et Mnésimaque. Au moins dans certaines de ces œuvres, le personnage d'Ériphyle devait apparaître.<sup>150</sup>

Sur la base de ces quelques éléments, il nous semble qu'au fil du temps, le personnage d'Ériphyle, déjà qualifié par Homère de *στρυγγερίη*, a été défini comme une femme dangereuse et sans scrupules, caractérisée par d'autres défauts féminins, la vanité et la soif de richesses (Hyg. 73.2 *doni cupida*). Toutefois, l'acceptation du don doit être jugée avec prudence, en tenant compte du fait que, selon les règles de comportement de l'époque, le don ne pouvait pas être facilement rejeté, car un refus pouvait offenser le donateur ; une fois accepté, le don déclenchait également un mécanisme de réciprocité auquel il n'était pas permis d'échapper.<sup>151</sup>

Le collier, attribut également de Pandore, est un symbole de richesse, de séduction, mais aussi de ruse et de mort, même dans l'art figuratif.<sup>152</sup> Parmi les personnages dont l'histoire mythique est liée à un collier, comme Pandore ou Harmonie, on ne reconnaît sur les vases qu'Ériphyle. Cette dernière se retrouve dans deux types de scènes : l'acte de corruption, où Polynice lui remet le bijou après l'avoir sorti d'un coffre, et le départ d'Amphiaraios, équivalent à un meurtre, car Ériphyle, qui l'a provoqué, est consciente que son issue

<sup>149</sup> Francisetti Brolin (2013) analyse ces deux drames dans une perspective politique, en supposant une polémique anti-corinthienne de la part d'Euripide.

<sup>150</sup> Les autres sources sur Ériphyle sont Paus. 5.17.4 ; Diod. 4.65 ; Hyg. 73 ; Apollod. 1.9.13 et 3.6-7.

<sup>151</sup> Scarpi, Ciani 1996, 562.

<sup>152</sup> Guiraud 2003, 14-15.

sera fatale [fig. 3].<sup>153</sup> Ces scènes se répètent avec une certaine fréquence sur les vases attiques à figures noires entre le VI<sup>e</sup> et le V<sup>e</sup> s. pour ce qui concerne le départ d'Amphiaraos et sur les vases à figures rouges, surtout à partir du V<sup>e</sup> s., pour la scène du collier ; il s'agit peut-être d'un signe du succès du mythe dans l'Attique de l'âge classique.

Outre la vanité et la cupidité, Ériphyle se caractérise par son indifférence à l'égard du sort du mari et des devoirs de mère ; malgré la quantité limitée des sources, ces caractéristiques font que la comparaison la plus proche pour cette figure est Clytemnestre. Il ne faut pas non plus négliger l'analogie avec Pandore, et pas uniquement pour le détail du collier : dans le récit d'Apollod. 3.6.2, la désobéissance d'Ériphyle à son mari qui lui avait ordonné de ne pas accepter de cadeaux de Polynice est soulignée, un épisode qui rappelle l'ouverture de la jarre par Pandore :

Polynice alla trouver Iphis, fils d'Alector, et lui demanda comment on pourrait forcer Amphiaraos à participer à l'expédition. « En faisant accepter le collier à Ériphyle » répondit-il. Aussi, bien qu'Amphiaraos eût défendu à Ériphyle d'accepter des cadeaux venant de Polynice, Polynice lui offrit le collier, en lui demandant d'engager Amphiaraos à se joindre à l'expédition. La décision dépendait d'elle parce que, [une querelle] ayant éclaté entre Amphiaraos et Adraste, Amphiaraos, lorsqu'il y mit fin, avait fait serment de s'en remettre à Ériphyle pour trancher tous les différends qui l'opposeraient à Adraste. C'est ainsi que, lorsqu'ils durent faire campagne contre Thèbes et qu'aux exhortations d'Adraste répondirent les efforts de dissuasion d'Amphiaraos, Ériphyle, après avoir reçu le collier, décida Amphiaraos à faire campagne avec Adraste.

L'épisode de la corruption d'une femme à travers un bijou est déjà présent chez Homère : certains prétendants tentent de gagner les faveurs de Pénélope en lui offrant un collier, jouant sur la corruptibilité des femmes devant l'or (*Od.* 18.291-301). Le même schéma se retrouve, comme nous le verrons, dans les mythes d'Astyoché, de Scylla

**153** Pour le premier type de scène, *LIMC* s.v. « Amphiaraos » 7-25 ; la *pelike* attique à f.r., attribuée au Peintre de Chicago (450-440 av. J.-C., Lecce, Museo Provinciale S. Castromediano 570) [fig. 3] est d'une beauté particulière. Pour le deuxième type, *LIMC* s.v. « Ériphyle » 1-11 et 15-18 ; selon Lyons (2012, 30) la scène de corruption est codée visuellement comme une séduction. Sur un *stamnos* à f.r. du 450-440 av. J.-C. (Londres, Catalogue Christie's 1993, 57, 59), Ériphyle cache un collier en or autour de son cou avec un voile, tandis qu'Alcmeon s'accroche à la main de son père partant pour la guerre. Comme celui d'Oreste, le matricide d'Alcmeon est peu représenté dans l'iconographie grecque, mais il trouvera une place dans l'art étrusque et romain. Sur la non-figuration des matricides et des parricides, Damet 2011 ; sur l'iconographie de ce mythe, Guiraud 2003.

et de Procris : un signe que dans l'imaginaire des Grecs, la combinaison femmes/cadeaux (et femmes/or) était perçue comme potentiellement dangereuse ?<sup>154</sup> Même le personnage suivant, celui de Deianira, est en fait le protagoniste d'un don fatal.

### 2.2.1.3 Déjanire

Le mythe de Déjanire, fille d'Althée et d'Enée, roi de Calydon, est très connu : Héraclès, après avoir rencontré Méléagre aux Enfers, épouse sa sœur Déjanire, l'éloignant de son rival, le fleuve Achéloos. Quittant Calydon après la naissance de leur fils, le couple se rend à Trachis, en Thessalie : en chemin, Héraclès tue le centaure Nessos, qui avait tenté de violer sa femme. Lorsque le héros tombe amoureux d'Iole, Déjanire, désirant retrouver l'amour de son mari, lui offre une tunique imbibée du sang de Nessos : le centaure, avant de mourir, lui avait confié que son sang possédait le pouvoir d'un philtre d'amour. Mais le sang s'avère être un poison : dès que la tunique est enfilée, la peau d'Héraclès brûle, lui causant une telle douleur qu'il est obligé de s'immoler par le feu. Poussée par le remords, Déjanire s'ôte la vie.

La source principale de ce mythe sont les *Trachiniennes* de Sophocle : le portrait de Déjanire qui émerge de cette tragédie est, à première vue, celui d'une bonne épouse, amante de son mari. Bien que ce personnage soit beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît et en évolution au cours du drame, il est néanmoins indéniable qu'il présente un caractère très différent des femmes dangereuses rencontrées jusqu'à présent : pas de conduite autonome, pas de revendication de *kratos*, pas de manifestation de haine envers son mari. Au contraire, Déjanire justifie sa trahison, car ceux qui se battent avec Éros « témoignent de bien peu de sens » (vv. 441-2). Héraclès, après tout, « a eu bien d'autres femmes : en est-il qui, jamais, ait entendu de moi un reproche, un outrage ? » (vv. 459-62). Comme toute bonne épouse, Déjanire accepte les concubines de son mari. Dans le monologue qui suit, bien sûr, elle manifeste sa douleur et sa peur, émotions qui traversent la tragédie dès les premiers vers (vv. 546-9) : c'est pourquoi Déjanire décide finalement d'utiliser la potion d'amour, en précisant qu'elle n'a pas de mauvaises intentions, et qu'elle veut se distinguer des femmes qui ont recours aux arts du mal (vv. 582-6) : « Ah ! les hardiesses criminelles (κακὰς τολμάς), que jamais je ne les connaisse, que jamais je ne les apprenne ! J'ai horreur des femmes hardies. Mais ne puis-je en revanche par des philtres, des charmes, qui touchent Héraclès, triompher de cette fille ? C'est à quoi tend mon plan ».

**154** Lyon 2012. Un collier en or fait également partie du récit qu'Eumée fait à Ulysse au sujet de son enlèvement, qui implique une femme, la traîtresse esclave phénicienne (*Od.* 15.459-60).

Cependant, le morceau de laine ayant servi à imprégner le vêtement se pulvérise au sol et un pressentiment de mort assaille Déjanire, qui manifeste un remords *ante eventum* (vv. 719-22) : « Ou je suis décidée, si Héraclès succombe, à mourir avec lui du même coup. Vivre en femme décriée est un sort intolérable, lorsque l'on tient avant tout à montrer que l'on a du cœur ». Bientôt, Hyllos révèle ce qui s'est passé, reprochant à sa mère le meurtre (vv. 739-40) et invoque sur elle le châtement de Diké et des Érinyes, allant jusqu'à lui refuser le nom de mère. Déjanire se donne alors la mort par le fer : « Et une main de femme a eu pareil courage ? » demande la choryphée (v. 898).

Dans le même temps, Héraclès se féminise (v. 1075 : « Mais cette fois, sous pareil coup, je me révèle, hélas ! une simple femme »), succombant à une mort non héroïque, aux mains d'une femme et causée par un poison occulte : « C'est une femme, au corps de femme, sans rien d'un mâle (θηλυς οὔσα κοῦκ ἀνδρὸς φύσιν) qui m'aura ainsi abattu, et seule, sans même un poignard » (vv. 1062-3).<sup>155</sup> Mais la vérité éclate au grand jour : le fils reconnaît l'innocence de sa mère et la révèle à son père mourant, qui avait appelé sa femme « impie » (v. 1039 ἄθεος) et « à la face traîtresse » (v. 1050 δολῶπις). Selon la nourrice (vv. 934-5) « elle a agi contre son gré (ἄκουσα) sous l'inspiration du Centaure ». Hyllos conclut (v. 1136) : « Tout tient en un mot : elle a mal fait croyant bien faire ».

Il s'agit donc d'une épouse fidèle, irréprochable dans ses intentions, trompée par le Centaure et le destin : dans le final du drame, Héraclès le confirme, en référant à son fils une prédiction qui lui avait été faite des années auparavant, selon laquelle il ne mourrait pas « par le fait d'un vivant, mais bien d'un mort, d'un hôte des enfers » (vv. 1159-61). Le véritable meurtrier d'Héraclès est Nessos, bien que l'empoisonnement soit réalisée par la femme du héros.<sup>156</sup>

L'innocence subjective de Déjanire est-elle une constante dans le mythe ? Certains chercheurs ont émis l'hypothèse que la personnalité décrite dans les *Trachiniennes* était une innovation de Sophocle : la tragédie transformerait une Déjanire plus antique – amazonienne et débridée, semblable à sa mère Althée ou à Médée – en une épouse innocente victime du destin, semblable à d'autres personnages de Sophocle, écrasés par des forces inexplicables et inévitablement destinées à les submerger. C'est une hypothèse<sup>157</sup> importante à vé-

<sup>155</sup> Sur les échanges entre masculin et féminin par rapport à la figure d'Héraclès, voir Loraux 1989, 142-70.

<sup>156</sup> La question de la relation entre responsabilité et culpabilité dans ce drame est abordée par Carawan 2000. Une synthèse des jugements critiques sur la culpabilité de Déjanire se trouve dans García Romero 2012, 84 note 51.

<sup>157</sup> Déjà présente dans Jebb 1962, XXXI-II ; voir aussi Hester 1980 et March 1987, 47-77 (en particulier 51-2). Selon une autre interprétation, proposée par Errandonea

rifier : en fait dans ce cas le personnage évoluerait dans le sens opposé à celui d'autres femmes dangereuses, comme Clytemnestre et Médée, dont les traits de cruauté et de débauche s'aggravent dans la transition de l'âge archaïque à l'âge classique.

Les hypothèses qui postulent une antique Déjanire caractérisée par les clichés de la femme dangereuse sont essentiellement basées sur trois ordres d'indices.

Le premier est son nom, un vrai nom d'Amazone,<sup>158</sup> qui signifie « destructrice des hommes » ou « celle qui tue son mari » (racines de δαῖς et ἀνήρ) : il témoignerait d'une phase antique du mythe dans laquelle Déjanire a été dotée de traits amazoniens. Cependant, ce nom peut s'expliquer de plusieurs façons, à commencer par le fait que Déjanire est vraiment « celle qui tue son mari », même si cela n'est pas intentionnel. Le nom de Déjanire pourrait également être le reflet de sa violente figure paternelle : les enfants et les petits-enfants des héros mythologiques portent souvent des noms correspondant aux épithètes et aux caractéristiques de leurs ancêtres.<sup>159</sup> En fait, dans les *Trachiniennes* Déjanire est appelée à plusieurs reprises « fille d'Œnée », où l'on veut souligner les traits dangereux de son caractère ou de ses actes (vv. 569, 598, 791-2, 1050). De plus, sa mère, Althée, est une filicite ; comme on l'a vu, les Grecs pensent que les filles ressemblent aux mères et de nombreuses femmes dangereuses sont les filles d'autres femmes dangereuses. Le mythe d'Œnée est lié à l'histoire mythique de Dionysos, qui selon certaines sources est le père de Déjanire (e.g. Hyg. 129). Une autre interprétation de Δηϊά-νεϊρα est que le nom est lié à cette paternité dionysiaque, ce qui expliquerait sa relation ambiguë avec le mariage et le potentiel destructeur de sa féminité.<sup>160</sup>

Le deuxième indice – plus pertinent que le premier, mais non probant – en faveur de l'existence d'une Déjanire guerrière et meurtrière pré-sophocléenne repose sur le témoignage de certaines sources tardives, notamment Apollod. 1.8.1 selon lequel Déjanire « savait conduire un char et s'entraînait aux exercices guerriers » et *Schol. Ap. Rh.* 1.1212, qui rapporte que Déjanire avait combattu les Dryopes

---

1927, la Déjanire de Sophocle serait une meurtrière volontaire. Cette thèse, basée sur de trop nombreuses suppositions, est réfutée par Jouan 1983, 234-5. Quant aux sources tardives, Apollod. 2.7.5 et Hyg. 36 considèrent Déjanire comme innocente ; Diod. 4.38, 1 sous-entend sa culpabilité, puis affirme que Déjanire se tue, effrayée par la conscience de sa propre erreur (ἀμαρτία).

**158** Diod. 4.16.3 rapporte que l'une des Amazones vaincues par Héraclès portait le nom de Déjanire.

**159** L'hypothèse est de Pozzi 1996, 105. Sur les noms des descendants des héros calquées sur les épithètes de leurs pères et grands-pères, Sulzberger 1926.

**160** D'Alfonso 2010, 161. Sur Dionysos en tant que divinité destructrice de la famille, Seaford 1993.

aux côtés d'Héraclès. Même chez les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis, les femmes qui se battent avec le roi des Indes contre Dionysos sont comparées à Atalante, Gorgé – sœur de Déjanire – et Déjanire elle-même :

Orsiboé se montre au côté de son belliqueux époux, imitant l'audace de la guerrière Déjanire (θάροςος ἐνυαλίης μιμήσατο Δηριανείρης), quand, près du roc du Parnasse funeste à ses hôtes, elle s'arma contre les Dryopes et fut une impétueuse Amazone. (35.88-91)

Enfin, dans *Hercules Oeteus* du Pseudo-Sénèque, Déjanire sera représentée comme une seconde Médée, dominée par la fureur et la soif de vengeance.

Le fait qu'il s'agisse de sources tardives ne discrédite pas l'information : ces auteurs, et Apollodore en est un exemple, aiment proposer des variantes antiques de mythes, qu'ils recueillent auprès de poètes de l'âge archaïque ou de mythographes du V<sup>e</sup> s.<sup>161</sup> L'antiquité de ces variantes, souvent absentes des sources archaïques et classiques, est parfois confirmée par l'iconographie :<sup>162</sup> cependant, aucune source iconographique ne soutient l'hypothèse d'une vocation guerrière originale de Déjanire, qui pourrait également être une invention ultérieure, basée précisément sur l'étymologie de son nom, sa famille violente et le succès de la figure de l'Amazone dans la littérature hellénistique et impériale. La scholie à Apollonios de Rhodes, enfin, n'est pas une preuve solide, car elle place l'intervention de Déjanire en guerre dans un contexte d'urgence accentuée : « Héraclès a été poussé à un tel point de nécessité (εἰς τοσαύτην ἀνάγκην) que même sa femme Déjanire était armée : et on dit aussi qu'à ce moment-là elle avait été blessée à la poitrine ». Une telle affirmation semble suggérer que la guerre était loin d'être un passe-temps habituel pour Déjanire. Mais la question principale est autre : même si nous admettons que l'ancienne Déjanire était une guerrière, cela n'équivaut en rien à faire d'elle l'auteure d'un meurtre prémédité. En effet, les traits guerriers ne sont pas superposables à la physionomie de l'assassine, et encore moins à celle qui agit par le biais de poisons occultes, dont l'Amazone est l'opposé. Par conséquent, la préméditation du crime par Déjanire sur la base de son attitude guerrière

**161** L'objection de Hoey (1979, 219) selon laquelle le fait que les mythographes tardifs contredisent la version de Sophocle implique que leur version était la version traditionnelle, si solidement ancrée que même Sophocle n'a pas pu la supplanter, ne me semble pas décisive, car elle ne serait fondée que si une Déjanire guerrière prévalait dans les sources tardives ; de plus, les mythographes aiment les variantes moins connues.

**162** Par exemple, la dispute entre Héraclès et Apollon pour le trépied delphique n'a été jamais racontée avant Plutarque et Hygin, mais elle est présente sur les vases depuis la fin du VIII<sup>e</sup> s.



originale, non seulement ne repose sur aucune preuve, mais est une conclusion injustifiée sur un plan logique.

Le troisième et dernier indice, enfin, est lié à une surinterprétation du passage du *Catalogue* pseudo-hésiodique dans lequel on trouve la première mention de Déjanire. Le fragment, très lacunaire, indique simplement qu'elle est responsable de la mort d'Héraclès (fr. 25.20-4 M.-W.) :

Déjanire accomplit un acte terrible et se trompait beaucoup dans son cœur (Δείν' ἔρξι', ἐπεὶ ἀάσατο]ο μέγα θυμῷ), quand, après avoir enduit d'un philtre une tunique, elle la fit porter par Lichas, le héraut. Lui la donna au seigneur Héraclès, fils d'Amphitryon, destructeur de villes. L'ayant reçu il atteignit aussitôt le terme de la mort.

Déduire sur la base de ce passage la préméditation du meurtre de Déjanire, ou sa physionomie « amazonienne », comme le fait March, nous paraît quelque peu exagéré, même si l'on traduit l'expression ἐπεὶ ἀάσατο μέγα θυμῷ « dans l'égaré d'une grande colère », comme le fait Morin.<sup>163</sup> Cette *iunctura*, d'ascendance épique, est cependant utilisée dans Homère (*Il.* 9.537 et 11.340) pour indiquer une erreur, une confusion, et non un geste de colère, tout comme le syntagme similaire φρεσὶν ἤσιν ἀασθεὶς « bouleversé dans l'esprit » (*Od.* 21.30). Il nous semble infondé de considérer comme acquis que ce bouleversement est causé par la colère - un fait qui permet d'assimiler sa figure à celle de Médée - et non par une autre émotion, comme la douleur ou la peur, deux sentiments fortement présents chez la Déjanire de Sophocle. Rien n'empêche de supposer que le crime de Déjanire dans le *Catalogue* était la naïveté ou la sous-estimation du *pharmakon*, ou bien qu'il était fait mention de la tromperie du Centaure ; les nombreuses lacunes ne permettent pas d'en être certain.<sup>164</sup> Le rôle de Nessos dans cet épisode du mythe d'Héraclès était peut-être une innovation de Sophocle, imitée plus tard par Bacchylide dans le *Dithyrambos* 2 ; mais l'hypothèse reste absente en l'absence de données sur la relation chronologique entre les deux textes.<sup>165</sup>

<sup>163</sup> March, 1987, 44-77 ; Morin 2007, 27.

<sup>164</sup> Un autre indice résiderait selon March (1987, 57) dans le fait que, dans la *Prise d'Écalie*, Médée a également été décrite comme utilisant les φάρμακα pour assassiner Créon (*Schol. Eur. Med.* 264) ; il est donc possible que l'auteur de ce poème, en racontant la mort d'Héraclès, ait utilisé le meurtre de Créon par Médée comme parallèle au meurtre d'Héraclès par Déjanire. Cependant, cette conclusion repose sur des prémisses hypothétiques, à partir de l'attribution - encore discutée - de la *Prise d'Écalie* à Créophyle de Samos. Pour une réfutation plus précise de cette hypothèse, voir Davies 1989.

<sup>165</sup> L'hypothèse d'une dépendance directe entre les deux textes, qui pourrait plutôt s'appuyer sur des sources communes, est également incertaine (Zimmermann 1992, 73-6). Même l'iconographie n'aide pas : face aux innombrables représentations du

La Déjanire brièvement esquissée dans l'*Épinicie* 5 de Bacchylide, dans lequel le défunt Méléagre demande à Thésée dans l'*Hadès* d'épouser sa sœur, est une fille charmante et naïve. On dit uniquement d'elle, par la bouche de son frère (vv. 172-5) :

Dans notre demeure, j'ai laissé Déjanire au cou pâle ; elle ne connaît pas encore la déesse dorée, Cypris, qui fait le charme des mortels.

Comme l'ont fait remarquer de nombreux spécialistes, le final de l'*Épinicie* jette néanmoins un sombre présage sur le futur mariage : l'auditeur du poème ne peut s'empêcher de comparer le sort peu glorieux des deux héros, morts aux mains des femmes, Méléagre, tué par sa mère Althée, et Héraclès, tué par Déjanire, fille de cette même mère.

Même le *Dithyrambe* 2 de Bacchylide, daté de 476 av. J.-C., n'aide pas à résoudre le dilemme de l'hypothétique évolution de la figure de Déjanire (vv. 23-35) :

Τότ' ἄμαχος δαίμων	
Δαΐανείρα πολύδακρυν ὕφα[νευ]	
μητιν ἐπίφρον' ἐπεὶ πύθητ'	25
ἀγγελίαν ταλαπενθέα,	
Ἴολαν ὅτι λευκώλενον	
Διὸς υἱὸς ἀταρβομάχας ἄλοχον λιπαρὸ[v]	
ποτὶ δόμον πέμ[πι]οι.	
Ἄ δύσμορος, ἅ τάλ[αι]ν', οἷον ἐμήσατ[ο·]	30
φθόνος εὐρυβίας νιν ἀπώλεσεν,	
δνόφεόν τε κάλυμμα τῶν	
ὑστερον ἐχομένων, ὅτ' ἐ-	
πὶ {ποταμῶ} ῥοδόνεντι Λυκόρμα	
δέξατο Νέσσου πάρα δαιμόνιον τέρ[ας].]	35

Une divinité invincible contre Déjanire ourdit alors une ruse réfléchie, cause de maintes larmes, après qu'elle eut appris une nouvelle porteuse de peines : le fils de Zeus, le combattant sans peur, ramenait à sa demeure Iole aux bras blancs pour être sa radieuse épouse. Oh ! l'infortunée ! Oh ! la malheureuse ! Quel dessein se mit-elle en tête ! Une jalousie d'une grande violence la perdit, et les ténèbres qui lui cachaient les événements à venir, du jour où, aux bords du Lycormas plein de roses, elle reçut le merveilleux prodige, le présent de Nessos.

meurtre de Nessos dès l'âge archaïque, l'épisode de l'empoisonnement n'est pas courant. Dans une *pelike* attique à f.r. de 440-30 av. J.-C. Déjanire est représentée en train de donner la tunique à Héraclès (Londres, British Museum E 370 = LIMC s.v. « Nessos » 93).

C'est donc un ἄμαχος δαίμων qui a causé la mort d'Héraclès, et non la δύσμορος Déjanire, qu'une φθόνος εὐρυβίας pousse à la destruction, l'aveuglant avec un δνόφεόν τε κάλυμμα. Bien que le concept antique de l'intentionnalité de la culpabilité ne soit pas équivalent au nôtre, tant chez Bacchylide que chez Sophocle, les responsabilités de la Moïra et du Centaure sont clairement exprimées.

Sur la base de ces sources,<sup>166</sup> on ne peut identifier aucune discontinuité dans la caractérisation de la figure de Déjanire pendant la transition de l'âge archaïque à l'âge classique. Bien sûr, le contraire ne peut pas non plus être prouvé : en tout cas, la figure de l'épouse d'Héraclès reste un extraordinaire emblème d'une femme dangereuse, bien que ce soit pour des raisons différentes de celles pour lesquelles les rationnelles Clytemnestre et Médée le sont. La dangerosité de Déjanire découle avant tout de sa inquiétante ambivalence : il ne faut pas oublier que la fidèle Déjanire a été normalisée et « civilisée » en tant qu'épouse modèle par son mariage avec Héraclès, un héros civilisateur. Mais avant le mariage, Déjanire avait activé des forces sauvages de la nature, comme la fleuve Achéloos, monstre aux formes changeantes, et même après le mariage, elle fut désirée – et peut-être possédée – par un Centaure, un autre monstre à la physiologie hybride. Après la trahison d'Héraclès, sa femme introduit un élément sauvage dans le mariage : le sang de Nessos, qui ravive le pouvoir bestial du centaure, le monstre abattu par le héros civilisateur qui, à son tour, tue *post mortem* le tueur de monstres, son tueur.<sup>167</sup> Si le premier moteur de l'action tragique est, comme souvent, une infraction masculine – la trahison d'Héraclès –, ce sont la jalousie et l'aveuglement d'une femme qui animent cette force primitive : derrière la façade de Déjanire, épouse modèle, se cache la violence de toutes les femmes, la puissance incontrôlable de leurs sentiments, l'instinct de vengeance, qui les pousse à la destruction de l'*oikos*, même si ce n'est pas volontairement.

C'est précisément là le trait particulier de la dangerosité de Déjanire, paradoxalement liée à son innocence : bien que les sources n'aient probablement pas eu l'intention d'exprimer ce paradoxe, la figure de Déjanire confirme aux spectateurs que la nature féminine reste dangereuse même en présence de bonnes intentions. L'intrigue des *Trachiniennes* développe un autre fragment du discours sur le *genos gynaiikon*, en rappelant au spectateur athénien que toute bonne épouse est une meurtrière potentielle : « Et celle qui semble la plus sage, se trouve provoquer les plus grands outrages » écrivait

<sup>166</sup> En plus des sources citées, l'épisode de Nessos était présent chez Archiloque (fr. 286, 288 W.), mais on ne sait pas si le don du Centaure y figurait. Il est également hypothétique que l'épisode soit apparu dans la *Prise d'Écalie*.

<sup>167</sup> À ce propos, Segal 1975.

Sémonide (fr. 7.109-10). Après tout, même Pandore n'avait pas de mauvaises intentions en soulevant le couvercle de la jarre.

#### 2.2.1.4 L'épouse de Candaule

Bien que présentés par Hérodote comme historiques, le personnage de l'épouse de Candaule et le récit de sa vengeance (1.8-12) sont clairement influencés par les modèles narratifs du conte populaire. C'est la première « nouvelle » d'Hérodote et c'est probablement l'une des versions qui ont circulé dans le monde antique au sujet de l'accession au trône de Gygès, dont certaines sont caractérisées par des éléments magiques absents dans ce récit. L'histoire est connue : Candaule, roi de Lydie, avait une épouse d'une grande beauté, dont il était fier. Pour montrer à Gygès, l'un de ses gardes du corps, une telle perfection, Candaule exigea que Gygès, caché derrière une porte, observât la nudité de sa femme pendant qu'elle se déshabillait. Mais au moment où Gygès se faufila hors de la chambre, l'épouse de Candaule, dont l'historien n'a jamais mentionné le nom, le vit et se sentit indignée par l'outrage à sa pudeur. Le lendemain, elle convoqua Gygès et lui adressa ces mots (1.11) :

Maintenant, Gygès, de deux routes qui s'offrent, je te donne à choisir celle où tu veux t'engager : tue Candaule et sois possesseur de ma personne et de la royauté des Lydiens ; ou bien c'est toi même qui dois périr.

Malgré les supplications de Gygès, la reine se montre inflexible et établit que la mort de son mari aurait lieu selon une sorte de talion, dont la disproportion est peut-être due au tabou de la nudité qu'Hérodote (1.10.3) attribue aux Lydiens : « L'attaque partira du même endroit d'où il m'a fait voir nue ; et c'est pendant son sommeil qu'on portera la main sur lui ». Et c'est ainsi que cela s'est passé, et Gygès « devint possesseur de sa femme et de sa royauté ».

Le récit d'Hérodote est caractérisé comme une nouvelle, mais la succession continue de dialogues a conduit certains chercheurs à trouver une affinité avec la tragédie : outre les sources historiques et le conte populaire, Hérodote se serait appuyé sur des sources poétiques ou sur l'*hypothesis* d'une tragédie. Le problème est complexe : le seul élément factuel est l'existence d'un fragment de papyrus (*P.Oxy.* 2382 = fr. 664 Kn.-Sn.) sur lequel subsistent seize trimètres iambiques concernant l'histoire de Gygès et Candaule.<sup>168</sup> Le

<sup>168</sup> Sur le caractère tragique de la nouvelle, Stahl 1968. Garzya (1993) considère le drame antérieur à Hérodote et source de ce dernier. Sur ce *logos* et son succès au fil des siècles, voir aussi Fausti 1991 ; Tatum 1997, 38-48 ; Spina 1999 ; Barandica 2016.

papyrus, publié par Lobel en 1950, peut être daté du II-III<sup>e</sup> s. ap. J.-C., tandis que la datation du drame qui y est transcrit est controversée (entre le V<sup>e</sup> s. et l'époque hellénistique), tout comme l'est, par conséquent, la relation chronologique avec le passage d'Hérodote. Le fait que l'histoire était déjà connue à l'époque archaïque est cependant démontré par le fr. 23 W. d'Archiloque, qui contient un passage du dialogue entre Gygès et la femme de Candaule.<sup>169</sup>

Quelle que soit la situation, l'épisode pourrait convenir au genre tragique : une histoire de pouvoir, qui propose un conflit intrafamilial, le paradigme narratif de la « reine vengeresse » et les *topoi* sur le caractère débridé des femmes. En effet, l'épouse de Candaule, offensée dans sa modestie, fait astucieusement semblant d'ignorer l'incident et prépare une vengeance perçue par l'auditeur ou le spectateur comme disproportionnée par rapport à l'infraction, et fait soupçonner que l'épisode impliquant Gygès n'est qu'un prétexte pour éliminer son mari, obtenir un nouveau mariage et le *kratos*. Le fait que la cause du crime soit un outrage à la pudeur, constitue une sorte de perversion de la vertu traditionnellement la plus demandée aux femmes, qui se transforme en un véhicule d'infidélité et de meurtre.

#### 2.2.1.5 Autres femmes meurtrières d'époux. Cēnone, Héléne, Agavé, Iliona, la femme d'Eurypyle, les épouses des tyrans

La nymphe Cēnone<sup>170</sup> (Οἰνώνη), fille du dieu fleuve Cébren, avait appris l'art de la médecine auprès d'Apollon ; d'une relation avec Pâris, encore berger, est née un fils. Après la reconnaissance du prince par ses parents et l'enlèvement d'Héléne, Cēnone se retire sur le mont Ida ; mais lorsque Pâris est blessé par Philoctète lors de la guerre de Troie, la nymphe est appelée à le soigner. D'abord, rancunière de l'abandon de son bien-aimé, Cēnone ne le guérit pas ; puis, repentie, elle décide de le sauver, quand il est trop tard. Par remords, Cēnone se tue ; les modalités de son suicide varient selon les auteurs. Cette version du mythe est surtout présente dans des sources post-classiques (Hegesian. fr. 1, Parthen. *Erot.* 4 ; Quint. Smyrn. 10.259-489, Apollod. 3.12.6), mais le personnage est également cité par des auteurs de l'époque classique (Hellanic. *FGrHist* 4 F 29) : il est possible que Sophocle ait écrit une tragédie intitulée *Cēnone*, dont il ne reste qu'un titre, qui est cependant le résultat d'une conjecture. La figure de la nymphe est présente dans la peinture sur vase depuis le début du VI<sup>e</sup> s., surtout dans les scènes représentant le jugement de

<sup>169</sup> Strauss Clay 1986.

<sup>170</sup> Le mythe d'Cēnone est davantage représenté à l'époque hellénistique et romaine, e.g. dans Ovid. *Her.* 5.

Pâris (*LIMC* s.v. « Oinone » 3-7), mais l'identification est souvent hypothétique. Cèneone appartient au groupe des femmes dangereuses qui tuent pour se venger, par l'une de ces modalités indirectes souvent attribuées aux femmes ; il n'est pas possible d'émettre des hypothèses sur l'évolution de ce personnage.

La même catégorie comprend deux autres femmes dangereuses qui seront analysées plus tard, et qui deviennent les meurtrières de leurs maris dans des épisodes marginaux de leur histoire, rapportés par un petit nombre de sources. La première est Hélène qui, selon une variante du mythe, la dernière nuit de Troie, tue Déiphobe, épousé après la mort de Pâris (l'histoire était dans la *Petite Iliade*), ou le fait tuer en cachant ses armes à l'arrivée des Grecs.<sup>171</sup> Agavé aussi, après le meurtre de Penthée, s'enfuit en Illyrie, où elle épouse et puis tue le roi Lycotherse (*Hyg.* 184 et 240).

Dans une autre *fabula* d'Hygin, Iliona, fille aînée de Priam et Hécube, et épouse de Polymnestor, fait aveugler et tuer son mari par son frère Polydore, pour venger le meurtre de leur fils, involontairement assassiné à la place de Polydore. En fait, après la prise de Troie, les Achéens « envoyèrent auprès de Polymnestor une délégation qui lui promettait la main de la fille d'Agamemnon, du nom d'Électre, et une grande quantité d'or, s'il tuait Polydorus le fils de Priam. Polymnestor ne méprisa pas les paroles de la délégation, et tua par erreur son fils Déipyle, pensant avoir tué Polydore » (*Hyg.* 109.2-3). Le meurtre du mari par solidarité avec la famille d'origine représentée par Polydore rejoint ici le thème folklorique de l'échange d'enfants, qui revient dans différents mythes de filicide. Dans la *fabula* 240.2, Hygin compte Iliona parmi les femmes meurtrières de leur mari : on ne sait pas s'il fait référence à sa responsabilité indirecte en tant qu'instigatrice du meurtre ou s'il suit une autre version dans laquelle Iliona elle-même tue Polymnestor. Comme nous le verrons, dans l'*Hécube* d'Euripide, l'aveuglement du roi est plutôt attribué à Hécube. Le mythe d'Iliona n'est pas attesté autrement dans les sources grecques, mais il sera au centre de la *cothurnata* de Pacuvius intitulée *Iliona*.

Un autre mythe, dont nous parlerons dans la section consacrée aux filicides, raconte qu'Astyoché, épouse de Télèphe et mère d'Eurypyle, corrompue par un don, envoie son fils mourir à la guerre de Troie, selon un schéma identique à celui de la trahison d'Ériphyle (*Schol. Hom. Od.* 11.520). Dans une autre variante de ce mythe, c'est plutôt une épouse meurtrière qui est corrompue par un cadeau et qui envoie Eurypyle mourir. Nous avons déjà parlé des Lemniennes ; sur les Danaïdes, qui tuent leurs maris, nous reviendrons plus tard.

<sup>171</sup> *Hyg.* 240 ; *Verg. Aen.* 6.520-7. La version la plus populaire, présente dans l'*Illiopersis*, reçue par Apollod. *Epit.* 5.9 et représentée dans l'iconographie (Hedreen 1996 ; Brillante 2009), attribue la mort de Déiphobe à Ménélas.

Une dernière catégorie de meurtrières d'époux est constituée par les tyrannicides décrites par les historiens, ressemblant souvent à des personnages de fiction. Dans la tradition grecque, la tyrannicide, surtout depuis le IV<sup>e</sup> s., est souvent l'épouse, l'amante ou une parente du tyran : c'est le cas de Thèbes, épouse d'Alexandre de Phères (Xen. *Hell.* 6.4.35-7), d'Arétaphile, épouse de Nicocrate, tyran de Cyrène (Plu. *Mul. virt.* 19), de Xénocrite, contrainte de devenir l'amante d'Aristodème de Cumes (Plu. *Mul. virt.* 26), d'Erigo, mère de l'héritier légitime et fiancée du tyran Léarque de Cyrène (Plu. *Mul. Virt.* 25).<sup>172</sup> Dans Thucydide (4.107.3) Pittacos, roi des Édoniens, est tué par sa femme, mais on ne sait pas pour quelle raison. Ces femmes, qui organisent le meurtre du tyran ou font partie de la conspiration pour des raisons tantôt personnelles, tantôt politiques, utilisent des moyens propres à leur sexe : mensonge, intrigue, séduction, conspiration et même, comme dans le cas d'Arétaphile, la magie. En même temps, elles sont décrites comme des figures positives, car, contrairement aux nombreuses femmes despotiques examinées jusqu'à présent, elles luttent contre les tyrans, rompant l'alliance décrite par Aristote entre le sexe féminin et la tyrannie.

### 2.2.2 Filicides

Dans la mythologie grecque, le meurtre de ses propres enfants n'est pas rare ;<sup>173</sup> la tragédie, quant à elle, reprend et aggrave ce type de crime, en le reproposant dans de nombreux drames. Cela n'est pas surprenant dans la mesure où, comme Aristote l'observe dans la *Poétique*, les crimes qui ont lieu sur la scène tragique sont les plus odieux que la morale ancienne puisse prévoir, capables de détruire l'*oikos* jusqu'à ses fondements : inceste, cannibalisme, filicide, meurtre d'autres parents. En outre, tuer un enfant n'est pas seulement un crime qui concerne la famille : l'éradication de la progéniture d'un *oikos* menace la survie de toute la communauté. Dans les mythes de la Grèce antique, aussi bien les pères que les mères tuent leur progéniture : mais un regard superficiel suffit pour constater que les deux cas sont différents. Presque tous les exemples mythiques contribuent à montrer qu'il n'y a pas de symétrie entre les actions et les mobiles des deux sexes sociaux par rapport au filicide.

La plupart des pères de la mythologie grecque tuent leurs fils dans un cadre bien précis. Dans des circonstances exceptionnelles,

<sup>172</sup> Sur ces femmes tyrannicides, voir Coppola 2013.

<sup>173</sup> L'infanticide par exposition, qui est une pratique courante dans toute la Grèce, est ici exclu de l'analyse ; il est décidé par le père et n'est pas considéré comme un meurtre, bien que le résultat de l'exposition était la mort du nouveau-né.

pour éviter une famine ou une catastrophe naturelle, vaincre un monstre, gagner une guerre, ou punir un acte sacrilège, les pères sont contraints<sup>174</sup> de faire de leurs fils l'objet non pas d'un meurtre, mais d'un sacrifice ou d'une mise à mort rituelle.<sup>175</sup> En tant qu'acte extrême, le sacrifice humain, et en particulier celui des descendants d'une lignée noble, est considéré comme l'*ultima spes* lorsque les moyens rituels ordinaires sont insuffisants : en effet, dans presque tous les cas, il est efficace.

Les sacrifices paternels des enfants concernent le plus souvent des jeunes filles en âge de se marier (Ménécée est l'exception la plus connue), et ont deux caractéristiques en commun. Premièrement, ils ne sont pas liés à l'intérêt du père, qui au contraire en est lésé, mais au salut de la communauté ; deuxièmement, ils s'inscrivent dans le cadre de ce que nous pouvons appeler « religion », faisant ainsi du meurtre un événement nécessaire et même admiré en tant qu'attestation suprême de dévotion à la divinité. La preuve en est que ces mythes sont présents à Athènes dans le discours patriotique par excellence, les oraisons funèbres, comme exemples de sacrifices louables pour la patrie.<sup>176</sup> Cette typologie comprend le sacrifice d'Iphigénie, mais aussi plusieurs événements mythiques moins célèbres, dont trois dans le cadre athénien : les filles d'Érechthée sacrifiées pour provoquer la victoire athénienne dans la guerre contre Eleusis ; les Hyacinthides sacrifiées par leur père pendant la guerre contre la Crète ;<sup>177</sup> les filles de Léos sacrifiées pour annuler une peste ou une famine. Mentionnons également Céphée, qui offre Andromède au monstre marin pour sauver la ville ; Idoménée, qui sacrifie sa fille - ou, dans certaines variantes, son fils - pour accomplir un vœu fait à Poséidon ; et, selon le même schéma narratif présent dans l'épisode biblique de la fille de Jephthé, Athamas, dans une des versions du mythe d'Ino, est sur le point de sacrifier son fils Phrixos après la prescription d'un oracle. Le père, en tant que chef de l'*oikos*, a le pouvoir de disposer de la vie de ses filles : néanmoins, dans ces exemples mythiques les victimes sont souvent présentées comme consentantes

**174** Dans de nombreuses sources, le sacrifice d'Iphigénie et le meurtre d'Agamemnon sont distingués précisément sur la base du concept de « contrainte », d'« obligation religieuse » (e.g. Aesch. *Ag.* 217-27).

**175** Le caractère de sacrifice est confirmé par l'utilisation du verbe *thyo* dans les sources et par l'immolation par égorgement. Beaucoup de ces mythes étaient liés à des rites locaux, dont ils constituent parfois l'*aition*, ou à une mise à mort symbolique dans le cadre des initiations féminines (Bonnechère 1994, 74-82 ; sur les typologies du couple fille-père sacrificiant, Leduc 2005).

**176** Dém. *Epitaph.* 27 et 29 ; Lycurg. *C. Leocr.* 98-9.

**177** Sur les filles d'Érechthée, voir Lyc. *C. Leocr.* 98-100 ; sur les Hyacinthides, Apollod. 3.15.8 (mais selon une autre tradition, suivie par Dem. *Epitaph.* 27, elles sont identifiées aux filles d'Érechthée). Sur les filles de Léos, *Sud.* s.v. « Λεωκόριον ».



ou même se proposent spontanément, comme Macarie dans les *Héraclides* d'Euripide.<sup>178</sup> La noblesse de ce geste en faveur de son père, de son *oikos* ou de sa patrie leur garantira le *kleos* ;<sup>179</sup> son caractère volontaire a pour fonction de brouiller la violence de l'acte paternel, alors que, comme nous le verrons, la violence maternelle est généralement mise en avant.

Un deuxième type de filicide paternel est dû à la folie qui frappe les pères par la volonté d'une divinité : les mythes les plus célèbres sont celui d'Héraclès, rendu fou par Héra, et celui de Lycurgue, frappé par la *manie* dionysiaque. Athamas aussi, dans une autre version du mythe d'Ino, tue son fils Mélicerte, le prenant pour un cerf, lui aussi obnubilé par la folie envoyée par Héra. Dans ces cas, le meurtre n'est pas volontaire : la mort de leurs enfants est une punition qui est imposée aux pères par des dieux offensés. Bien que ces exemples soient symétriques à ceux des mères-Bacchantes meurtrières, il est intéressant de noter que les pères filicides à cause de la *mania* divine sont féminisés ou comparés aux Ménéades : la Gorgone est évoquée, Héraclès tueur de ses enfants est rapproché des Ménéades, puis des Danaïdes et de Procné (Eur. *HF* 875-1088). Cela signifie que le modèle principal de ce crime est à nouveau la femme et que le filicide, est surtout concevable en tant que féminin.<sup>180</sup> Donc, dans le cas des pères sacrificiants, la violence paternelle est atténuée par le cadre religieux, dans le cas des pères fous, la culpabilité est atténuée par l'obscurcissement de la volonté et par la féminisation de la scène.<sup>181</sup>

Les actions meurtrières d'autres personnages, comme le héros béotien Pimandre, qui tue son fils par erreur et sera ensuite purifié de son crime, et Polymnestor qui assassine son fils Déipyle pris pour le frère de sa femme, sont aussi involontaires, ainsi que les filicides provoqués par la colère, comme celui commis par Alcathoos, frère d'Atrée et de Thyeste, qui dans une variante tardive du mythe des Atrides tue dans un accès de rage le fils qui avait interrompu un sacrifice pour lui annoncer la mort de son frère. Dans des circonstances et pour des raisons similaires, Botrès est tué par son père Eumélos ; Œnée, enfin, provoque la mort de son fils Toxée qui avait sauté un fossé malgré son interdiction.

Ces épisodes mythiques sont peu connus, souvent rapportés de sources tardives et – il est important de le souligner – ne sont jamais issus de la tragédie, tout comme les rares cas où des pères choisissent

<sup>178</sup> Dans l'*Érechthée* d'Euripide, Praxithée encourage également le sacrifice de la fille.

<sup>179</sup> Eur. *Héraclid.* 534 (εὐκλεῶς) et 570-1 (τλημονεστάτην δὲ σε πασῶν γυναικῶν), 597 (εὐψυχία), 621 (εὐδόκιμον), 623-4 (οὐδ'ἀκλεῆς νιν δόξα).

<sup>180</sup> Damet 2012a, 113 et 2012c.

<sup>181</sup> Les termes liés à la sphère de la folie dionysiaque sont fréquents dans *Héraclès* (vv. 835, 878, 889-97, 966, 1086, 1119-22).

délibérément de tuer leurs enfants : c'est le cas du « crime d'honneur » de Crotopos, roi d'Argos, qui tue sa fille pour la punir de sa maternité secrète, et de Clyménos, qui tue sa fille Harpalycé, violée par lui, qui lui avait cuisiné le fils né de cet inceste. Lycaon aussi, dans une sous-variante de son histoire mythique, très articulée et contradictoire, tue son fils et le donne à manger à Zeus pour tester son omniscience.<sup>182</sup> Ce mythe présente des analogies avec le mythe plus connu de Tantale, qui est également complexe et sujet à de nombreuses variations : dans l'une d'entre elles, Tantale aurait tué son fils Pélopos et l'aurait servi comme plat lors d'un banquet divin. Cependant, ce mythe ne se prête pas à une généralisation sur les pères qui tuent pour des raisons abjectes, pour deux raisons : premièrement, Tantale est l'un des grands « coupables » de la mythologie grecque, condamné à des tourments particuliers dans le Tartare ; deuxièmement, les interprétations de cet acte cannibale par les mythographes varient, à tel point que le geste est parfois attribué au zèle religieux du personnage, qui aurait offert son fils aux dieux par sens de l'hospitalité, puisqu'une famine l'empêchait de fournir davantage de nourriture.<sup>183</sup>

Les cas que nous venons d'analyser, qui atténuent systématiquement la violence paternelle, la transformant en sacrifice, en erreur ou en geste de folie, explique peut-être pourquoi Aristote, en traitant les types de crimes qui peuvent provoquer la pitié et la peur (*Poet.* 1453b 14-22), mentionne le meurtre du frère par le frère, du père par le fils, du fils par la mère et vice versa, mais omet de mentionner le meurtre du fils par le père, bien que représenté dans certains drames. Le même geste, accompli par une femme, prend au contraire *ipso facto* le statut d'un acte brutal et antisocial, un crime qui, en tant que négation de l'« amour maternel », plus que tout autre, met en évidence la férocité de la « nature » féminine. Les mythes sur le meurtre d'enfants par les deux sexes sociaux équivalent à une articulation symbolique de la différence entre les deux « natures », ou entre la nature et la culture et, ils corroborent la norme qui refuse les armes à celles qui sont capables de tuer leurs enfants.<sup>184</sup>

**182** C'est une histoire généalogique complexe, puisque le héros d'Arcadie Lycaon a eu cinquante enfants ; elle varie dans le contenu (Lycaon est représenté comme caractérisé par le zèle religieux ou à l'inverse comme un roi impie, « homme-loup » cannibale), selon les périodes et les cités. Les variations sur le repas impie offert à Zeus, qui n'apparaît que dans certaines versions, identifient la victime comme un jeune homme anonyme, un prisonnier, un neveu ou un fils. Le filicide n'est donc pas le trait pertinent de ce mythe, lié au sanctuaire de Zeus Lykaïos en Arcadie et peut-être aux rites de passage.

**183** *Schol. Lycoph.* 152. Selon Pind. *Ol.* 1.37-65, l'acte cannibale ne serait que le mensonge d'un voisin jaloux.

**184** La même asymétrie se retrouve dans le conte populaire, où le *kinderblut* apparaît comme le remède puissant par excellence (Aarne, Thompson 1928, T. 516). Dans ces cas, c'est la figure masculine qui agit en sacrifiant la vie des innocents, tandis que

L'« impossibilité » de juger le père filicide comme meurtrier reflète d'ailleurs la loi du V<sup>e</sup> s. : le meurtre à l'époque classique n'est pas automatiquement poursuivi par l'État, mais sur demande de réparation des proches. Dans le cas en question, le meurtrier resterait donc impuni, car il faudrait que ce soit le père meurtrier qui demande réparation à lui-même.

L'accusation d'infanticide, ainsi que d'autres accusations similaires (infanticide rituel, sacrifice humain, cannibalisme, inceste) a été systématiquement utilisé tout au long de l'histoire pour frapper des ennemis externes ou internes, tels que les Phéniciens, les chrétiens, les juifs, les bolcheviks, les hérétiques et les sorcières. Nous allons maintenant examiner, à travers une analyse plus précise des histoires des mères filicides, les similitudes et les différences des vicissitudes et des mobiles féminins par rapport à ceux des pères et les fonctions politiques de ce thème dans l'Athènes ancienne.

### 2.2.2.1 Médée

La filicide la plus célèbre de la mythologie grecque est sans doute Médée, dont le succès s'étend sur plusieurs siècles et se poursuit sans interruption jusqu'à nos jours, de Sénèque à Jean Anouilh, de Valerius Flaccus à Christa Wolf. Le mythe de Médée est très ancien : sa figure probablement était à l'origine celle d'une déesse bienfaitrice, chtonienne et agraire. La plus ancienne iconographie de Médée, qui remonte au début du VI<sup>e</sup> s., représente le buste de Médée de profil, dans une pose hiératique qui suggère son origine divine [fig. 4].<sup>185</sup> Une trace de cette origine peut également être observée dans les nombreuses parentés divines que les mythographes attribuent à Médée, liée de différentes manières à Séléné, Hélios, Éos, Circé et Hécate.<sup>186</sup>

Le personnage n'apparaît pas chez Homère. Chez Hésiode (*Th.* 992-1002), l'histoire de Médée s'arrête après le retour de Colchide et le mariage ; à l'appui de la caractérisation ancienne de Médée comme déesse bienfaitrice, il est intéressant de noter que dans la *Théogonie*, elle est mentionnée dans la section consacrée aux « déesses, les

---

l'infanticide ou l'avortement sans but communautaire est lié aux « mauvaises mères » (Aarne, Thompson 1928, T. 755 : *Sin and honor* ; 765 : *The mother who wants to kill her children* ; 781 : *The princess who murdered her children*).

**185** Il s'agit de quelques *lechythoi* attiques à f.n. dont la plus connue est celle du British Museum, Londres, 1926.4017.1, vers 530 av. J.-C. [fig. 4] ; mais aussi LIMC s.v. « Medeia » 3, 4. Le coffre de Cypsélos dans le temple d'Héra à Olympie décrit par Pausanias (5.18.3) était également de la 1<sup>re</sup> moitié du VI<sup>e</sup> s. ; y était représenté, entre autres mythes, le mariage de Médée et Jason. À cet égard, Gaggadis-Robin 1996.

**186** E.g. Hes. *Th.* 956-62 ; dans *Od.* 10.136-8 il est dit qu'Étès, père de Médée, est fils du Soleil et frère de Circé.

Immortelles entrées au lit d'hommes mortels, qui leur ont enfanté des fils pareils aux dieux » (*Th.* 967-8). Son nom, lié à la racine de μέδομαι, « réfléchir », préfigure une forme de sagesse, comme celle de sa mère, Idyie, « celle qui sait ».

Dans l'épique post-homérique, il existe de nombreuses références à Médée : dans les *Nostoi* (VII<sup>e</sup> s.) attribués à Agias de Trézène, Médée rajeunit Éson, père de Jason, avec ses *pharmaka* (fr. 7 Bernabé).<sup>187</sup> Même les épisodes de rajeunissement suggèrent l'action bénéfique d'une divinité<sup>188</sup> et donc la persistance au VI<sup>e</sup> s. d'une connotation positive de la figure de Médée. Dans la peinture sur vase précédant la tragédie des Euripide, le motif du chaudron est fréquent et doté d'une valeur positive ; la figure dans le chaudron est toujours représentée vivante, signe de l'action d'un pouvoir bénéfique.<sup>189</sup> Phérécyde (*FGrHist* 3 F 113) et Simonide (fr. 548 *PMG*) mentionnent également un rajeunissement, cette fois de Jason, tandis que Pindare cite l'aide de Médée et de sa magie pour récupérer la toison d'or (*Ol.* 13.53-4 et *Pyth.* 4.213-24). Dans *Pyth.* 4 il est précisé que l'amour pour Jason et les actions qui en résultent ne sont pas la responsabilité de Médée, mais sont causés par Aphrodite. Enfin, selon l'*hypothesis* de la *Médée* d'Euripide et selon *Sch. Ar. Eq* 1321, Eschyle, dans le drame satirique *Les nourrices* (fr. 246a R.), avait représenté le rajeunissement des nourrices de Dionysos et de leurs maris par Médée. Il s'agit probablement de la première apparition de Médée dans le drame attique.<sup>190</sup> Dans ce cas également, la magie est bénéfique, signe que dans la première moitié du V<sup>e</sup> s., une vision positive de ce personnage persistait. La tradition selon laquelle Médée sera accueillie dans les îles des Bienheureux (*Ibic.* fr. 291 *PMG*, *Simon.* fr. 558 *PMG*) et la notice conservée par *Schol. Pind. Ol.* 13.74, selon laquelle Médée, à son arrivée à Corinthe, avait libéré la ville de la famine, font également référence à un contexte positif.

Ce n'est qu'entre le VI<sup>e</sup> et le V<sup>e</sup> s. que le personnage a évolué, devenant une figure négative, à laquelle de nouveaux crimes sont progressivement associés. Le premier meurtre qui lui est attribué par

<sup>187</sup> Voir aussi Eumélos (fr. 3-5 Bernabé), Créophyle (fr. 9 Bernabé), *Chants de Nausipacte* (fr. 3-9 Bernabé). Sur Médée dans la poésie épique et lyrique, Graf 1997 ; O'Higgins 1997 ; Giannini 2000 ; Mastronarde 2002, 44-57.

<sup>188</sup> Le motif du rajeunissement par ébullition est présent dans la mythologie de divers dieux ; à cet égard, Halm-Tisserant 1993, 23-48. Une *olpe* en bucchero de Cerveteri datant d'environ 630 av. J.-C. (Museo Archeologico Nazionale 110976 = LIMC s.v. « Medeia » 1), est l'une des plus anciennes images de Médée (indiquée par l'inscription METAIA) et représente un jeune homme dans le chaudron dans une scène d'interprétation controversée. L'image est conforme au profil de la magicienne bienveillante (Strazzulla 2006, 631-3).

<sup>189</sup> Isler-Kerényi 2000, 125.

<sup>190</sup> Melero 1996, 59 ; Wright 2020, 217.

les sources est celui de Pélias, qui avait tué le frère de Jason et avait envoyé ce dernier en Colchide pour qu'il y meure ; contre lui Médée médite une vengeance. Une fois qu'elle a récupéré la toison d'or, elle se rend à Iolcos, vieillie grâce à ses potions magiques (Diod. 4.51.1) et se présente à Pélias comme une magicienne, capable de rajeunir les gens : pour prouver son pouvoir, elle déchire un bélier en morceaux et le fait cuire dans un chaudron, d'où sort finalement un agneau vivant. C'est ainsi que Médée convainc les filles de Pélias de collaborer au rajeunissement du père, en le démembrant et en le mettant dans le chaudron, et provoque ainsi sa mort. Cette histoire est la distorsion de la précédente magie bénéfique ; elle n'apparaît sur les vases qu'à partir du dernier quart du VI<sup>e</sup> s. Ces représentations, assez nombreuses au V<sup>e</sup> s., n'illustrent jamais la mort de Pélias : sur la scène se trouvent le roi et ses filles, parfois Médée, mais Pélias n'est jamais dans le chaudron, qui contient généralement un bélier vivant.<sup>191</sup> Ce n'est que plus tard, sur une *kylix* d'environ 440 av. J.-C. que la mort du roi est clairement préfigurée : à côté de Pélias, une femme tient une épée ou une *machaira*.<sup>192</sup>

Dans les sources littéraires, cet épisode, dont la première élaboration a parfois été attribuée à Créophyle de Samos, est rappelé par Pindare (*Pyth.* 4.250), qui définit Médée comme Πελαίοφόνον, par Euripide, qui a écrit vers 455 av. J.-C. une tragédie intitulée *Péliades* (mais voir aussi *Med.* 9-10, 504-5), et plus tard par d'autres auteurs.<sup>193</sup> Des *Péliades*, nous connaissons l'intrigue grâce à un résumé qu'en fait Moïse de Khorène (*Progymn.* 3), qui suit l'histoire racontée par d'autres sources : les fragments sont pour la plupart de nature gnomique et parmi eux nous reconnaissons certains des thèmes favoris d'Euripide, comme la condition féminine et les dangers du pouvoir.

Le second meurtre attribué à Médée est celui de son frère Apsyrte, mis en pièces et jeté à la mer pour arrêter la poursuite des fugitifs par Éétés. Cet épisode, qui n'apparaît jamais dans l'iconographie, est attesté dans la première moitié du V<sup>e</sup> s. par Phérécyde (*FGrHist* 3 F 32) et faisait probablement partie de l'intrigue des *Scythes* de Sophocle. Selon Moreau, l'épisode préexistait au V<sup>e</sup> s. et était à l'origine lié à un rituel archaïque : plus tard, le meurtre aurait perdu

**191** Des exemples anciens de cette scène se trouvent sur une amphore et une hydrie attiques à f.n. conservés au British Museum et datant de 510-500 av. J.-C. (B 221 et B 328 = *LIMC* s.v. « Pelias » 10 et 11); voir également *LIMC* s.v. « Pelias » 12, 17-18, 20-1. Sur ces représentations, voir Meyer 1980 ; Moreau 1994, 308 ; Isler-Kerényi 2000 ; Martin 2013.

**192** Rome, Musei Vaticani 16538 = *LIMC* s.v. « Pelias » 21. Une scène similaire se trouve sur une *pyxis* d'environ 430 (Paris, Louvre CA 636, de Érétie = *LIMC* s.v. « Pelias » 19) : le chaudron vide semble préfigurer le meurtre.

**193** Apollod. 1.9.27 ; Paus. 8.11.1-3 etc. Le récit de Diod. 4.50-2 est très détaillé, et insiste sur la magie de Médée. Pour d'autres sources et une analyse des fragments, Pralon 1996 et Caruso 2019.

toute connotation rituelle pour devenir un geste sanguinaire.<sup>194</sup> Le meurtre du frère, représenté par certains auteurs comme un enfant, est un crime particulièrement grave, qui coupe à jamais les liens avec la famille d'origine : en effet, alors que les relations frère-frère et sœur-sœur sont dans les mythes de la Grèce et d'autres cultures méditerranéennes parfois marquées par la rivalité et le conflit, le lien frère-sœur est généralement caractérisé par l'affection et la protection mutuelle.<sup>195</sup> Parmi les assassins répertoriés par Hygin, on ne se souvient en effet que d'Ariane (255) pour avoir tué son frère en aidant Thésée : mais le Minotaure étant un monstre cruel, l'exemple n'est pas des plus significatifs.

Même le crime le plus notoire attribué à Médée, le filicide, qui s'accompagne du meurtre de Créuse,<sup>196</sup> ne trouve ses origines qu'au V<sup>e</sup> s. Selon la version de Eumélos, auteur des *Chants corinthiens* (VIII-VII<sup>e</sup> s.), Médée avait tué ses enfants sans le vouloir : elle les aurait enterrés dans le sanctuaire d'Héra à Corinthe pour les immortaliser, provoquant leur mort (fr. 5 Bernabé). Dans ce cas également, un rituel positif de *katakryptie* (immortalisation par enterrement), similaire aux procédures analogues effectuées par les déesses ou les mères sur leurs enfants (Déméter et Démophon, Thétis et Achille), se transforme en un crime odieux lors du passage à l'âge classique. À cela s'ajoute le témoignage de *Schol. Pind. Ol.* 13.74, selon lequel Héra promettait l'immortalité à Médée pour ses enfants et les faisait ensuite mourir, jalouse de la passion de Zeus pour la magicienne. Créophyle de Samos aussi croyait Médée innocente (*Schol. Eur. Med.* 246) : les Corinthiens seraient responsable de la mort de ses enfants, vengeant le meurtre de Créon. Les Corinthiens eux-mêmes diffameraient alors Médée en l'accusant de filicide.<sup>197</sup>

À notre connaissance, la première source littéraire qui attribue le filicide à Médée est Euripide : mais cela ne veut pas dire qu'Euripide a introduit cette innovation. En tout cas, le fait que son *inventor* soit Euripide ou Néophon, comme certains le croient, a une importance relative pour l'analyse générale de l'évolution du mythe de Médée :<sup>198</sup> ce qu'il est intéressant d'observer ici, c'est que la transformation de

<sup>194</sup> Moreau 1994, 307-8. Sur cet épisode voir aussi Apollod. 1.9.24 et Hyg. 23.

<sup>195</sup> Bremmer 1997. Selon le fr. 546 R. des *Scythes* de Sophocle, Apsyrt et Médée étaient des enfants de mères différentes ; cela pourrait représenter une atténuation de la relation familiale.

<sup>196</sup> Les deux meurtres sont représentés, l'un au-dessus de l'autre, sur un cratère apulien du IV<sup>e</sup> s. (Munich, Staatliche Antikensammlungen 3296 = LIMC s.v. « Medeia » 29).

<sup>197</sup> Sur le rituel corinthien en l'honneur des enfants de Médée, voir Delattre 2016.

<sup>198</sup> Selon Johnston (1997, 45) l'identification de l'*inventor* du filicide n'est pas une question pertinente, car le personnage de Médée se serait développée à partir du paradigme folklorique du démon reproducteur.

la déesse bienfaitrice en une meurtrière se déroule sur environ un siècle et presque entièrement à l'époque classique, du meurtre de Pélidas, qui apparaît dans les sources à la fin du VI<sup>e</sup> s., au filicide, attribué à Médée dans la seconde moitié du V<sup>e</sup> s., comme en témoignent également les images [fig. 5].<sup>199</sup>

C'est dans le chef-d'œuvre d'Euripide que la connotation de Médée comme meurtrière, magicienne et barbare, a atteint à nos yeux sa plénitude. Il n'est pas nécessaire de présenter ici un résumé de cette tragédie ni des innombrables études qui la concernent : il suffit de se rappeler que dans la version d'Euripide, le caractère multiforme et contradictoire de Médée possède toutes les caractéristiques récurrentes des femmes dangereuses de la mythologie : la violence, liée à sa triple connotation de femme, de barbare et de magicienne *sophe*, la ruse, la capacité à tisser des complots, la jalousie, la soif de vengeance, ainsi que l'utilisation des *pharmaka* pour tuer la fille de Créon.

Mais une fois de plus, le genre tragique révèle ses ambiguïtés. Médée semble à la fois exceptionnelle et typique de toutes les femmes ;<sup>200</sup> le contrepoint du caractère « féminin » est la présence dans le personnage de traits perçus comme masculins, qui se traduisent dans l'utilisation fréquente du vocabulaire militaire, dans l'importance accordée à l'honneur, dans la peur du rire des ennemis, dans l'utilisation des armes et dans l'appropriation de l'éthique masculine (comme le devoir de faire le bien pour ses amis et le mal à ses ennemis), qui favorisent son assimilation à la figure de l'hoplite et du héros.<sup>201</sup> Le héros masculin, le médiocre Jason, se caractérise par son *anandria*.

Comme Clytemnestre, Médée prend possession de la *parrhesia* propre au citoyen, en adoptant un langage rhétorique élaboré ; elle se caractérise aussi par une rationalité, qui, associée à la connaissance des arts magiques, la rend digne de l'appellatif de *sophos*, qui tend à être réservé aux hommes.<sup>202</sup> Cette rationalité, qui la distingue de nombreuses filicides mythiques aveuglées par un dieu, montre comment le *thymos* se distingue de la *lyssa*, la folie, car dans le

**199** E.g. le cratère en calice lucanien à f.r. attribué au Peintre de Policoro, vers 400 av. J.-C., Cleveland Museum of Art 1991.1.1 et l'amphore campanienne à f.r., attribuée au Peintre d'Ixion (vers 330 av. J.-C.), Paris, Musée du Louvre K 300 [fig. 5].

**200** O'Higgins 1997, 103.

**201** La question a fait l'objet d'innombrables études. Aussi dans le fr. 534 R. des *Cueilleuses d'herbes* de Sophocle, nous voyons une trace de la masculinisation de Médée, qui pousse un cri de victoire (ἀλαλαζομένη) inapproprié pour une femme.

**202** Sur l'utilisation de *sophia/sophos* dans *Médée*, López Férez 1996. Que l'attribution de la *sophia* à Médée soit une forme de virilisation est démontrée par l'utilisation asymétrique de cette sphère sémantique dans les sources. Bielman (2003) montre, sur la base de certaines épitaphes féminines de l'âge archaïque à l'âge hellénistique, que, sauf exceptions sporadiques, la *sophia* est attribuée aux seuls hommes. Plus généralement, les épigraphes refusent aux femmes toute qualification intellectuelle.

personnage d'Euripide il n'y a pas d'opposition entre la raison et la passion.<sup>203</sup> Médée détruit son *oikos* à la racine et constitue une menace pour l'ordre masculin : désormais dépourvue de son *kyrios*, sa colère incarne le danger d'un manque de retenue latent chez toute femme. Comme Clytemnestre, Médée subit un processus de bestialisation chez Euripide ; sa violence est continuellement remarquée (v. 44 δεινῆ) et trouve des comparaisons dans le monde des animaux et des monstres : elle est définie comme « lionne » (v. 187), elle pose sur ses enfants un « œil farouche (lett. taurin) » (v. 92 ὄμμα νιν ταυρομένην), selon la nourrice il faut se méfier « de son humeur sauvage et du funeste naturel de son âme intraitable » (vv. 103-4 ἄγριον ἦθος στυγεράν τε φύσιν | φρενὸς αὐθαδοῦς), selon le chœur elle est « de roc ou de fer » (1279-80), comme Ino, qui a osé tuer ses enfants, elle est une « sanguinaire Érinys suscitée par les génies du mal » (v. 1260 φονίαν τ' Ἐρινὺν ὑπ' ἀλαστόρων). Jason la considère non pas comme une femme, mais comme une lionne, « d'un naturel plus sauvage que la Tyrrhénienne Scylla » (vv. 1342-3). La nature liminale de la magicienne apparaît de plus en plus : cette transformation la caractérise progressivement comme une créature surnaturelle dont les crimes resteront impunis.<sup>204</sup>

Mais s'arrêter à l'aspect « noir » de la Médée d'Euripide serait réducteur : dans l'espace polysémique du théâtre, cette figure est aussi un paradigme de *sophia* et de manipulation intellectuelle, un vice féminin, mais aussi une qualité positive et un écho des polémiques de l'époque sur le conflit entre la société et les intellectuels innovateurs. Le personnage est également influencé par des modèles héroïques (un fait particulièrement intéressant, étant donné qu'il s'agit d'une femme barbare), et se définit dans son interaction avec la mesquinerie de Jason et avec la tyrannie de Créon. Son pouvoir de femme est sans doute dangereux, mais il se trouve construit en réaction avec le pouvoir tout aussi négatif des hommes : il est indéniable que Médée, à la fois admirable et redoutable, sollicite les peurs, mais aussi l'empathie du public. Bien sûr, sa fonction dramaturgique est bien plus complexe qu'il n'y paraît dans cette analyse nécessairement circonscrite.

L'extraordinaire grandeur du chef-d'œuvre d'Euripide et le fait qu'il constitue la seule source théâtrale intacte de ce mythe ne doit pas nous conduire à une vision centrée sur Euripide de l'histoire de Médée entre le V<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> s. : cette figure possède une telle puissance expressive que, depuis la fin de l'Antiquité, elle a occulté les autres

**203** Dans diverses images du filicide, des figures identifiées comme des Érinnyes, Oistros ou Lyssa apparaissent, e.g. une amphore d'environ 340 av. J.-C. (Naples, Museo Archeologico Nazionale 81954, H 3221 = LIMC s.v. « Medeia » 37) et un cratère à volutes d'environ 330, de Canosa (Munich, Antikensammlung 3296J 810 = LIMC s.v. « Medeia » 29).

**204** Li Causi 2018, 150.



Médées du théâtre grec. La conviction qu'il s'agit de la « vraie » Médée, découle également de l'immense succès qu'elle a connu au cours des siècles suivants. Néanmoins, ce personnage est présent sur la scène depuis les origines du théâtre : Épicharme avait déjà composé une *Médée*, dont il ne reste rien. Malheureusement, les fragments des pièces consacrées à ce mythe entre le V<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> s. ne sont pas nombreux.<sup>205</sup> Outre les *Nourrices* d'Eschyle, Sophocle consacra également des drames à la figure de Médée, mais aucun ne concernait l'épisode corinthien : dans les *Femmes de la Colchide* (fr. 337-49 R.), le rôle joué par la magicienne dans les exploits des Argonautes était illustré ; dans les *Cueilleuses d'herbes* (fr. 534 R.), Médée est représentée dans l'acte de cueillir des plantes pour ses sortilèges ; dans les *Scythes* (fr. 546-52 R.), le meurtre d'Apsyrté est raconté, sur lequel il existe différentes versions. Dans *Égée* (fr. 19-25a R.), enfin, les machinations de la magicienne contre Thésée étaient peut-être été racontées,<sup>206</sup> comme dans l'*Égée* d'Euripide. Parmi les tragédies de ce dernier il y a aussi les *Péliades* déjà mentionnées, qui selon une *Vie d'Euripide* ont été le premier drame du tragédien. Le manque de données chronologiques précises nous empêche d'établir des relations entre les drames de Sophocle et d'Euripide.

L'*Égée* d'Euripide, de date incertaine, mais considérée comme antérieure à *Médée*,<sup>207</sup> propose un nouvel épisode du mythe, qui attribue à la magicienne, cette fois dans le rôle de la marâtre de Thésée, une tentative de tuer son beau-fils : lorsque Thésée, inconnu de son père, arrive à Athènes pour être reconnu, Médée voit en lui un danger pour Médos, le fils qu'elle a eu avec Égée. Donc,

elle persuade Égée de se garder de lui comme d'un comploteur. Égée, sans reconnaître son propre fils, eut peur et l'envoya contre le taureau de Marathon. Quand Thésée eut tué la bête, Égée lui présenta un poison qu'il avait reçu le jour même de Médée. Mais au moment où Thésée allait boire le breuvage, il fit don à son père de l'épée [que Égée avait laissée à Trézène comme signe de reconnaissance] et Égée, en la reconnaissant, fit sauter la coupe de ses mains. Reconnu par son père et informé du complot, Thésée chassa Médée.<sup>208</sup>

**205** Sur la mémoire littéraire sur Médée au V<sup>e</sup> s., voir Pellegrino 2006. Sur ce personnage dans le théâtre entre le V<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> voir Moreau 1994 ; Melero 1996 ; Pellegrino 2008 ; Wright 2020.

**206** Hahnemann 2003 ; Guérin 2015, 114-17.

**207** Webster 1965 et 1966, en se basant sur la datation au milieu du V<sup>e</sup> s. d'une série de vases représentant Thésée et Médée avec une *phiale*, propose une chronologie autour de 450. Les autres propositions se situent dans un intervalle allant de 450 à 430.

**208** Apollod. *Épít.* 1.5-6. D'autres sources sur cet épisode sont Plu. *Thes.* 12.2-6 (qui ajoute quelques détails peut-être tirés du drame d'Euripide) ; Paus. 2.3.8 ; *Schol. Hom. Il.* 11.741.

Dans ce récit, le motif de la marâtre hostile à son beau-fils se greffe sur le motif – typique du *folktale* – du héros envoyé par un antagoniste pour accomplir une tâche impossible dans le but de provoquer sa mort. À ces motifs s’ajoute dans la finale ceux de l’agnition.

L’intrigue de l’*Égée* d’Euripide a dû coïncider plus ou moins avec le synopsis qu’en fait Apollodore ; parmi les quelques fragments survivants, le fr. 4 Kn. proclame le caractère naturel de la haine des belles-mères envers les beaux-enfants : πέφυκε γάρ πώς παισι πολέμιον γυνή | τοῖς πρόσθεν ἢ ζυγεῖσα δευτέρῳ πατρί, « Il est en quelque sorte naturel qu’une femme soit en guerre avec les enfants du premier lit, quand elle est la seconde épouse du père ». Le fr. 3 Kn. qualifie probablement Médée d’arrogante : δειλῶν γυναιῖκες δεσποτῶν θρασύστομοι, « À maîtres couards femmes à la langue arrogante ».

Selon Sourvinou-Inwood, une scène théâtrale, peut-être de l’*Égée* de Sophocle, est à l’origine d’une série de vases représentant Thésée chassant Médée à l’épée après la tentative d’empoisonnement :<sup>209</sup> mais cette hypothèse repose sur une identification conjecturale des deux figures, et des propositions interprétatives différentes ont été faites pour la plupart d’entre elles. Quant à l’épisode de l’empoisonnement, les premiers vases le représentant sont apuliens et attiques, les plus anciens datant d’environ 450.<sup>210</sup> Le sujet du combat entre Thésée et le taureau de Marathon était déjà très répandu dans l’iconographie de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> s. jusqu’à environ 460 av. J.-C., grâce aussi à son utilisation dans la propagande politique cimonienne après la bataille de Marathon ; en effet Cimon avait combiné l’exaltation des figures exemplaires des Marathonomaques en fonction anti-médique (et de promotion de sa famille à travers la figure de son père) avec la construction de la figure de Thésée comme héros par excellence de l’Athènes démocratique.<sup>211</sup> Dans cette longue période, la figure de Médée n’apparaît pas. Le thème revient avec une certaine

**209** Sourvinou-Inwood 1979, 35-47. La plus ancienne de ces 33 représentations serait la coupe de Macron de 500-480 av. J.-C. (Saint Petersburg 649, St. 830 = ARV<sup>2</sup> 460.13), dans laquelle cependant deux inscriptions identifient les personnages comme Thésée et Éthra, et l’*oinochoe* de Boston (03.786 = ARV<sup>2</sup> 242.80), de 480-75.

**210** La forme la plus courante est celle qui représente Thésée menant le taureau, Égée âgé et une femme, souvent vêtue avec une cruche et une *phiale* (LIMC s.v. « Aigeus » 9, 11), ou bien le schéma dans lequel apparaissent Thésée et Médée en costume oriental avec une boîte de poison (*skyphos* attique à f.r., Florence, Museo Archeologico 80 ; cratère du Peintre de Cécrops, Adolphseck 78 ; *skyphos* à f.r. de Spina, Ferrare, Museo archeologico nazionale 238 C = LIMC s.v. « Aigeus » 15-17). L’agnition est représentée sur un cratère apulien (Adolphseck 179 = LIMC s.v. « Theus » 168), d’environ 380 av. J.-C., sur lequel les trois personnages sont présents et Médée semble effrayée.

**211** La *Stoa poikile*, dans laquelle étaient représentés l’Amazonomachie de Thésée et la bataille de Marathon, était un exemple de cette union de propagande. De plus, Cimon, après avoir occupé l’île de Skyros en 476-5, ramena à Athènes les ossements de Thésée qui, selon une tradition y avait été tué par le roi Lycomède (Plu. *Cim.* 8).

fréquence après 440 av. J.-C., et Médée y fait son apparition, caractérisée par les attributs de la *phiale* et de l'*oinochoe* qui font allusion à la tentative d'empoisonnement.<sup>212</sup> À cette époque, à la scène du combat avec le taureau s'ajoute celle de la rencontre entre Thésée et Égée, parfois en présence de Médée.

Donc, tant dans les sources iconographiques que littéraires, ce n'est qu'à partir du V<sup>e</sup> s. que l'on trouve les premières attestations de la Médée-marâtre de Thésée. Il est probable que ni le *murder plot* ni la figure de Médée n'étaient présents dans le mythe le plus ancien et qu'ils n'ont été inclus que pendant l'âge classique. Il est plus difficile d'identifier la période exacte et les auteurs : l'hypothèse de Sourvinou-Inwood est que le *murder plot* est apparu pour la première fois dans le poème *Théséïde*, daté par la plupart des spécialistes au dernier quart du V<sup>e</sup> s. La raison de cette apparition serait à la fois structurelle et politique. L'une des fonctions de l'empoisonnement serait de créer un apogée dramatique, qui souligne la reconnaissance de Theseus par Égée : il serait l'un des épisodes qui, avec les exploits du héros sur la route d'Athènes, contribuait à souligner l'identité athénienne de Thésée en tant que héritier du trône d'Athènes. D'un point de vue politique, cet épisode s'inscrirait dans la propagande pro-alcméonide : il représenterait Thésée, la contrepartie mythologique de Clisthène, venant de l'extérieur d'Athènes, bien qu'Athénien, comme Clisthène et les Alcméonides, qui est traité avec hostilité comme usurpateur potentiel et qui se révèle finalement comme l'héritier légitime du trône athénien. Dans ce contexte, Égée représenterait le peuple athénien et Médée les Pisistratides, et l'histoire se conclurait par le triomphe de Thésée et par celui (avéré ou présumé) des Alcméonides.

Quant à l'insertion du personnage de Médée dans ce mythe, Sourvinou-Inwood émet l'hypothèse qu'elle n'a eu lieu qu'au V<sup>e</sup> s., peut-être par Phérécyde, et qu'elle est donc postérieure à la *Théséïde*, dans laquelle il y avait peut-être une différente *metryia* dont il ne reste aucune trace.<sup>213</sup> Le choix de faire de Médée la marâtre de Thésée aurait une valeur idéologique, c'est-à-dire souligner le thème de la victoire de la Grèce contre la barbarie dans les années qui ont suivi les guerres perses. Médée aurait donc remplacé la belle-mère anonyme de Thésée, car sa figure de magicienne, de barbare, de meurtrière était apte à symboliser l'Orient vaincu. Cependant, bien que

<sup>212</sup> Un catalogue de ces vases, datés entre 440 et 400 av. J.-C. se trouve dans Strazulla (2006, 644).

<sup>213</sup> Sourvinou-Inwood 1979, 52-3 ; le fait qu'il n'y ait aucune trace dans les sources de la marâtre originelle est dû, selon la chercheuse, à la force de la figure de Médée, capable d'éclipser une figure dépourvue de particularités, d'autant plus si Sophocle et Euripide, dont l'autorité avait un fort impact sur la tradition, avaient choisi la variante qui incluait Médée.

la datation des sources confirme la chronologie proposée par Sourvinou-Inwood, les hypothèses d'attribution et l'interprétation de la chercheuse reposent sur des fondements fortement hypothétiques. Si il est plausible que la figure de Médée se prête à symboliser le choc des civilisations entre la Grèce et l'Orient, il serait toutefois risqué de séparer son apparition dans le *murder plot* de Thésée au V<sup>e</sup> s. de l'évolution négative du personnage à cette époque et de l'évolution générale vers des traits dangereux des figures de nombreuses femmes menaçantes.

Une autre variation sur les meurtres de Médée est fournie par la tragédie homonyme de Néophron, qui lui attribue la mort de Jason, qui s'est suicidé par chagrin (fr. 3 Sn.) ; les *Schol. Eur. Med.* 1386-8 parlent au contraire d'un meurtre orchestré par Médée elle-même. Euripide II, Mélanthios, Morsymos (V<sup>e</sup> s.), puis Dicaeogène, Théodoridès, Carcinos et Diogène de Sinope (IV<sup>e</sup> s.) écrivent également une *Médée* ; dans le drame de Carcinos, Médée se défend contre l'accusation de filicide, tandis que Diogène, comme le rapporte Stobée (3.29.92), nie que Médée soit une magicienne, en donnant une version rationalisante de ses guérisons. Au IV<sup>e</sup> s., sont mis en scène aussi le *Jason* d'Antiphon et les *Péliades* d'Apharée. Un tragédien nommé Biotos, dont la chronologie est incertaine, est également l'auteur d'une *Médée*, dont le seul passage survivant parle de filtres magiques (fr. 1 Sn.). Il est difficile de déterminer de quel épisode du mythe il s'agissait : on a l'impression que la pluralité des versions s'est progressivement limitée à l'épisode corinthien qui, comme en témoigne Arist. *Rhet.* 2.1400b 9, était un sujet approprié pour réfléchir sur la responsabilité des actes selon l'intention.<sup>214</sup>

Il semble probable que la *Médée* d'Euripide « devait établir toute une série de complexes relations intertextuelles, soit par allusion soit par omission, avec toute cette constellation de références dramatiques ». <sup>215</sup> À cette constellation s'ajoutent les parodies comiques, dont la reconstitution est difficile : dans la comédie dorique, outre Épicharme, Dinoloque (V<sup>e</sup> s.) et Rhinthon (IV<sup>e</sup>-III<sup>e</sup>) ont également écrit une œuvre dédiée à la magicienne. Philyllios (V<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup>) compose un *Égée*, Cantharos (V<sup>e</sup>), Strattis (V<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup>), Eubule (IV<sup>e</sup>) et Antiphane (IV<sup>e</sup>) une *Médée*, Diphile (IV<sup>e</sup>-III<sup>e</sup>) une comédie intitulée *Péliades*. Les fragments qui subsistent de ces comédies ne permettent pas de savoir s'il s'agissait de paratragédies. Le nombre de drames consacrés à Médée confirme la grande popularité de ce mythe entre le V<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> s.

Également dans l'iconographie, les représentations de Médée et le nombre d'épisodes la concernant se sont multipliés aux V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> s., où les peintres continuent de suivre les trois directions principales : la

<sup>214</sup> Melero 1996, 67.

<sup>215</sup> Melero 1996, 57.

Colchide et l'entreprise argonautique, la Thessalie et la mort de Pélias,<sup>216</sup> Corinthe, l'infanticide et la fuite sur le char du Soleil. Les situations et les objets (la boîte des *pharmaka*, l'épée) rappellent la ruse et la magie, l'altérité du personnage est accentuée par les vêtements barbares, qui signalent l'éloignement de Médée des costumes grecs et son retour dans le monde de la barbarie après l'infanticide.<sup>217</sup> Les premières images de l'infanticide sont postérieures à la date de représentation de la *Médée* d'Euripide,<sup>218</sup> et il est possible que cette tragédie (ou d'autres contemporaines) a donné une impulsion à cette iconographie.<sup>219</sup> Au IV<sup>e</sup> s., les images du filicide supplantent celles des autres épisodes, notamment dans la céramographie de la Grande Grèce : les scènes sont souvent violentes et les caractéristiques barbares de la magicienne plus accentuées (robes décorées et bonnet phrygien). Dans plusieurs cas, les peintres placent le filicide sur un autel, s'écartant ainsi de la version d'Euripide qui le place dans la maison : étant donné que Médée elle-même parle de cette mise à mort en termes de sacrifice (v. 1054 ἐμοῖσι θύμασιν), la scène pourrait indiquer la perversion d'un sacrifice, comme dans le cas de Clytemnestre, plutôt qu'une trace de l'ancienne nature du personnage comme puissance bienveillante.

Ainsi, entre le dernier quart du VI<sup>e</sup> s. (vases avec les Péliades et le chaudron) et 431 (filicide chez Euripide), un renversement complet s'est opéré et la bienveillante divinité des origines a perpétré tous les crimes possibles et imaginables qui peuvent être commis au sein de la famille. Comme nous l'avons vu, au III<sup>e</sup> s., Myrsilos de Méthymne attribuera à Médée même la *dysosmie* des Lemniennes, cause de l'enchaînement des événements qui causeront le massacre des hommes.

Quelle est la raison de cette concentration de crimes sur le personnage de Médée ? Les spécialistes soulignent des raisons de trois ordres différents : d'abord, la parenté de Médée avec Circé et sa relation avec la Thessalie, terre de sorcières, auraient conduit à caractériser son personnage comme une magicienne ; ensuite, la relation de Médée avec l'Orient aurait conduit à lui attribuer ses gestes cruels,

**216** Certains vases représentent Médée dans l'acte d'enchanter le géant Talos qui a empêché les Argonautes de revenir en Thessalie.

**217** Sourvinou-Inwood 1997.

**218** Caruso (2005, 349-54) pense que sur un fragment de *skyphos* attique à f.r. de Syracuse (Museo Archeologico Regionale, 51114), le meurtre de ses enfants par Médée devrait être reconnu : si elle était vérifiée, l'hypothèse permettrait de remonter d'au moins vingt ans en arrière la première attestation du filicide, puisque le fragment est antérieur au milieu du V<sup>e</sup> s. Cependant, l'état de l'image ne permet pas une interprétation sûre ; il ne reste que quelques traits du personnage qui lève le bras pour frapper un enfant.

**219** Gaggadis-Robin 1996. De nombreuses représentations de l'épisode corinthien contiennent des éléments incompatibles avec l'intrigue d'Euripide, qui dérivent probablement de différentes versions du mythe. Sur l'évolution de l'iconographie de Médée, voir aussi Isler-Kerényi 2000 ; Strazzulla 2006.

remplissant la fonction de renforcer l'identité athénienne par l'opposition entre Grecs et barbares ; enfin, sa proximité avec la catégorie des femmes dangereuses l'aurait intégrée dans ce groupe, caractérisé par la violence envers les proches.<sup>220</sup>

Cependant, ces hypothèses n'expliquent pas entièrement pourquoi l'évolution de la figure de Médée dans un sens négatif s'est produite précisément dans la transition de l'âge archaïque à l'âge classique. Strazzulla se concentre sur l'intensification de la représentation de Médée sur des vases entre 440 et 430 : dans la même période (ou plus précisément entre 450-445 et la mort de Périclès), la liaison entre Périclès et Aspasia a eu lieu, accompagnée des violentes attaques des poètes comiques contre la Milésienne et du procès intenté contre elle. Selon Strazzulla, la coïncidence chronologique ne serait pas accidentelle, car les deux figures présentent plusieurs similitudes : toutes deux exilées de leur patrie, toutes deux *sophai* (Médée experte en magie, Aspasia cultivée et éloquente), toutes deux séduisant la figure politique la plus éminente du lieu où elles sont arrivées (Égée et Périclès), toutes deux « orientales ». Le personnage de Médée aurait donc fait allusion à Aspasia et aurait été utilisé à des fins de dénigrement de Périclès.<sup>221</sup>

Cependant, si l'utilisation de la figure de Médée pour faire allusion à Aspasia avait vraiment été si généralisée dans les vingt années allant de 450 à 430 av. J.-C., comme l'indiquerait l'intensification des représentations sur vase de la magicienne, il semblerait étrange que les sources se taisent sur le sujet. Nous savons qu'Aspasia a été assimilée à Hélène, épouse de Pâris-Périclès, dans le *Dionysalexandros* de Cratinos, à Hélène ou à Némésis dans la *Némésis* du même auteur, encore à Hélène dans les *Prospaltioi* d'Eupolis, qui la compare aussi à Omphale dans les *Philoï*. Plutarque parle également d'Omphale (*Per.* 24.9), selon qui les poètes comiques attribuent à Aspasia les surnoms d'Omphale, de Déjanire et d'Héra. La Milésienne a également été violemment attaquée dans le *Cheirones* de Cratinos (où elle a été assimilée à Héra, compagne de Zeus-Périclès et « concubine aux yeux de chienne »), dans le *Maricas* d'Eupolis et dans les *Acharniens* d'Aristophane. Plutarque (*Per.* 24) qui cite le fragment des *Cheirones* (fr. 259 K.-A.), rappelle les nombreuses attaques et rumeurs contre Aspasia, accusée de responsabilité dans la guerre contre Samos de 441-440 av. J.-C. et dans la guerre du Péloponnèse ; mais aucune des sources sur Aspasia ne mentionne son assimilation à Médée.

De plus, même si cette thèse était fondée, elle ne rendrait compte que d'une période assez courte, alors que la transformation de Médée de magicienne bienveillante en meurtrière présente

<sup>220</sup> Moreau 1996, 310.

<sup>221</sup> Strazzulla 2006, 651.

les caractéristiques d'un processus long, qui dure au moins un s. et coïncide avec la trajectoire de la *polis* démocratique athénienne. Nous verrons si une évolution similaire d'autres figures féminines sur la même période permettra d'avancer une hypothèse plus générale à cet égard.

### 2.2.2.2 Althée

Une autre filicide de la mythologie grecque est Althée, reine de Calydon et mère du héros Méléagre. Le récit le plus détaillé de son histoire se trouve dans Apollodore (1.8.2-3), qui rapporte de nombreuses variantes du mythe :<sup>222</sup> après qu'Althée ait donné naissance à Méléagre, les Moires ont prédit que son fils mourrait lorsque le tison brûlant dans la cheminée serait consumé. Althée, pour protéger la vie de Méléagre, a alors sorti le tison du feu et l'a caché dans une boîte. Lors de la chasse au sanglier de Calydon, le héros entre en conflit avec ses oncles maternels<sup>223</sup> et les tue. En apprenant le meurtre de ses frères, Althée, furieuse, jeta le tison dans le feu ; lorsqu'il fut brûlé, Méléagre mourut. Selon certaines versions, Althée s'est finalement suicidée.

Le mythe de Méléagre est attesté pour la première fois dans l'*Iliade* (9.529-605) : Phénix le raconte à Achille comme *exemplum* pour le convaincre de déposer sa colère et de reprendre les armes. Le récit est centrée sur les traits communs entre Méléagre et Achille, la colère et la sécession du combat. La chasse au sanglier a lieu pendant la guerre entre Curètes et Étoliens ; après la mort de la bête, une bagarre éclate à propos de ses restes, à cause de laquelle Méléagre, irrité, se retire du combat (vv. 566-72) :

ἔξ ἀρέων μητρὸς κεχολωμένος, ἢ ῥα θεοῖσι  
 πόλλ' ἀχέουσ' ἠρᾶτο κασιγνήτιο φόνιοιο,  
 πολλὰ δὲ καὶ γαῖαν πολυφόρβην χερσὶν ἀλοία  
 κικλήσκουσ' Ἀἴδην καὶ ἔπαινήν Περσεφόνειαν  
 πρόχην καθεζομένην, δεύοντο δὲ δάκρυσι κόλποι, 570  
 παιδί δόμεν θάνατον· τῆς δ' ἠεροφοίτις Ἐρινύς  
 ἔκλυεν ἔξ Ἐρέβessφιν ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσα.

Il s'indignait des malédictions de sa mère, qui, dans sa douleur du meurtre de ses frères, instamment lançait des imprécations vers

<sup>222</sup> Diod. 4.34 ; Paus. 10.31.4 ; Hyg. 171-5, 239, 249. Pour un *excursus* sur les sources et le développement du mythe de Méléagre, voir March 1987, 29-46 ; Grosardt 2001 ; Francisetti Brolin 2019.

<sup>223</sup> Les raisons du conflit, le nombre et les noms des oncles changent dans les sources. Il existe également de variations sur la paternité de Méléagre (attribuée par certains à Arès) et sur la divinité responsable de sa mort (l'Érinys ou Apollon).

les dieux, et, instamment aussi, frappait des ses deux main la terre nourricière, invoquant et Hadès et la féroce Perséphone, étendue de tout son long à terre, dans ses voiles trempés de pleurs, et leur demandant de donner la mort à son fils. Et l'Érinys au cœur impitoyable, qui marche dans la brume, du fond de l'Érèbe, entendit sa voix.

Le récit se termine par le retour à la bataille de Méléagre, persuadé par sa femme ; rien n'est dit de la mort du héros, bien que l'expression Ἐρινὺς ἔκλυεν au vv. 571-2 suggère que la prière d'Althée ne reste pas sans réponse.<sup>224</sup> Dans ces quelques vers, nous voyons une mère invoquant la mort de son fils, priant les dieux du monde souterrain, et qui sera enfin entendue par l'Érinys, vengeresse des crimes familiaux et solidaire de la justice. Le passage révèle que le lien avec la famille d'origine était ressenti comme plus important que celui avec la famille conjugale :<sup>225</sup> c'est la volonté de venger les frères qui pousse la reine à assassiner son propre fils. La malédiction est souvent une arme féminine : elle permet d'accomplir par la parole la vengeance que les femmes ne peuvent accomplir en actes.<sup>226</sup>

On trouve ensuite une référence à cet épisode dans le *Catalogue pseudo-hésiodique* (fr. 25.12-14 M.-W.) et dans la *Minyade* (fr. 7 Bernabé), dans laquelle Méléagre raconte sa propre mort à Thésée, qui est descendu dans l'Hadès avec Pirithoos. Dans ces textes, la responsabilité d'Althée n'apparaît pas. Au V<sup>e</sup> s., la première source à raconter plus largement ce mythe est Bacchylide qui, dans l'*Épinicie* 5, composé en 476 av. J.-C., consacre une certaine attention à cette figure féminine. Dans l'*Épinicie*, c'est Méléagre lui-même qui raconte à Héraclès, descendu aux enfers pour capturer Cerbère, son propre meurtre par sa mère, décrite comme impitoyable (vv. 136-44, 151-4) :

Ταῦτ' οὐκ ἐπιλεξαμένα  
 Θεστίου κούρα δαΐφρων  
 μάτηρ κακόποτμος ἔμοι  
 βούλευσεν ὄλεθρον ἀτάρβακτος γυνά,  
 καί τε δαιδαλέας ἔ  
 λάρνακος ὠκύμορον  
 φιτρὸν ἐξαύσασα· τὸν δὴ

140

**224** E.g. *Il.* 1.43, où κλύω prend la valeur de « réaliser un souhait ». Le « mot efficace » est un énoncé performatif : prononcer une malédiction signifie faire de la malédiction une réalité (Giordano 1999).

**225** La question se pose en ce qui concerne Antigone (*Soph. Ant.* 905-12), certaines versions du mythe d'Astyoché et la femme d'Intapherne (Hdt. 3.119) ; voir Bremmer 1983 ; Visser 1986. Procné aussi tue son fils pour venger l'offense faite à sa sœur.

**226** Giordano 1999, 34. Sur la malédiction comme moyen de vengeance féminine, Matthews, Salvo 2018.



Μοῖρ' ἐπέκλωσεν τότε  
ζῶας ὄρον ἀμετέρας ἔμμεν.

[...]

μίνυθεν δέ μοι ψυχὰ γλυκεῖα·

151

γνῶν δ' ὀλιγοσθενέων,

αἰαῖ· πύματον δὲ πνέων δάκρυσα τλά[μων,]

ἀγλαὰν ἦβαν προλείπω.

Ces réflexions, elle ne les fit pas, la valeureuse fille de Thestios, ma mère au destin malheureux. En femme que rien n'effraie, elle décida ma perte, et, le retirant du coffre ouvragé, elle brûla le tison de prompt mort auquel la Fileuse fatale avait jadis attaché le terme de ma vie. [...] Je sentis décroître ma douce haleine. Oh ! Je compris que je défaillais ! En exhalant mon dernier souffle, je pleurai comme un malheureux, derrière moi laissant ma splendide jeunesse.

L'histoire poignante de Méléagre fait pleurer Héraclès, qui lui demande s'il y a une femme à épouser dans sa maison. Cette femme sera la sœur de Méléagre, fille d'Althée. La mention de Déjanire, qui sera la cause de la mort d'Héraclès comme Althée pour Méléagre – mère et fille, toutes deux des femmes dangereuses – jette un terrible présage sur la rencontre entre les deux héros : par cette allusion, le poète rappelle à son auditoire qu'Héraclès aura un destin similaire à celui de Méléagre.<sup>227</sup>

Les principales nouveautés du récit de Bacchylide par rapport à celui d'Homère sont le fait que Althée provoque directement la mort de son fils et le tison : il semble s'agir d'un motif folklorique peut-être déjà existant avant Homère, mais omis et remplacé par la malédiction maternelle par ce dernier, peu enclin aux éléments « magiques » et dont l'attention était focalisée sur le thème de la colère.<sup>228</sup> Selon Pausanias (10.31.4-5), cet élément folklorique, peut-être originaire de l'Étolie, a été utilisé pour la première fois au théâtre dans les *Femmes de Pleuron* de Phrynichos. Selon certains chercheurs,<sup>229</sup> il était également présent dans les *Chasseurs du sanglier* de Stésichore (Συοθήραι, fr. 221, 222 PMG) : la figure d'Althée est en effet mentionnée dans certains frustules du *P.Oxy.* LVII, 3876, contenant

<sup>227</sup> García Romero 2012, 83-5. Sur les similitudes de structure et fonction entre le tison d'Althée et le morceau de laine utilisé par Déjanire pour imprégner de poison la tunique, Morin 2007, 28-31.

<sup>228</sup> Bremmer 1988.

<sup>229</sup> L'hypothèse remonte à Croiset (1898), selon qui Althée aurait eu un rôle dans le poème de Stésichore. Voir aussi March 1987, 43-6. Après Homère, la version selon laquelle la mort du héros dépend de la malédiction est attestée chez Diod. 4.34.5 et Apollod. 18.3.

des passages de Stésichore. Une référence à Calydon apparaît dans ces fragments où un messager annonce à une femme d'origine noble (εὐπατέρεια), probablement Althée, la mort de ses frères (fr. 4). Dans la suite, la reine réfléchit peut-être sur son terrible choix meurtrier (fr. 9 et 11) ; il nous semble cependant imprudent de conclure sur la base d'un texte si lacunaire que Stésichore a été le modèle des tragédiens qui mettent en scène les événements de Méléagre.<sup>230</sup>

Après les *Femmes de Pleuron* de Phrynichos, de date incertaine mais probablement antérieures à l'*Épinicie* 5, et dont il reste deux fragments (dont l'un est lié au tison et très critique d'Althée),<sup>231</sup> d'autres poètes s'emparent du mythe de Méléagre et de son tison, un élément sans doute efficace sur le plan dramaturgique ; Eschyle, par exemple, cite Althée dans les *Choéphores*, dans la liste des femmes dangereuses ressemblant à Clytemnestre (vv. 602-12) :

Que tous ceux qui n'ont point laissé s'envoler de leur mémoire les histoires qu'on leur apprend se souviennent du feu perfide que, meurtrière d'un fils, osa jadis allumer la fille de Thestios, consumant dans la flamme le tison ardent, compagnon donné à son fils dès son premier cri au sortir du sein maternel, et qui devait mesurer son passage à travers la vie jusqu'au jour arrêté par le destin.

Nous ne savons pas si Althée est également apparue dans une autre tragédie d'Eschyle, *Atalante*, car seul son titre nous est parvenu. Les fragments du *Méléagre* de Sophocle (fr. 401-6 R.), de date incertaine et dont l'intrigue nous échappe, ainsi que ceux de *Atalante* d'Aristias (V<sup>e</sup> s.), et du *Méléagre* d'Antiphon et de Sosiphane (IV<sup>e</sup> s.), sont également négligeables. La tragédie la plus connue sur le sujet est le *Méléagre* d'Euripide, dont la chronologie est controversée et dont l'intrigue ne peut être reconstituée qu'approximativement sur la base des reprises latines de l'histoire.<sup>232</sup> Il est certain qu'Althée y a joué un rôle important et que l'intrigue contient une innovation majeure par rapport à Homère : dans la version d'Euripide c'est la jalousie envers l'amour entre Méléagre et Atalante – élément probablement

<sup>230</sup> C'est l'hypothèse de Garner (1994, 34 et 38). Sur Althée chez Stésichore, voir aussi Xanthou 2015.

<sup>231</sup> Fr. 6 Sn. : « Car il n'échappa pas à un sort glacial, mais la flamme rapide le brûla, quand le tison fut détruit par son effroyable mère qui ourdit des stratagèmes (ματρός ὑπ' αἰνᾶς κακομαχάνου) ».

<sup>232</sup> Mais, comme le remarque McHardy (2005, 145-8) la reconstruction du *Méléagre* d'Euripide sur la base du *Méléagre* d'Accius, qui inclut la folie d'Althée, est une opération hasardeuse, non seulement en raison de l'état fragmentaire de la tragédie latine, mais aussi parce que la dépendance elle-même entre les deux œuvres est hypothétique.

introduit par Euripide lui-même <sup>233</sup> qui a provoqué la colère d'Althée en plus du meurtre de ses frères. Ces derniers ont été tués par Méléagre parce qu'ils ont entravé la décision du héros d'attribuer la peau à Atalante. Il nous semble peu probable que cette variation du mythe soit due à l'intention d'Euripide de fournir aux spectateurs, désormais déshabitués à l'idée de fidélité aux *genos* d'origine, une raison plus plausible pour le geste d'Althée ; <sup>234</sup> l'intrigue d'*Antigone* est également basée sur cette conception. Il nous semble en revanche plus vraisemblable que le choix d'Euripide de motiver le geste d'Althée par la jalousie envers Atalante et par le caractère cruel de la reine s'inscrit dans la tendance plus générale de l'époque classique, et notamment d'Euripide, à reprendre les mythes sur les femmes dangereuses en aggravant leurs actes et leurs mobiles. Cette hypothèse est confirmée par le fait que le tison semble n'apparaître que au V<sup>e</sup> s. : qu'il s'agisse d'un élément folklorique déjà présent dans la phase ancienne du mythe de Méléagre, ou qu'un motif folklorique étranger à ce mythe ait été inséré ultérieurement dans l'histoire de Méléagre, ce n'est qu'à l'époque classique qu'Althée est investie d'une volonté délibérée de tuer et d'une action concrète en ce sens.

Dans la version d'Homère, Méléagre est peut-être mort à la guerre : cela est suggéré par le fait qu'Apollodore, après avoir présenté la version d'Euripide, déclare (1.8.3) : « D'autres disent que Méléagre ne mourut pas de cette façon » et relate la version homérique. Le récit se termine ainsi : « persuadé à grand peine par son épouse, il fit une sortie, tua le reste des enfants de Thestios et mourut en combattant ». Puisque l'ensemble du récit d'Apollodore s'aligne sur *Il.* 9, nous devons conclure que la fin qu'il propose devrait elle aussi s'aligner sur la tradition acceptée par Homère. Dans ce cas, l'hypothèse d'une aggravation de la position d'Althée à l'époque classique serait renforcée, car une malédiction – inadmissible parce qu'elle a été lancée contre un fils, mais juste parce qu'elle a été lancée contre l'assassin d'un consanguin – et une mort au combat sont en tout cas moins épouvantables que le geste délibéré de jeter le tison dans le feu, niant l'amour maternel. Le contraste entre ces sentiments et gestes montre les effets de la colère sur la nature féminine incontrôlée.

Chez Euripide, la culpabilité de la reine est encore exacerbée par l'introduction du personnage d'Atalante : <sup>235</sup> motivée par la jalousie,

**233** L'hypothèse de l'originalité d'Euripide sur ce sujet est controversée : à ce propos Arrigoni 2019, chap. 1 et 2.

**234** C'est la thèse de Francisetti Brolin 2019.

**235** L'évolution négative du personnage d'Althée est soutenue, d'un point de vue différent, par Renaud (2000, 226-7) selon lequel Althée serait « en quelque sorte une guérisseuse » ; son nom serait à l'origine lié à la racine de ἀλθαίνα, « guérir », et le geste de battre la terre qu'elle fait dans le passage homérique serait bien une invocation, mais aussi un geste magique (Renaud 1993, 39-41, 84-6, 114-15). Cependant, il n'y a pas de

le filicide devient à la fois plus abjecte et plus liée aux vices du *genos gynaikon*. En effet, les fragments du *Méléagre* gardent quelques phrases sur la nature des femmes et sur leur méchanceté, et attestent le processus d'extension des fautes d'une figure féminine dangereuse à toute sa « race ». Les fragments 521 et 522 Kn., par exemple, contiennent un jugement négatif sur les femmes qui sont autonomes et ne respectent pas la division sexuelle du travail établie par la tradition : ἔνδον μένουσαν τὴν γυναῖκ' εἶναι χρεῶν | ἐσθλήν, θύρασι δ' ἀξίαν τοῦ μηδενός, « Quand elle reste au foyer, la femme est nécessairement honnête, quand elle en sort, elle ne vaut rien » ; εἰ κερκίδων μὲν ἀνδράσιν μέλοι πόνοσ, | γυναιξὶ δ' ὄπλων ἐμπέσοιεν ἦδοναί, « <Quel désordre> si les hommes s'occupaient du travail de la navette et si les femmes prenaient du plaisir à manier les armes ! ». <sup>236</sup>

S'il est vrai, comme le pensent les éditeurs français des fragments d'Euripide, <sup>237</sup> que ces passages sont prononcés par Althée, qui souligne le danger que représentent les comportements inadaptés d'Atalante, adonnée à la chasse et à la vie en plein air, le spectateur a dû y saisir une dose considérable d'ironie tragique, puisque le personnage qui parle est une femme qui s'apprête à tuer son fils. Il faut d'ailleurs noter qu'aussi bien dans Euripide que dans les autres sources, Céné ne joue aucun rôle : il n'est pas informé que la vie de son fils est liée au tison, il ne participe pas à la chasse au sanglier, il ne s'impose à sa femme en aucune situation, bien qu'il soit le roi de Calydon, et il n'est pas impliqué dans le meurtre de Méléagre.

La tragédie se poursuit avec le crime d'Althée : les méthodes du meurtre, indirectes et sournoises, le placent dans la catégorie des crimes de trahison typiques des femmes ; le complot se termine par le suicide de la reine. Le fait que la jalousie d'Althée était plus généralement thématifiée, est attesté par un cratère à figures rouges du IV<sup>e</sup> s., le « vaso d'Armento », <sup>238</sup> qui représente la mort de Méléagre ; dans l'une des figures féminines, la seule qui ne soit pas identifiée par une inscription, on doit probablement reconnaître Althée, qui lève les

---

véritables indices qui permettent de postuler un profil de magicienne pour Althée ; le geste de battre la terre est plutôt lié à l'invocation et la mort de Méléagre sera le résultat de l'efficacité de cette invocation, non d'un procédé magique. La caractérisation d'Althée en tant que magicienne est également soutenue par Vox (2008-9), qui se base sur trois indices : une allusion aux sorcières thessales dans le fr. 1 Sn. du *Méléagre* de Sosiphane, l'allusion à un *pharmakopolos* dans l'*Althée* de Théopompe (fr. 3-4 K.-A.), et le fait qu'Althée figure avec Coré, Séléne et Hécate parmi les dieux invoqués dans une malédiction sur une inscription de Mégare (Wünsch 1907, 4-7 n° 1).

<sup>236</sup> Dans le fr. 525 Kn. Atalante revendique sa diversité : « Si je venais à me marier - puisse cela ne jamais arriver ! - je mettrais au monde de meilleurs enfants que les femmes qui passent tous les jours au foyer. Car d'un père et d'une mère qui mènent une vie de dur labeur, les rejetons sont meilleurs ».

<sup>237</sup> Jouan, van Looy 1998-2003, 8.2, 418.

<sup>238</sup> Naples, Museo Archeologico Nazionale 80854 Stg. 11 = LIMC s.v. « Althaia » 4.

bras dans un geste de douleur. Sur le côté de la scène, une figure ailée est identifiée par le mot  $\Phi\Theta\text{ON}\text{O}\Sigma$ , indiquant peut-être la jalousie comme cause du meurtre.

L'intérêt pour ce mythe entre le V<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> s. est attesté par ses nombreuses reprises comiques, dont certains ont peut-être parodié le *Méléagre* d'Euripide ou d'autres tragédies sur le même thème : Épicharme (VI<sup>e</sup>-V<sup>e</sup>), Callias (V<sup>e</sup>), Philyllios (V<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup>), Euthyclès (V<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup>), Strattis (V<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup>), Philétaire (IV<sup>e</sup>) et Alexis (IV<sup>e</sup>-III<sup>e</sup>) ont écrit une *Atalante* (ou *Atalantai*). Dinologue (V<sup>e</sup>), Antiphane (IV<sup>e</sup>), Philétaire (IV<sup>e</sup>) ont écrit un *Méléagre*, tandis que Théopompe (V<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup>) a mis en scène une *Althée* ; la reine, étant donné le titre, en était vraisemblablement la protagoniste. Dans les autres cas, on ne sait pas si l'intrigue comprenait l'épisode de l'assassinat de Méléagre et si Althée faisait partie des personnages. Si nous devons nous fier au succès du mythe dans l'iconographie, nous devrions en conclure que le thème le plus fréquent dans ces drames était la mise à mort du sanglier. En effet, si les représentations de la chasse de Calydon par les céramographes, notamment attiques, sont nombreuses depuis le début du VI<sup>e</sup> s., la figure d'Althée (plus représentée sur les vases étrusques et romains) et l'épisode du tison, ne semblent pas avoir obtenu une grande popularité dans l'iconographie grecque.

### 2.2.2.3 Procné

L'histoire de Procné est un autre exemple de l'aggravation de la culpabilité féminine dans les représentations lors de la transition entre l'âge archaïque et l'âge classique. L'histoire, telle qu'elle est traitée par les mythographes tardifs, est probablement basée sur la version « attique » proposée par Sophocle dans le *Térée*, où Procné est la fille de Pandion, roi d'Athènes. Voici le récit d'Apollodore (3.14) :

Pandion épousa la sœur de sa mère, Zeuxippé, et engendra deux filles, Procné et Philomèle, et deux fils jumeaux, Érechthée et Bou-tès. Une guerre ayant éclaté avec Labdacos pour une question de frontières, il appela de Thrace à son secours Térée, fils d'Arès, et lorsque, avec son aide, il eut terminé la guerre avec succès, il donna en mariage à Térée sa fille Procné. Térée eut d'elle un fils, Itys, mais il s'éprit de Philomèle aussi et il la viola. Lui disant que Procné était morte, il la cacha à la campagne et continua à coucher avec elle. Il lui coupa la langue. Mais elle tissa un message dans une étoffe et elle parvint ainsi à prévenir Procné de ses malheurs. Celle-ci, après avoir retrouvé sa sœur, tue son fils, Itys, le fait cuire et le sert comme repas à Térée, qui ne se doute de rien. Puis elle s'enfuit en hâte avec sa sœur. Quand Térée eut compris, il se saisit d'une hache et se lança à leur poursuite. Lorsque, arrivées

à Daulis de Phocide, elles se voient rejointes, elles demandent aux dieux de les changer en oiseaux. Procné devient un rossignol et Philomèle une hirondelle. Térée aussi est changé en oiseau et il devient une huppe.

Malgré la notoriété de cette version, de nombreux indices suggèrent que le mythe avait plusieurs centres géographiques, tels que Mégare, où Pandion avait un *hérôon* et Térée un tombeau (Paus. 1.41.8-9), Thèbes (Hes. *Op.* 568) où Pandion devient Pandarée et Itys devient Itylos, la Phocide (Thuc. 2.29.3) et l'Asie Mineure ou Crète (Paus. 10.30.2). En effet, les premières mentions de ce mythe ont des caractéristiques différentes de celles postérieures à Sophocle.<sup>239</sup> La première est homérique (*Od.* 19.518-24) : Pénélope décrit à Ulysse ses propres souffrances, établissant une similitude avec l'histoire d'une mère filicide :

Fille de Pandarée, la chanteuse verdière (χλωρηῖς ἀηδών) se perche au plus épais des arbres refeuillés, pour chanter ses doux airs quand le printemps renaît ; ses roulades pressées emplissent les échos ; elle pleure Itylos, l'enfant du roi Zéthos, ce fils qu'en sa folie (δι' ἀφραδίας), son poignard immola... C'est ainsi que mon cœur tirailé se déchire.

La similitude homérique, qui n'offre pas les éléments minimums pour comprendre l'histoire à laquelle elle fait allusion, montre que l'aède présupposait chez les spectateurs la connaissance du mythe et, dans le récit du second degré, Pénélope présuppose qu'il était également connu d'Ulysse. Pénélope utilise les éléments de l'histoire qui offrent une base de comparaison avec son histoire personnelle. Les informations qui ressortent de ce récit sont les suivantes : une mère, assimilée à un rossignol ou portant un nom de rossignol (Aédon), a tué dans un moment de folie (δι' ἀφραδίας) son fils bien-aimé, dont le père était Zéthos, et qui porte encore le deuil. Les personnages masculins mentionnés proviennent l'un du cadre milésien ou crétois (Pandarée, voir Paus 10.30.2) et l'autre du contexte thébain. Zéthos était en effet oïkiste de Thèbes. Le fils, ici nommé Itylos, est appelé dans presque toutes les autres sources Itys.

La composante thébaine de l'histoire est reprise par les *scholia* à *Od.* 19, qui rapportent une histoire attribuée à Phérécyde (*FGrHist* 3 F 124) : selon le mythographe, Aédon, fille de Pandarée, avait épousé Zéthos de Thèbes et avait eu un fils, Itylos. Sa belle-sœur Niobé, en revanche, avait produit une progéniture nombreuse, qui avait suscité

<sup>239</sup> Pour une analyse des sources sur le mythe de Procné et Térée jusqu'à Ovide, voir Monella 2005, 11-220.

l'envie d'Aédon, selon le motif, présent dans le conte populaire, de la jalousie d'une femme stérile ou ayant peu d'enfants pour la *polypaidia* d'une rivale. La jalousie d'Aédon est si violente qu'elle projette d'assassiner le fils aîné de Niobé ; mais lorsqu'elle réalise le crime, elle, selon un autre motif folklorique répandu, assassine accidentellement son propre fils.<sup>240</sup> Aédon prie alors les dieux de la transformer en oiseau et devient un rossignol.

À la lumière de la version de Phérécyde, compatible avec le récit homérique tant au niveau de l'onomastique que des éléments de contenu, il nous semble que l'expression δι' ἀφραδίας utilisée dans *Od.* 19.23 peut faire référence à l'aveuglement qui incite Aédon à tuer le mauvais enfant et non à une intention filicide délibérée. Si tel est le cas, le personnage de la mère-rossignol est, à ce stade du mythe, délibérément *paidoktonos*, mais pas encore consciemment filicide. Une coupe à figures rouges datant de 510-500 av. J.-C.,<sup>241</sup> qui représente une femme identifiée par l'inscription ΑΕΔΟΝΑΙ et en train de poignarder un enfant tenu par les cheveux, semble illustrer la version de Phérécyde de l'erreur sur la personne : de la tête de l'enfant glisse un bonnet phrygien, qui était peut-être le signe qui devait distinguer Itylos du fils de Niobé.

Pour sa part, Hésiode montre qu'il connaît un mythe dont certains aspects sont communs à celui d'Aédon, mais qui concerne une hirondelle : dans *Op.* 564-70 il affirme qu'après l'apparition de l'étoile d'Arthur,

la fille de Pandion, l'hirondelle au gémissement aigu (ὀρθρογόη Πανδιονίς χελιδών), s'élance vers la lumière : c'est le printemps nouveau qui naît pour les hommes.

En plus de présenter un autre oiseau, Hésiode définit l'hirondelle comme « fille de Pandion » et pas de Pandarée et la relie au printemps comme l'avait fait Homère : la raison du cri n'est pas indiquée.

Il serait intéressant de comprendre si et comment Hésiode se liait à Homère, ou s'il suivait une autre tradition associée à la métamorphose en oiseau (une tradition attique ou mégarienne, puisque Pandion est un héros des deux régions). Mais il serait surtout pertinent, pour comprendre l'évolution du mythe, de préciser si la mention de l'hirondelle s'est ajoutée ou a remplacé celle du rossignol, c'est-à-dire si Hésiode a connu un mythe qui avait déjà deux sœurs comme protagonistes comme dans les versions suivantes. Comme preuve de cette dernière hypothèse, le fr. 312 M.-W. (transmis par Ael. *VH* 12.20) est souvent cité, selon lequel :

<sup>240</sup> Dans une variante du final, attestée par *Schol. Hom. Od.* 19.518b 1, Procné tue le fils de Niobé et ensuite le sien par crainte de la réaction violente de sa rivale.

<sup>241</sup> Munich, Staatliche Antikensammlungen 2638.9191 = *LIMC* s.v. « Prokne » 2.

Hésiode dit que le rossignol est le seul des oiseaux qui ne dort jamais mais reste toujours éveillé, alors que l'hirondelle ne souffre pas d'une insomnie totale, mais a perdu néanmoins la moitié de son sommeil. Ils subissent ce châtement à cause de leur forfait en Thrace, qui aboutit au célèbre festin criminel (δεῖπνον ᾄθεσμον).

Le fragment, apparemment probant, l'est beaucoup moins si l'on tient compte de la possibilité que l'*aition* de l'insomnie des deux oiseaux ne provienne pas d'Hésiode, mais qu'il s'agisse d'une remarque érudite d'Élien ; de plus le déroulement en Thrace est un élément qui, en dehors de ce témoignage controversé, n'est pas attesté avant Sophocle. Par conséquent, en attribuant l'*aition* mythologique à Hésiode, il faut supposer dans les *Erga* la présence d'une version du mythe déjà très proche de celle de Sophocle,<sup>242</sup> un fait non étayé par les sources littéraires et iconographiques. Une preuve souvent utilisée pour étayer l'antiquité du mythe centré sur les deux sœurs comme auteures du filicide et peut-être de l'acte cannibale est le plus ancien témoignage iconographique que nous ayons sur ce mythe, une métope du temple de Thermon en Étolie, datant de la seconde moitié du VII<sup>e</sup> s. (Athènes, Musée National 1341 = LIMC s.v. « Prokne » 1). Elle représente deux femmes assises, légèrement courbées vers la partie centrale de l'image, qui est effacée ; au-dessus de la femme de droite apparaît le mot ΧΕΛΙΔΦΟΝ. Le fait que le cadavre d'Itys ait été représenté dans la partie perdue et que les deux femmes aient eu l'intention de le mettre en pièces est conjectural ; en effet, cette image a fait l'objet d'interprétations différentes.<sup>243</sup> Mais même si l'hypothèse de la reconstruction de cette métope était vraie, cela ne permettrait pas de faire remonter jusqu'à l'époque d'Hésiode l'existence de la variante sur les deux sœurs.

Comme Élien écrit pour un public de lecteurs romains cultivés, sa référence la plus immédiate a dû être le récit d'Ovide (*Met.* 6.426-674), qui contient les deux éléments de la Thrace et du repas cannibale. Quelles que soient les traditions utilisées par Hésiode et sa relation avec Homère, il nous semble que la mention de ces deux éléments est plutôt attribuable à Élien. D'autre part, il est difficile d'expliquer pourquoi, si les deux sœurs étaient déjà associées comme meurtrières d'Itys à partir de l'époque d'Hésiode, elles sont traitées séparément dans toutes les sources archaïques. La mention séparée de l'hirondelle et du rossignol nous semble plus compatible avec l'existence de traditions parallèles du même mythe, caractérisées par une structure narrative similaire, mais par une origine

<sup>242</sup> Monella 2005, 45.

<sup>243</sup> Blomberg (1992, 57), observant que dans une autre métope de ce temple Persée et Orion sont représentés, croit qu'il s'agit d'images de constellations.



géographique et des détails différents. Compte tenu de la notoriété des poèmes homériques et de ceux pseudo-hésiodiques, il ne serait pas surprenant que les différentes traditions aient ensuite été fusionnées en un seul mythe.

Même les poètes lyriques évoquent les deux oiseaux séparément ; mais le contexte fragmentaire ne permet presque jamais de savoir si leur mention fait allusion à un contexte mythologique. Ce n'est que dans le cas du fr. 135 V. de Sappho, qui rappelle le passage d'Hésiode (τί με Πανδίονις, ὦ Εἴρανα, χελίδων [...], « Pourquoy, fille de Pandion, aimable hirondelle », que le patronyme implique une allusion au mythe ; le fr. 136 V. est plus générique (ἦρος ἄγγελος ἡμερόφωτος ἀήδων, « Le rossignol, à la voix suave, messenger du printemps »).

Il existe de nombreuses références à ce mythe au théâtre, tant dans les reprises tragiques que dans la parodie qu'en fait Aristophane dans les *Oiseaux*. Eschyle le rappelle dans les *Suppliantes* et dans *l'Agamemnon*. Dans le premier passage, le chœur, racontant sa triste situation dans le prologue, compare ses propres pleurs à la plainte du rossignol (*Supp.* 57-67) :

εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων ἔγγαιος οἶκτον [οἰκτρὸν] αἰών, δοξάσει τιν' ἀκούειν ὅπα τᾶς Τηρεΐας	60
† Μήτιδος οἰκτρᾶς ἀλόχου, κιρκηλάτου τ' Ἀηδόνης, ἅτ' ἀπὸ χώρων ποταμῶν τ' ἐργομένα πενθεῖ μὲν οἶκτον ἠθέων, Ξυντίθησι δὲ παιδὸς μόρον, ὡς αὐτοφόνως	65
ᾧλετο πρὸς χειρὸς ἔθεν δυσμάρτορος κότου τυχῶν	

Et s'il est près de moi un homme d'ici qui sache interpréter le chant des oiseaux, à entendre ma plainte, il croira ouïr la voix de l'épouse de Térée,<sup>244</sup> pitoyable en ses remords, la voix du rossignol qui poursuit l'épervier. Chassé de son séjour d'antan, elle pleure douloureusement sa demeure familière, tout en disant la mort de son enfant, comment il succomba sous sa main maternelle, sous ses propres coups, victime d'un courroux de mère dénaturée.

Le passage est intéressant. Tout d'abord, Térée apparaît ici pour la première fois ; à l'image de l'épervier chassant le rossignol, on reconnaît également l'épisode de la transformation en oiseau des deux parents d'Itys. L'oiseau est l'épervier, plus approprié que la huppe

**244** Μήτιδος est corrompu ; pour un résumé des interprétations proposées, González 2008, 17-22.

comme persécuteur du rossignol. Dans *Ag.* 1140-5, Cassandre est comparée au rossignol qui crie le nom d'Itys :

{Χο.} φρενομανής τις εἶ θεοφόρητος, ἀμ-  
φι δ' αὐτᾶς θροεῖς  
νόμον ἄνομον, οἷά τις ξουθὰ  
ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ, φιλοίκτοις φρεσὶν  
<Ἴτυν Ἴτυν> στένουσ' ἀμφιθαλή κακοῖς  
ἀηδῶν βίον.

Tu délires, jouet d'un dieux, pour chanter ainsi sur toi-même un chant si peu enchanteur ! Tel le rossignol fauve, jamais las d'appeler : « Itys ! Itys ! » Gémit, hélas ! En son cœur douloureux, sur une vie trop riche en douleurs.

Dans ce passage, le nom Itys est utilisé pour la première fois, au lieu de l'itylos homérique ; la mère meurtrière est identifiée dans le rossignol. Que l'adjectif ἀμφιθαλής, interprété comme « provenant des deux parents », implique ici le repas cannibale de Térée est une hypothèse de Denniston et Page<sup>245</sup> qui pourrait trouver une confirmation dans le fait que Cassandre, dans les vers suivants, parle du cannibalisme dans la saga des Atrides.<sup>246</sup> Qu'à l'époque de l'*Orestie*, mise en scène en 458 av. J.-C., la *teknophagia* de Térée était déjà connue, est attesté par un cratère étrusque de Falerii de 470-60 av. J.-C.,<sup>247</sup> qui représente un homme descendant de la *kline* devant une table dressée et brandissant une épée pour poursuivre deux femmes en fuite. Sous la table se trouve un panier d'où sort une jambe coupée. Ce cratère est pertinent car il atteste qu'au cours de la première moitié du V<sup>e</sup> s., une version du mythe différente de celle archaïque était déjà répandue, comprenant les deux sœurs, la *teknophagia* et la métamorphose. Eschyle ne fait aucune mention d'une sœur du rossignol ou du nom Procné.

La présence de l'*hapax* δυσμάτορος dans *Supp.* 67 montre que la culpabilité de la mère est plus accentuée qu'à l'époque archaïque, où il n'y a pas de trace de repas cannibale. La référence dans le même verset au κότος, le « ressentiment » du rossignol à l'origine du filicide, est également intéressante. Quels sont, chez Eschyle, les antécédents qui induisent cette action ? Nous concordons avec Monella

**245** Denniston, Page 1957, *ad* 1144. À cet égard voir Monella 2005, 61-3.

**246** Fitzpatrick 2001, 91 note 7.

**247** Rome, Museo di Villa Giulia 3579 = *LIMC* s.v. « Prokne » 6. Pour une analyse de ce vase, Chazalon, Wilgoux 2008-9, 174-5. Datant à peu près de la même époque, une coupe de Locri (Reggio de Calabre, Museo Nazionale 364A-B = *LIMC* s.v. « Prokne » 7) représente un homme identifié par l'inscription ΤΕΡ [ΕΥΣ] poursuivant une figure féminine.

en supposant qu'il s'agit de la colère envers son mari, suivie du filicide comme vengeance : l'utilisation du verbe τυγχάνω indique l'extranéité du fils aux motivations de l'acte maternel.<sup>248</sup>

Si telle est l'explication, nous devons supposer que Térée avait commis un méfait, peut-être le viol et la mutilation de Philomèle. Cependant, il n'est pas exclu que le ressentiment du rossignol coïncide avec la jalousie de Niobé : dans ce cas, Eschyle aurait choisi de suivre une version similaire à celle de Phérécyde, bien qu'à son époque la version incluant les sœurs meurtrières fût déjà connue.

Mais c'est dans le *Térée* de Sophocle (pour autant que nous le sachions) que le mythe est porté à son plus haut potentiel tragique,<sup>249</sup> par la concentration en lui d'une multiplicité d'actions horribles : viol, aggravé par la parenté, mutilation, filicide, cannibalisme, auxquels s'ajoutent le mensonge, l'adultère, la trahison de l'hospitalité et de l'alliance avec la famille de la femme. Le *Térée* – dont l'intrigue est celle racontée par Apollodore, qui se base probablement sur la version de Sophocle – est la première source à mentionner, comme cause de l'infanticide, les crimes de Térée envers Philomèle.

Nous ne nous attarderons pas ici sur les sources du *Térée* ni sur les tentatives de reconstitution de l'intrigue ;<sup>250</sup> nous n'aborderons pas non plus la question complexe des interdictions qui régissent les relations entre parents par alliance et le débat sur l'existence en Grèce de l'« inceste de deuxième type » décrit par Héritier, c'est-à-dire l'interdiction d'une relation sexuelle ou d'un mariage entre personnes non consanguines, mais reliées entre elles par l'intermédiaire d'un de leurs consanguins.<sup>251</sup> Que cette notion soit légitime ou au contraire non applicable, comme nous le croyons, au monde grec, l'idée largement répandue, selon laquelle la rivalité sexuelle entre parents proches est une source de grandes catastrophes est plus que suffisante pour expliquer le cas de Térée. Même en l'absence d'un inceste, les crimes de Térée suffisent à provoquer la vengeance de Procné, qui répond à la violence contre un membre de sa famille en tuant un membre de la famille de Térée, qui est aussi son fils. C'est le même

<sup>248</sup> Monella 2005, 69.

<sup>249</sup> Sophocle fait allusion à l'histoire de Procné dans d'autres drames : la similitude entre Électre et le rossignol dans un contexte similaire de vengeance intrafamiliale est significative (*El.* 103-9, 145-9, 1074-81) ; dans *Aïax* 625-34, cet exemple de deuil féminin est référé à la mère du protagoniste. Dans les deux cas, l'évocation du paradigme mythique amplifie le *pathos*. Sur le mythe de Procné dans la tragédie, voir Mancuso 2022.

<sup>250</sup> Outre les études mentionnées, voir, sur le *Térée* de Sophocle, Fitzpatrick 2001, Milo 2008 et Dobrov 1993 ; ce dernier est également consacré au *Térée des Oïseaux*. Selon *Schol. Ar. Av.* 281 « Sophocle a été le premier à écrire un *Térée* » ; nous savons que Philoclès a également composé une tragédie avec le même titre.

<sup>251</sup> Héritier 1994. Pour le débat sur la notion d'« inceste de deuxième type », nous renvoyons à Vernier 1996 ; Bonnard 2002 ; Chazalon, Wilgaux 2008-9, 180-5 ; Wilgaux 2013.

schéma que le mythe de Médée : avec la mort des enfants mâles, non seulement le mari est anéanti, mais la fin de sa lignée est décrétée. Les femmes, on le sait, n'hésitent pas à sacrifier ses fils pour frapper leur mari ou venger un membre de leur famille d'origine, comme dans les cas de Médée et d'Althée.

Aussi horribles que soient les actes de Térée, une hiérarchie entre la gravité de ses méfaits et ceux des deux sœurs est exprimée – probablement par le chœur – dans le fr. 589 R. :

Bien sûr, il était fou (ἄνοος), mais plus folles encore étaient celles qui se vengeaient terriblement de lui. L'homme qui, dans le malheur se laisse prendre de la colère et adopte un remède pire que le mal, est un mauvais médecin, qui ne connaît pas la maladie.<sup>252</sup>

Cette hiérarchie est d'autant plus significative que Térée se voit attribuer toutes les caractéristiques qui, dans l'imaginaire athénien, constituaient la figure du tyran.

En conclusion, l'analyse de l'évolution du mythe d'Aédon-Procné à partir d'Homère révèle une aggravation de la figure de la protagoniste qui, de *paidoktonos* et filicide par erreur dans la version d'Homère et Phérécyde, devient, au moins à partir du V<sup>e</sup> s., une meurtrière volontaire. Le développement du mythe de Procné présente cependant une différence significative par rapport aux autres histoires d'assassines de parents masculins : alors que dans la plupart d'entre elles la figure masculine se féminise ou perd sa profondeur face à la virilisation des *androktonoi*, dans l'évolution du mythe de Procné la figure de Térée s'assombrit également : de spectateur passif de la folie de sa femme, il devient dans la tragédie de Sophocle le violeur et le mutilateur d'une jeune fille innocente.

La raison n'en est pas, selon nous, un traitement différent, par rapport à d'autres tragédies, de la figure de la femme dangereuse. La particularité du *Térée* pourrait plutôt résider dans la valeur que le cadre thrace – vraisemblablement introduit par Sophocle lui-même – revêtait aux yeux du spectateur athénien. Certains fragments du drame suggèrent que le « choc des civilisations » entre Grecs et barbares a été thématiqué : en fait, c'est précisément au V<sup>e</sup> s. qu'un « cliché thrace » s'est cristallisé<sup>253</sup> et c'est à la même époque que les mythes violents qui se déroulent en Thrace (par exemple ceux de Lycurgue et d'Orphée) sont devenus populaires, tant dans les sources littéraires que dans l'iconographie. Les tragédies liées à la Thrace, à commencer

<sup>252</sup> La traduction des fragments d'Eschyle et de Sophocle est tirée de Grosjean, Dreyfus 1967 ; les fragments non inclus dans ce recueil sont traduits par l'Auteur.

<sup>253</sup> Schirripa 2004b. Sur l'imagerie grecque relative à la Thrace, voir aussi Schirripa 2015b et, sur l'iconographie, Tsiafakis 2000.

de la *Lykurgeia* d'Eschyle, sont toutes caractérisées par la violence et le renversement des règles de la cohabitation civile.

Le fr. 583 R. du *Térée* – dont les analogies avec le célèbre monologue de Médée chez Euripide et le thème commun du filicide ont fait penser à une relation directe entre les deux œuvres – montre les souffrances de la condition féminine, avec l'ajout du transfert non désiré vers une terre barbare :<sup>254</sup>

J'ai bien souvent observé la nature des femmes (τὴν γυναικείαν φύσιν) ; nous ne sommes rien. Jeunes, dans la maison de notre père, nous vivons une vie délicieuse, notre inconscience berce une enfance agréable ; mais quand nous arrivons à l'âge de raison, on nous chasse, on nous vend au-dehors, loin des dieux paternels et de nos parents, les unes à des étrangers, d'autres à des Barbares (αἱ μὲν ξένους πρὸς ἄνδρας, αἱ δὲ βαρβάρους), d'autres en des maisons sinistres ou bien infâmes (αἱ δ' εἰς ἀγῆθη δώμαθ', αἱ δ' ἐπίρροθα). Et après une seule nuit d'union il faut louer ce sort et en paraître heureuse.<sup>255</sup>

Le fr. 584 R., qui fait probablement partie d'une réplique de Procné adressée au chœur, revient sur ce thème : « Je t'envie ton existence, pour de nombreuses raisons, mais surtout parce que tu n'as pas eu l'expérience d'une terre étrangère ». Le fr. 587 R. rappelle les vices du *genos* des barbares : « Toute la race barbare (τὸ βάρβαρον γένος) aime l'argent ». Il est intéressant de noter l'inversion de signe par rapport à Médée, barbare mariée à un Grec, de l'histoire de Procné, Grecque mariée à un barbare : son crime est-il dû à la barbarie causée par sa vie en dehors de la civilisation, ou est-il à attribuer uniquement à sa « nature » de femme ? Dans un mariage mixte, le caractère grec est-il contaminé par la barbarie ? Et, si oui, pouvons-nous identifier dans *Térée* une appréciation des lois de Périclès sur la restriction de la citoyenneté, qui précèdent le drame d'au moins vingt ans ?

Si, comme nous le pensons, le thème du « choc des civilisations » était présent dans la tragédie, le choix de Sophocle de situer l'intrigue dans une terre barbare et d'accentuer la cruauté des crimes de *Térée* selon le « cliché thrace » a été fait à la faveur de l'amplification du *pathos*. Dans un tel contexte, la véritable figure monstrueuse est Procné qui, bien que Grecque, dépasse le barbare *Térée* en férocité. Dans le contexte d'une culture patriarcale, le démembrement d'Itys est conceptualisé comme un cauchemar, une menace contre l'ordre

<sup>254</sup> Sur ce fragment, Finglass 2016a.

<sup>255</sup> Angiò (1991, 207-13) note ici une subversion de la conception selon laquelle la femme trouve son accomplissement dans le mariage, qui sanctionne ici la fin du bonheur et est conceptualisé comme un sacrifice sur l'autel de l'alliance avec les Thraces.

du corps masculin.<sup>256</sup> en fait, face aux nombreux fils déchiquetés dans la mythologie grecque (les fils de Tantale et de Thyeste, Penthée, Itys), on ne trouve pas de filles mises en morceaux.

Un passage de Thucydide a amené certains chercheurs à supposer que le discours sur la barbarie de la Thrace pourrait avoir un fond politique. L'historien, racontant des événements liés à l'année 431 av. J.-C., déclare que Térès, roi de Thrace, n'est pas du tout, comme certains le croient, lié à Térée (2.29.3) :

ils ne sont pas de la même Thrace : l'un - Térée - vivait à Daulis, dans la Phocide actuelle, alors habitée par des Thraces ; et c'est en ce pays que les femmes perpétrèrent leur attentat sur Itys.

Après avoir rationalisé le mythe, Thucydide explique que les Athéniens cherchaient l'alliance avec les Thraces ; puisque Thucydide mentionne rarement des histoires mythiques, l'hypothèse a été émise<sup>257</sup> que le passage s'inscrit dans le contexte du débat sur l'opportunité de l'alliance avec Sitalcès, roi des Thraces, et que l'objet de la controverse était précisément le *Térée* de Sophocle, en tant que drame anti-Thraces. L'hypothèse reste non confirmée et il serait imprudent de dater le drame sur cette base. La seule référence chronologique certaine est son *terminus ante quem* en 414, année de la représentation des *Oiseaux*, une comédie qui contient une parodie de la tragédie de Sophocle.<sup>258</sup>

La particularité d'un personnage masculin presque aussi dangereux que la femme *androktonos* se limite, dans le mythe de Procné au V<sup>e</sup> s., à la sphère littéraire : malgré le succès du *Térée* attesté par la parodie d'Aristophane, l'iconographie continue à ne représenter que le crime de Procné et de Philomèle. Le *corpus* des images, très réduit si l'on élimine celles dont l'interprétation est incertaine, présente trois moments différents du mythe, et tous trois mettent les responsabilités féminines au premier plan.<sup>259</sup> Le premier est l'infanticide par une ou deux femmes, représenté sur la Coupe de Munich déjà mentionnée et sur la Coupe de Bâle datant d'environ 500 av. J.-C. (Collection Cahn HC599 = *LIMC* s.v. « Prokne » 3), sur laquelle le Peintre de Magnoncourt représente Procné tuant Itys à l'épée. Dans l'iconographie grecque, les femmes qui tiennent l'épée ne sont pas fréquentes : parmi elles se trouve Médée. Au fond de cette coupe,

<sup>256</sup> Frontisi-Ducroux 2004b, 18.

<sup>257</sup> Gernet 1935. Voir aussi Angiò 1990 et Zacharia 2001.

<sup>258</sup> Sur d'autres hypothèses de datation, également en relation avec la *Médée* d'Euripide, voir Monella 2005, 86-92.

<sup>259</sup> Pour un examen des sources iconographiques, Chazalon, Wilgaux 2008-9 ; Chazalon 2003 ; 2012 ; Damet 2011.

Procné est habillée à la grecque, avec un élégant chiton de tissu fin et transparent : bien que ce ne soit pas un cas unique, la représentation d'une belle femme, bien habillée et peignée brandissant une épée n'a rien de banal ; « elle joue au contraire sur des contrastes savamment calculés ». <sup>260</sup> L'épée est l'arme typique du guerrier, mais sur cette coupe, elle est dirigée par deux femmes contre un enfant : ce contexte étrange met l'accent sur la culpabilité de Procné.

D'autres images montrent l'imminence du filicide : une coupe attique à f.r. d'environ 480 av. J.-C. (Paris, Louvre G 147 = LIMC s.v. « Prokne » 4) [fig. 6] montre deux femmes debout, l'une d'entre elles tenant un enfant, une épée non encore maniée est au centre de la scène :

Tout dans cette image est à la limite : la femme est à la limite de la ménade avec ses cheveux dénoués [...]; son geste est à la limite du *diasparagmos* avec cette façon de tenir le gamin, bras largement écartés. Cette attitude évoque bien sûr celle des ménades qui arrachent les corps et qui tirent chacune sur un bras. <sup>261</sup>

On observe ici encore une fois le mélange de différents types de femmes dangereuses et l'utilisation d'éléments dionysiaques dans les représentations des meurtrières d'époux et d'enfants. <sup>262</sup>

Le deuxième thème est le repas cannibale. Sur le cratère de Falerii déjà mentionné, les deux femmes qui fuient lèvent la main en signe de peur : elles semblent être des victimes de Térée, plus que des meurtrières cruelles. Cependant, une particularité trahit leur culpabilité : leur apparence innocente est démasquée par la présence de ce qui pourrait ressembler à une corbeille de symposium, mais qui est au contraire une boîte rectangulaire du type de celles qui sont insérées dans les images de gynécée ou de mariage. Une boîte qui rappelle l'univers féminin et qui contient les restes d'Itys, dont la jambe émerge horriblement du bord. <sup>263</sup> Les festins tecnophages de Thyeste et de Lykaon n'apparaissent pas sur les vases : seul apparaît le mythe dans lequel le démembrement est effectué par des femmes.

Enfin, le troisième moment du mythe représenté sur les vases de l'époque classique est celui des métamorphoses : dans ce cas

<sup>260</sup> Chazalon, Wilgaux 2008-9, 169.

<sup>261</sup> Chazalon, Wilgaux 2008-9, 173.

<sup>262</sup> Sur la présence d'autres éléments dionysiaques dans le drame (hypothétique, mais soutenue par le récit d'Ovide, selon lequel l'histoire se déroule pendant une fête en l'honneur de Dionysos), voir Burnett 1998, chap. 7, parfois trop spéculatif ; Monella 2005, 107-14 ; Mancuso 2020, 11-14. Selon Dobrov (1993), le fr. 586 R. du *Térée* (σπεύδουσαν αὐτήν, ἐν δὲ ποικίλῳ φάρει) prouverait que Procné et Philomèle étaient habillées en Ménades lorsqu'elles ont tué Itys ; mais ce *pharos* pourrait être le tissu tissé par Philomèle pour signaler son viol.

<sup>263</sup> Chazalon, Wilgaux 2008-9, 174-5.

également, l'iconographie dominante est celle qui représente Térée en train de poursuivre les deux sœurs, sur la tête desquelles est placé un oiseau pour indiquer la transformation.<sup>264</sup> L'image de la poursuite distingue clairement qui est la victime et qui sont les coupables : dans cette troisième typologie aussi, le regard des peintres se concentre sur le rôle meurtrier des femmes et sur leur bestialité, qui cristallise matériellement leur perte d'humanité.<sup>265</sup> La figure d'Itys, tantôt confiant, tantôt en rébellion, souligne l'horreur de la trahison maternelle.

Il n'y a aucune trace du viol et de la glossotomie de Philomèle dans l'iconographie classique. Térée n'est nullement bestialisé à cause de son repas cannibale involontaire, et il n'est pas non plus barbarisé par des vêtements ou des tatouages, bien présents dans l'iconographie contemporaine des femmes Thraces qui tuent Orphée. Étant donnée l'influence – en tout cas à ne pas surestimer – que les représentations théâtrales ont exercée sur l'iconographie des mythes dans la céramique, il faut supposer que le public a davantage apprécié le rôle sanglant de Procné que celui de son mari, ou bien que les peintres – qui partageaient la même mentalité des poètes – ont trouvé plus simple de s'aligner sur les styles utilisés pour représenter Médée, Clytemnestre et d'autres femmes dangereuses.

#### 2.2.2.4 Astyoché

Une histoire dotée d'une structure similaire à celle d'Ériphyle, mais qui dans l'une de ses variantes culmine avec un filicide, se trouve dans le mythe déjà mentionné d'Astyoché et Eurypyle. Le cadre est le cycle Troyen : Astyoché, sœur de Priam, épouse Télèphe, avec qui elle engendre Eurypyle. Ce dernier, pendant la guerre de Troie sera tué par Néoptolème, comme le dit Ulysse à Achille lors de leur rencontre dans l'Hadès (*Od.* 11.516-21) :

Ce fut sous ses coups [de Néoptolème] que le fils de Télèphe, Eurypyle, tomba et, près de ce héros, tant de ces Kétéens qui se faisaient tuer pour des cadeaux de femmes (γυναϊκῶν εἶνεκα δῶρον).

Selon le scholiaste, le « don de femmes » fait référence à la promesse de Priam de donner une de ses filles en mariage à Eurypyle, ou à un cadeau envoyé à la femme d'Eurypyle pour persuader son mari de se

<sup>264</sup> La métamorphose de Térée apparaît dans une seule image, mais, à part le visage surmonté d'un oiseau, la scène est perdue. Il s'agit d'une hydrie attique à f.r. (Museo di Reggio Calabria, 27202), du 470-460 av. J.-C.

<sup>265</sup> Halm-Tisserant 1994 montre que dans les sources les différents types de filicides, y compris le démembrement, ont des formes plus sanglantes lorsque le tueur est la mère.



joindre à l'expédition contre Troie ou, enfin, au don d'une vigne en or à Astyoché pour la soudoyer afin qu'elle envoie son fils à Troie, malgré le serment fait par Télèphe qu'aucun membre de sa famille ne participerait à la guerre. Le scholiaste (*Schol. Hom. Od.* 11.520) attribue cette dernière version à Acousilaos :

Eurypyle, fils d'Astyoché et de Télèphe, fils d'Héraclès, héritant de la souveraineté de son père, régnait sur la Mysie. Lorsque Priam apprit sa puissance, il lui demanda de s'allier à lui. Il répondit qu'il ne le pouvait pas à cause de sa mère, mais Priam envoya à sa mère une vigne d'or en cadeau. Elle prit la vigne et envoya son fils au combat, et Néoptolème, fils d'Achille, le tua.

Cette histoire ressemble beaucoup à celle d'Ériphyle, qui envoie son mari à la guerre en sachant qu'il sera tué ; la version selon laquelle le coupable est la mère du héros, Astyoché, exacerbe l'horreur de l'acte de cupidité, qui expose Eurypyle à la mort. Rappelons que dans une des variantes du mythe d'Ériphyle, ce personnage a également condamné à mort son fils Alcmeon dans l'expédition des Épigones. La formule γυναιῶν εἴνεκα δόρων, qui conclut la mention homérique d'Eurypyle, rappelle précisément Ériphyle : dans le récit de la mort d'Amphiaraos, dans *Od.* 15.247, cette formule revient à l'identique, caractérisée par le pluriel généralisant qui, comme nous l'avons observé, est souvent utilisé pour étendre à toutes les femmes les défauts d'un personnage, en l'occurrence la corruptibilité.

L'histoire d'Astyoché était mentionnée dans la *Petite Iliade* (selon Aristot. *Poet.* 1459b6) et dans l'*Eurypyle* de Sophocle, dont il reste d'importants mais très lacunaires fragments de papyrus (*P.Oxy.* 1175 et 2081b) ; on peut cependant en déduire des éléments d'un grand intérêt sur le plan thématique et dramaturgique.<sup>266</sup> Au cours d'une longue *rhexis*, un messager annonce la mort d'Eurypyle : le récit est interrompu par un *kommos* entre le coryphée et Astyoché, qui regrette sa propre conduite et prévoit un juste châtement (fr. 210.40-5) : « La justice me saisira [...] ; qui ne frappera pas cette tête qui est la mienne, selon la justice ? » (trad. personnelle). Plus loin, dans un passage très incomplet, la protagoniste semble rappeler l'épisode de la corruption (fr. 211.1-6), faisant allusion à une action détestable à laquelle elle a été induite par Priam (Πρίαμον, ὅς μ'εἰ | πάσᾳ κατάρ[ατον] | ἔπεισεν ἄβου[λον] τόδ' | ἐ[ργον] ἔρξαι).

Nous ne savons pas quelle place occupait la figure d'Astyoché dans *Eurypyle* ; l'opinion de nombreux chercheurs est qu'une attention

<sup>266</sup> L'attribution de cette tragédie à Sophocle est conjecturale, mais elle est étayée par tant de preuves que sa paternité est presque certaine. Sur la reconstruction, la datation et une discussion du contenu de la pièce, voir Ozbek 2006 ; Iovine 2016 ; Cowan 2020.

importante était consacrée à cette mère filicide. Selon Cowan (2020) les fragments indiquent une manière spécifique dont l'idéal maternel propre à l'idéologie athénienne est déformé dans la tragédie. Alors que dans certains cas, comme ceux de Médée, Procné ou Clytemnestre, nous assistons à l'inversion de cet idéal (une mère qui, au lieu de s'occuper de ses enfants, les tue),<sup>267</sup> dans le cas d'Astyoché, nous observons sa perversion : non pas le contraire d'un comportement normatif, mais un comportement normatif mis en œuvre à des fins négatives. Dans ce cas spécifique, Astyoché, comme Ériphyle, représenterait la perversion de la figure de la « mère martiale » qui, comme les mères spartiates exemplaires, envoie son fils mourir à la guerre, poussée par le patriotisme. C'est le cas d'Aithra dans les *Suppliantes* d'Euripide ou de Praxithée dans *l'Érechthée* ; Astyoché aussi envoie son fils à la guerre, comme une « mère martiale », mais agit pour des motifs non civiques.

Le thème de cette tragédie, ainsi que celui de *l'Ériphyle* du même poète, nous autorisent à supposer la présence de cette perversion, mais le contenu des fragments nous semble insuffisant pour la démontrer. Nous nous contenterons pour l'instant de constater que la présence de tant de figures féminines dangereuses dans les tragédies fragmentaires de Sophocle (nous en trouverons d'autres dans les pages suivantes) éclaire d'un jour nouveau le cadre des personnages féminins qu'offrent les tragédies intactes de ce poète.

#### 2.2.2.5 Harpalcé et Tyro

Selon Hygin (206 et 239), Clyménos, roi d'Arcadie, tombe amoureux de sa fille Harpalcé et la viole ; lorsque naît l'enfant fruit de l'inceste, Harpalcé le tue et le cuisine, puis le sert à son père lors d'un banquet. Ce dernier, après avoir découvert la nature de son repas, assassine sa fille. Il existe également une autre version de ce mythe (Parthen. *Erot.* 13), dans laquelle la technophagie n'est pas présente et où Harpalcé ne tue pas son propre fils, mais son frère : la jeune fille est alors transformée en oiseau par les dieux, tandis que Clyménos se pend.

En ce qui concerne Tyro, que nous retrouverons plus loin, en tant que belle-fille maltraitée par sa marâtre, Hygin raconte une version particulière. Alors que les autres sources s'attardent sur l'amour de Tyro pour le fleuve Énippée, sur sa conception de Pélios et Nélée avec Poséidon, et sur sa persécution par sa marâtre Sidéro, Hygin fournit dans trois *fabulae* une version qui présente Tyro dans le rôle de filicide. Dans la *fabula* 60, il est dit que

<sup>267</sup> Un renversement bien exprimé par l'épithète oxymorique μήτηρ ἀμήτωρ attribuée par Électre à sa mère (Soph. *El.* 1154).

Sisyphé et Salmonée, fils d'Éole, étaient ennemis. Sisyphé demanda à Apollon comment il pouvait tuer son ennemi, c'est-à-dire son frère ; il lui fut révélé que si, en s'unissant avec Tyro, fille de son frère Salmonée, il engendrait des enfants, il aurait des vengeurs. Quand il eut fait cela, deux fils naquirent, que leur mère Tyro, ayant eu connaissance de l'oracle, tua.

Dans la *fabula* 239, dans la liste des mères meurtrières de leurs enfants, Hygin dit que « Tyro fille de Salmonée, [tua] les deux [fils] qu'elle eut de Sisyphé fils d'Éole, suivant un oracle d'Apollon ». Selon certains chercheurs, cette version du mythe, hostile au personnage de Tyro et dont on ignore l'ancienneté, serait à la base de l'une des deux *Tyro* de Sophocle ; il n'est cependant pas improbable qu'elle ait eu pour fonction d'aggraver non pas la physionomie de Tyro, mais l'histoire criminelle de la lignée de Sisyphé.<sup>268</sup>

Enfin, dans la catégorie des filicides se trouvent Ino et Thémisto, que nous analyserons dans la section consacrée aux marâtres, et les mères qui tuent leurs enfants en proie à la folie dionysiaque, comme Agavé, les Minyades et les Proétides, qui seront examinées dans la section consacrée aux Ménades.

#### 2.2.2.6 Filicides ratées et involontaires.

Créuse, Mérope, Augé, Hécube

Dans certains mythes grecs, il existe un schéma narratif selon lequel une mère projette, pour des raisons hétérogènes, de tuer un jeune homme qui, dans l'imminence du crime, s'avère être son fils grâce à une agnition soudaine. C'est le cas de Créuse, fille d'Érechthée, qui dans l'*Ion* d'Euripide tente d'assassiner celui qu'elle croit être le fils illégitime de son mari, mais qui s'avère être son fils. Ion a été conçu après un acte de violence d'Apollon, abandonné dans une grotte et ensuite sauvé par la prêtresse de Delphes. Créuse, quant à elle, a épousé Xouthos, roi d'Athènes : l'oracle, interrogé sur la stérilité de leur mariage, dit qu'Ion est le fils de Xouthos, afin que le jeune homme puisse retourner auprès de sa mère et régner. Créuse apprend la nouvelle grâce aux femmes esclaves du chœur, qui ne taisent pas l'histoire comme on le leur a recommandé, selon le thème habituel de la solidarité entre les femmes.<sup>269</sup> La reine est choquée par la peur

<sup>268</sup> Magistrini 1986.

<sup>269</sup> Avant même que Créuse ne soit informée, le chœur rumine des pensées meurtrières (vv. 704 et 719-20) : « Ah ! Périssa, oui, périssa qui trompa ma maîtresse ! » ; « Puisse l'enfant jamais n'atteindre notre ville, et mourir en quittant sa nouvelle existence ». La solidarité du chœur avec les protagonistes, même dangereuses, est récurrente dans les tragédies d'Euripide.

d'être abandonnée (vv. 789-91) et le vieil esclave la conforte dans ses craintes, redoutant un complot de Xouthos (vv. 808-11). C'est à ce moment qu'apparaissent la question de la légitimité des enfants et la condition ambiguë de la marâtre, qui reviendra dans de nombreuses tragédies. Paradoxalement, la véritable mère d'Ion pense être sa belle-mère (vv. 836-48) :

Mais, de tous ces ennuis, le plus cruel pour toi, sera de voir entrer dans ta maison, en maître sans nom, sans mère enfin, le fils de quelque esclave. [...] Et maintenant, agis, reine, en femme de cœur (ἐκ τῶνδε δεῖ σε δὴ γυναικεῖον τι δρᾶν): par l'épée, ou la ruse, ou bien par le poison, fais périr ton époux, son fils, avant qu'eux-mêmes ne te donnent la mort. Si tu manques d'audace, tu es perdue.

Créuse, après avoir pesé les différentes possibilités, opte pour l'arme typiquement féminine, le poison, celui de la Gorgone que la reine possède car elle l'a hérité de son ancêtre Érichthonios. Le parallèle avec une autre femme dangereuse de la mythologie, Déjanire, qui est aussi devenue une meurtrière grâce au poison d'un monstre mort, est ici évident. La référence à des entités monstrueuses ou bestiales jette également une ombre de sombre horreur sur la protagoniste : ce ne sera pas une coïncidence si le chœur, dans l'imminence du crime, invoque l'aide d'Enodia/Perséphone (vv. 1048-56) et si Ion adresse à sa mère/marâtre la même épithète que celle de Clytemnestre, ἔχιδνα (vv. 1261-5). Le chant entonné par le chœur après avoir revendiqué le crime, établit au contraire un parallèle avec la *rhesis* de Médée chez Euripide : le chœur dénonce la mauvaise réputation des femmes, injustement répandue par les poètes. Mais le fait que les porte-parole de cette dénonciation soient les complices d'un futur filicide renverse le sens de l'apologie des femmes.

Le vieil esclave, à ce stade, avertit Créuse des soupçons qui peuvent peser sur elle en tant que marâtre (vv. 1024-5) : « Coupable ou non, tu paraîtras l'auteur du meurtre ». « Oui » répond Créuse « toujours on accuse la haine des marâtres » (φθονεῖν γὰρ φασὶ μητρικὰς τέκνοις).<sup>270</sup> Le meurtre, organisé en détail, est contrecarré par l'intervention divine et la tragédie se termine par l'agnition et une fin heureuse. Si la tragédie grecque est le lieu de valeurs concurrentes et opposées, il est possible que même celui qui se rend coupable de l'acte le plus déplorable puisse jouir d'une certaine empathie de la part de ceux qui assistent à la souffrance qu'il endure : mais les spectateurs, qui ont pleuré le sort malheureux de Créuse et se sont

<sup>270</sup> Le thème revient aux vv. 1329-30 : « L'épouse en veut toujours aux fils d'un premier lit » ; « Nous, aux marâtres qui en ennemis nous traitent ! ».

réjouis dans le final, sont néanmoins laissés avec le souvenir des intrigues de Créuse, de son ingratitude envers Xouthos et de sa soif de vengeance pour une trahison de son mari qui est inexistante. Au v. 1027, elle déclare que la vengeance ne sera pas seulement une nécessité, mais un plaisir (ἡδονῆς). Créuse n'est pas punie pour la tentative d'assassinat d'Ion, un acte typique de marâtre, ce qu'elle croit être au moment où elle agit. Dans la mythologie, les marâtres qui agissent ainsi sont punies : bien que l'action de Créuse soit la même, c'est paradoxalement la découverte du lien du sang avec Ion, le fait qu'elle est une « vraie » mère, qui lui épargne la punition.

Les autres sources sur Créuse sont postérieures à Euripide, sauf une possible mention de son nom - mais le texte est le résultat d'une intégration - dans Hes. *Cat.* fr.10a, 20-4. Sophocle compose une *Créuse*, dont les fragments survivants sont tous gnomiques, et peut-être un *Ion* ; mais il est possible qu'il s'agisse de la même tragédie.<sup>271</sup> La trame d'*Ion* est selon toute probabilité l'invention d'Euripide. Le contenu de cette tragédie, qui thématise un mensonge des dieux et remet en question le mythe de l'autochtonie athénienne, est bien plus complexe que cela ; mais, comme dans d'autres tragédies, le poète confie une fois de plus aux intrigues d'une femme dangereuse le cœur de l'histoire et la discussion sur des thèmes cruciaux. Mérope, princesse arcade, est la protagoniste d'une histoire similaire : veuve de Chresphontès de Messénie,<sup>272</sup> assassiné par ses deux fils aînés, Mérope est contrainte d'épouser le nouveau roi, Polyphontès. Entre-temps, son troisième fils, Æpytos (ou Chresphontès), secrètement élevé en Messénie par sa mère pour le sauver des visées meurtrières de Polyphontès, retourne en Arcadie ; il se présente sous un faux nom au roi et lui dit, en mentant, qu'il a tué Æpytos. Mérope, l'ayant appris, décide d'assassiner son invité, le croyant le meurtrier de son fils : elle entre dans sa chambre au milieu de la nuit pour commettre le crime, mais est arrêtée par un vieil esclave qui lui révèle l'identité de son hôte. La mère et le fils s'entendent pour consommer la vengeance commune : le lendemain, lors d'un sacrifice, Æpytos tue Polyphontès et reprend possession du trône de son père.

C'est sur cette trame que se fonde l'intrigue du *Chresphontès* d'Euripide, de date incertaine, dont le cœur devait être la scène de l'agnition qui arrête le filicide in *extremis* ; Aristote (*Poet.* 1454 a 4-7) cite le drame comme un excellent exemple d'agnition. Dans ce cas également, Euripide utilise peut-être des personnages peu connus du mythe pour construire une intrigue, semblable à d'autres, de violence féminine. Il est à noter que Mérope, dans la tragédie d'Euripide, a

<sup>271</sup> Voir TrGF IV (*Sophocle*), 308.

<sup>272</sup> L'assassinat de Chresphontès par Polyphontès est raconté par Apollod. 2.8.5, mais sans mentionner la tentative de filicide.

utilisé la même arme que Clytemnestre, le *pelekys*, pour tenter de tuer son fils (Plu. *De esu carn.* 5) :

Regarde aussi Mérope qui, dans la tragédie, prend la hache pour tuer son propre fils et dit (Eur. fr. 456 Kn.) : « Je vais t’infliger ce coup ».

Le thème du filicide manqué est également présent dans l’une des variantes du mythe de Télèphe. Le principe de cet épisode est raconté dans l’*Augé* d’Euripide : Aléos, roi de Tégée, est informé par un oracle que le fils de sa fille, Augé, tuerait ses oncles et régnerait à leur place. Le roi ordonne donc à sa fille de devenir prêtresse d’Athéna, afin qu’elle puisse maintenir sa chasteté ; mais Héraclès la viole, et elle donne naissance à un fils, Télèphe. Aléos les condamne tous deux à mort, mais l’agnition par Héraclès résout la situation.<sup>273</sup> Dans le récit d’Hésiode, puis d’Hygin, Augé est adopté par Teuthras, roi de Mysie :<sup>274</sup> puisque Télèphe l’aide à vaincre un ennemi qui met son royaume en danger, Teuthras lui promet la main d’Augé, sans savoir qu’il s’agit de sa mère. Mais Augé, afin de rester fidèle à Héraclès, décide de tuer Télèphe. Tenant une épée, elle attend que le jeune homme entre dans la chambre à coucher, mais un serpent envoyé par les dieux se tient entre les deux, évitant le crime et provoquant l’agnition. Si la tragédie d’Euripide n’a probablement pas inclus cet épisode du mythe, raconté par Hyg. 100, elle a peut-être été au centre de la tragédie de Sophocle intitulée *Mysiens* (un drame du même nom a également été composé par Eschyle). Sophocle a également écrit une tragédie intitulée *Aléades*.

Un schéma narratif identique se retrouve dans l’*Alexandre* d’Euripide. Le drame, joué aux Dionysies de 415 av. J.-C. et dont on conserve une *hypothesis*, s’ouvre par un prologue dans lequel Aphrodite raconte que des années auparavant, Hécube, enceinte, avait rêvé qu’elle donnait naissance à une torche qui brûlait Troie. Les devins interrogés par Priam avaient prophétisé que l’enfant à naître causerait la destruction de la cité ; l’enfant avait donc été abandonné sur le mont Ida, où il avait grandi et était devenu berger. Au bout de vingt ans, le berger Pâris (ou Alexandre) participe à un agôn sportif à Troie et bat un prince troyen, Déiphobe, qui, avec sa mère Hécube, décide

**273** Deux fragments de cette tragédie thématissent la « nature » féminine, mais on ne sait pas s’ils concernaient Augé : fr. 265a Kn. (« Ainsi le voulait la nature qui n’a nulle souci des lois. C’est pour cela même qu’est née la femme ») et fr. 271a Kn. (« Nous sommes femmes. Tantôt nous sommes vaincues par le doute, tantôt personne ne saurait nous surpasser en audace »).

**274** Hes. fr. 165. 6-7 M.-W. ; Hyg. 100. Selon Apollod. 2.74, en revanche, Augé épouse Theutras. On trouve d’autres versions dans Hecat. *FGrHist* 1 F 29 ; Diod. 4.33.8 ; Paus. 8.48.7.

d'éliminer l'esclave qui avait osé triompher de lui. Cependant, avant que le meurtre n'ait lieu, l'agnition se produit, peut-être grâce à une prédiction de Cassandre : ainsi Alexandre, reconnu comme prince, est accueilli à Troie.<sup>275</sup>

Les premières traces de ce mythe, absent de *Illiade*, se trouvent dans les *Kypria* : selon certains chercheurs, le rêve d'Hécube et l'exposition de l'enfant étaient déjà présents dans ce poème. Le rêve apparaît dans Pind. *Pae.* 8a, fr. 52i Sn.-M., probablement dans le cadre d'une prédiction de Cassandre ;<sup>276</sup> cependant, on ne sait pas si elle a été suivie de l'exposition de Pâris, et encore moins si elle comprenait la tentative de filicide. L'*Alexandre* de Sophocle précédait probablement l'*Alexandre* d'Euripide ; sa chronologie est inconnue et il en reste peu de fragments. Le fr. 93 R. fait référence à la victoire d'un pasteur : « qu'un pasteur a vaincu les citoyens. Naturellement ! ». Cela laisse à penser que l'intrigue chevauchait au moins partiellement celle de l'*Alexandre* d'Euripide. D'autres fragments font allusion aux différences entre les citoyens et les gens de la campagne, un thème également présent dans le drame d'Euripide. Il est possible que l'épisode de l'exposition soit une invention de Sophocle, comme le pensent certains chercheurs, qui croient également que le poète tragique a été influencé par l'histoire de l'exposition et de l'agnition de Cyrus dans Hérodote (1.107-18) ; une influence que certains étendent à Euripide. Dans les deux cas, l'hypothèse reste valable en l'absence de preuves : il n'est pas nécessaire de postuler une relation directe entre ces histoires, puisque l'histoire du fils (ou petit-fils) dangereux exposé, nourri par un animal, puis reconnu, est un thème folklorique répandu dans tout le monde grec. Il n'y a donc aucune preuve que le *plot* du filicide ait existé avant Euripide, qui en est probablement le créateur : ce schéma narratif est d'ailleurs utilisé par le poète dans d'autres tragédies, comme *Chresphontès* et *Ion*.

Les fragments de l'*Alexandre* ne permettent pas de cerner les traits du personnage d'Hécube, probablement caractérisé par une évolution psychologique au cours du drame, de *mater dolorosa* à mère vengeresse de l'honneur de son fils vaincu et presque filicide, pleinement impliquée dans le projet criminel. Cette évolution la rapproche du personnage de Mérope et de celui de Créuse. Dans ce cas également, comme dans *Hécube*, c'est le caractère extrême de l'amour maternel qui pousse la reine au crime. Il est probable que l'attentat contre Pâris ait été mis en scène, comme une source de grand impact émotionnel.

<sup>275</sup> La première partie de l'histoire est similaire dans Apollod. 3.12.5, qui dans la deuxième partie ne fait aucune mention de la tentative de filicide ni des modalités de l'agnition.

<sup>276</sup> Pour une synthèse des débats sur l'évolution de ce mythe avant la tragédie, voir Di Giuseppe (2012, 14-39) et Karamanou (2017, 1-14), qui comprend un *status quaestionis* et une vaste bibliographie.

Le schéma narratif du filicide manqué, sur lequel sont calqués ces épisodes, est un excellent instrument tragique, capable de créer la tension préparatoire à l'agnition. L'agnition, produite dans deux cas par l'intervention d'un dieu ou d'un héros, évite le modèle œdipien, dans lequel la reconnaissance arrive trop tard ; malgré le final heureux, ces événements suggèrent que les femmes sont enclines à tuer les hommes et même leurs enfants, même lorsqu'elles ne le choisissent pas.

### 2.2.3 Marâtres cruelles et assassines

« Il était une fois une femme qui était une sorcière et qui avait deux filles, une laide et méchante, qu'elle aimait parce qu'elle était sa fille, et une bonne et belle, qu'elle détestait parce qu'elle était sa belle-fille ». Le début du conte de fées des frères Grimm, *Der Liebste Roland (Kinder und Hausmärchen, 1857)*, pourrait facilement porter sur Athènes. En fait, le monde grec est obsédé par la figure de la marâtre,<sup>277</sup> perçue sous un jour négatif et considérée comme intrigante, envieuse et hostile aux enfants du premier lit de son mari, comme en témoignent les proverbes et les sentences.<sup>278</sup> Au contraire, il n'existe pas de suspicion similaire envers les beaux-pères, qui ne sont même pas conceptualisés comme une catégorie ayant des caractéristiques spécifiques et reconnaissables.

Les μητριαιά de la mythologie grecque peuvent être divisées en deux grands groupes, parfois imbriqués : les meurtrières, qui tentent de se débarrasser de leurs beaux-fils par envie, jalousie et désir d'assurer la descendance et l'héritage de leurs enfants, et les amoureuses, désireuses de séduire le fils de leur mari. Même ces dernières se transforment souvent en meurtrières car, rejetées par l'être aimé, elles se vengent par des actes violents ou des calomnies souvent annonciatrices de mutilations ou de mort. Bien que les deux catégories soient contiguës, nous analyserons ici le thème de la marâtre malfaisante dans son ensemble, en examinant sa fonction et sa

<sup>277</sup> Ici, la catégorie « marâtre » comprend non seulement la femme épousée en secondes nocés par un homme pour remplacer la mère de ses enfants, mais aussi l'épouse d'un mari qui a ou peut avoir des enfants illégitimes, comme Hermione ; une catégorie que l'on retrouve chez les dieux dans la figure d'Héra « marâtre » des enfants illégitimes de Zeus, bien qu'Héra, comme Hermione, soit représentée davantage comme une épouse jalouse que comme une marâtre.

<sup>278</sup> Aesch. *Pr.* 727 « marâtre des navires », indiquant une côte dangereuse ; avec une signification négative en opposition à la mère chez Plato *Menex.* 237b 7 « nourris par la terre où ils ont vécu comme par une mère et non par une marâtre » ; Is. *Pro Euphil.* 5.5 « il arrive la plupart du temps qu'il y a mésentente entre marâtres et filles du premier lit » ; Men. *Mon.* 189 « Il n'y a pas de mal plus terrible qu'une marâtre ». Plusieurs exemples dans Diogen. 3.65 et 7.66, Stob. 4.22.



relation avec la réalité historique, ainsi que les figures de marâtres meurtrières ou simplement cruelles ; les marâtres amoureuses seront traités plus loin, dans le cadre du schéma narratif du *Potipharmotiv*.

Il faut tout d'abord se demander si la figure de la méchante marâtre n'est qu'un stéréotype culturel ou si elle est un reflet de la réalité de l'Athènes classique. Selon Patricia Watson, auteure d'une étude détaillée sur la réalité historique et les représentations des marâtres dans le monde antique,<sup>279</sup> cette image, ne refléterait pas la situation athénienne contemporaine, mais plutôt des préjugés et des croyances sur cette catégorie. Ces préjugés reposent à leur tour sur l'idée selon laquelle l'amour parental ne concerne que les enfants biologiques. Plusieurs passages d'Euripide réaffirment cette idée : par exemple, le fr. 4 Kn. de l'*Égée* déjà mentionné sur la malveillance des marâtres envers les beaux-enfants, deux passages d'*Ion* (v. 1025 et 1329 « L'épouse en veut toujours aux fils d'un premier lit ») et un d'*Alceste* (vv. 309-10 « La marâtre qui survient hait les enfants d'un premier lit, et la vipère n'est pas plus cruelle »). Ces préjugés s'ajoutent à leur tour aux croyances sur les défauts féminins « naturels », notamment la luxure, l'avidité et la jalousie,<sup>280</sup> qui conduiraient les marâtres à haïr les enfants du premier lit de leur mari en favorisant les leurs, ou à les séduire. En fait, si à la racine de cette vision il n'y avait que l'idée que le parent « substitut » du parent biologique ne peut pas aimer ses beaux-enfants, le préjugé négatif retomberait également sur les beaux-pères, un fait qui ne se produit ni dans la mythologie grecque ni dans le conte populaire au fil du temps. Dans les cas où le beau-père tue le beau-fils, comme dans le mythe de Chrephontès, ce n'est pas la jalousie qui l'anime, mais un besoin concret et rationnel d'éviter la vengeance que le beau-fils, une fois adulte, aurait le devoir de consommer pour rendre justice au meurtre du père. De plus, il n'y a pas d'équivalent masculin de la marâtre amoureuse, c'est à dire un beau-père qui tente de séduire sa belle-fille, même si, évidemment, une telle situation serait beaucoup plus réaliste, étant donné l'inégalité entre les sexes et la normalité de la violence sexuelle masculine dans le monde grec, bien attestée également dans les mythes.<sup>281</sup> Les femmes succombent à leurs passions, les hommes non : c'est sur cela que se fonde l'inexistence de la catégorie des mauvais beaux-pères. Cette conception se combine probablement avec la peur de tout ce qui peut contribuer à la dissolution

<sup>279</sup> Watson 1995.

<sup>280</sup> Sur la jalousie comme un défaut typiquement féminin, Eur. *Andr.* 181-2 (« C'est chose jalouse que la nature féminine, et contre ses rivales l'hostilité de l'épouse est sans bornes ») ; *Med.* 909 ; Arist. *HA* 9.1. La jalousie est à l'origine de la mort des hommes dans d'innombrables tragédies.

<sup>281</sup> Deacy, Peirce 1997 ; Llewellyn-Jones 2011.

de l'*oikos* et entraver la reproduction de la *polis* : et cela, à l'évidence, est perçu comme venant du monde féminin.

Cette interprétation est également soutenue par la diffusion du stéréotype de la méchante marâtre dans le *folklore* de nombreuses cultures, sociétés et époques,<sup>282</sup> alors que les méchants beaux-pères sont quantitativement insignifiants. Les marâtres des contes populaires sont jalouses de leurs beaux-enfants, les persécutent, les abandonnent, tentent de les tuer ; il n'est pas rare que la figure de la marâtre se superpose à celle de la sorcière qui, comme Médée, attende à la vie de ses beaux-enfants ou les transforme en animaux. Dans la collection de contes de fées des frères Grimm sont rassemblées treize histoires de marâtres, dont les plus célèbres sont *Cendrillon* et *Hansel et Gretel*. Dans ces histoires, les belles-mères sont invariablement mauvaises et les victimes invariablement innocentes :<sup>283</sup> la jalousie est le défaut qui les caractérise le plus, comme dans les mythes de la Grèce antique. La persistance de ce stéréotype dans le temps ne peut que renvoyer à celle dans le long terme de structures matérielles hiérarchiques au sein de la famille et de la communauté.

Les récits mythiques grecs sur la méchante marâtre sont nombreux et beaucoup d'entre eux s'inscrivent dans les intrigues tragiques. Nombre des protagonistes de ces histoires sont déjà connus d'Homère et d'Hésiode : mais, comme nous le verrons au cas par cas, les épisodes impliquant une marâtre semblent dans bien des cas des ajouts plus récents au *corpus* mythique des différents personnages, probablement insérés pendant l'âge classique.

### 2.2.3.1 Ino et Thémisto

Les versions du mythe d'Ino sont nombreuses ; dans la plus connue, Ino est la marâtre des enfants du premier lit d'Athamas. Voici le récit d'Apollod. 1.9.1 :

Athamas, qui régnait sur la Béotie, a de Néphélé un fils, Phrixos, et une fille, Hellé. Il épouse ensuite Ino, dont lui naquirent Léarchos et Mélécertès. Ino, complotant contre les enfants de Néphélé, persuada les femmes du pays de griller la semence de blé. En

<sup>282</sup> Thompson 1955-58, S 31 ; Watson 1995, 258-66. Dans le monde romain, la figure de la *noverca* est très présente : sa mauvaise réputation provient de sources grecques, mais est également bien ancrée dans la tradition romaine (Gray-Fow 1988).

<sup>283</sup> Watson (1995, 258-9) explique ce manichéisme par le caractère unidimensionnel du *folktale* et par le fait qu'il tend à prendre le point de vue de la jeune génération. Les différences structurelles et fonctionnelles entre le mythe et le conte populaire font que le mythe grec est caractérisé par un nombre réduit d'éléments magiques (la seule marâtre-magicienne est Médée) et que, surtout dans sa déclinaison tragique, il manque dans la plupart des cas une fin heureuse, qui prédomine dans les contes de fées.

cachette de leurs maris, elles s'en emparèrent et le firent. La terre, recevant des grains de blé grillés, ne produisit pas la récolte de l'année. Aussi Athamas envoya-t-il des messagers à Delphes pour demander un moyen de mettre fin à cette stérilité. Mais Ino persuada les envoyés de dire que, selon la réponse de l'oracle, l'infertilité cesserait si Phrixos était immolé à Zeus. À ces mots, Athamas fut contraint par les habitants du pays de mener Phrixos à l'autel. Mais Néphélé l'en arracha avec l'aide de sa fille, et elle leur donna un bélier à la toison d'or qu'elle avait reçu d'Hermès : emportés par lui à travers le ciel, ils franchirent terre et mer.

Dans la suite du récit, Hellé tombe dans l'Hellespont - auquel elle donnera son nom - et meurt, tandis que Phrixos arrive en Colchide. Dans la version d'Hygin (2), Phrixos s'offre volontairement pour le sacrifice : cependant, ayant découvert *in extremis* le complot d'Ino, Athamas le libère et lui donne Ino et Mélécerte afin qu'il les tue. Mais Dionysos, dont Ino avait été la nourrice, embrouille l'esprit d'Athamas et lui enlève sa femme. Puis Athamas, rendu fou par Héra, tue son fils Léarque, qu'il prend pour un cerf. Ino et Mélécerte, se jettent alors à la mer : la mère devient une divinité sous le nom de Leucothée et le fils sous celui de Palémon.

Dans ce récit, Ino est dotée de toutes les caractéristiques de la marâtre greffées sur les défauts « féminins » : grâce à sa ruse et avec la complicité d'autres femmes elle élabore un plan pour tuer son beau-fils sans, en déguisant le crime en sacrifice pour le bien de la communauté. Seule l'intervention de la vraie mère sauve Mélécerte. Dans le récit d'Hygin, Ino et Athamas deviennent également des filicides, bien qu'inconsciemment, poussés par la *mania*.

Dans une variante du mythe, le rôle d'Ino est inversé, et de marâtre persécutrice, elle devient la victime d'une autre marâtre, Thémisto (Hyg. 1) :

Athamas, fils d'Éole, eut de son épouse Néphélé un fils, Phrixos, et une fille, Hellé ; et de Thémisto fille d'Hypsée deux fils [...] et d'Ino fille de Cadmos deux fils, Léarque et Mélécerte. Thémisto, parce qu'Ino l'avait privée de son mariage, voulut tuer ses fils ; aussi se dissimula-t-elle en secret dans le palais et, l'occasion venue, et alors qu'elle pensait avoir tué les enfants de son ennemie, elle mit les siens à mort par mégarde, trompée par la nourrice, celle-ci ayant jeté sur eux le mauvais vêtement. Thémisto, quand elle s'en fut rendu compte, se tua.

Il faut se demander si ces variantes<sup>284</sup> attestent des étapes différentes de l'évolution du mythe ou si elles se développent en parallèle. La première donnée observable est qu'à l'époque archaïque, on ne trouve aucune trace d'Ino comme marâtre maléfique. Le personnage apparaît dans Homère comme une divinité de la mer (*Od.* 5.333-53), l'aide bienveillante d'Ulysse, à qui elle conseille d'abandonner le radeau et de nager jusqu'à la terre des Phéaciens. Hésiode (*Th.* 976) la mentionne simplement comme fille de Cadmos et Harmonie, et sœur de Sémélé, Agavé et Autooné, alors que dans le *Catalogue* son nom n'apparaît pas. Pindare mentionne Ino dans *Ol.* 2.33-5 et *Pyth.* 11.3 en tant que divinité de la mer, alors que dans *Pyth.* 4.161-2, datant de 462 av. J.-C., la méchante marâtre de Phrixos, dont le nom n'est pas cité, est mentionnée pour la première fois.

Une scholie (*Schol. Vet. Pind. Pyth.* 4.281b) commente :

Il fut calomnié par sa belle-mère, qui était amoureuse de lui, et un piège lui fut tendu, de sorte qu'il s'enfuit. Pindare, dans les *Hymnes*, appelle sa belle-mère Démodicé, Hippias ou Gorgopis. Sophocle, dans *Athamas*, l'appelle Néphélé. (Trad. de l'Auteure)

Ce passage témoigne d'une confusion sur le nom de la marâtre meurtrière<sup>285</sup> et sur son type : la figure de la marâtre amoureuse et le *Potiphar*motiv, en effet, ne font généralement pas partie de ce mythe, dans lequel la marâtre, qu'il s'agisse d'Ino ou de Thémisto, tue pour favoriser ses enfants. La représentation d'Ino en tant que marâtre amoureuse n'est pas tardive, mais remonte au moins au V<sup>e</sup> s. : Phérécyde (*FGrHist* 3 F 98) parle d'une folle passion d'Ino pour Phrixos.

La première mention des machinations d'une marâtre nommée Ino se trouve dans Hérodote (7.197) : lorsque Xerxès arriva à Alos en Achaïe, les guides lui racontèrent une légende locale sur le sanctuaire de Zeus Laphystios, « comment Athamas fils d'Éole, s'étant concerté avec Ino, avait comploté de faire périr Phrixos ». L'*Athamas* d'Eschyle, dont il reste peu de fragments, semble plutôt se concentrer sur la mort des deux fils d'Ino et d'Athamas : c'est ce qu'atteste le fr. 1 R. (τὸν μὲν τρίπους ἐδέξατ' οἰκεῖος λέβης | αἰεὶ φυλάσσωσιν τὴν ὑπὲρ πυρὸς στάσιον « L'un était accueilli par le chaudron fait maison à trois pieds, qui occupe toujours sa position au-dessus du feu ») qui

**284** Caballero Gonzáles (2015) fait une division en trois blocs de la série d'épisodes et de variantes du mythe d'Ino : le groupe Ino-Phrixos-Hellé, au centre duquel se trouve le complot d'Ino et le sauvetage des enfants par Néphélé ; le groupe Ino-Léarque-Mélicerte, centré sur la folie d'Athamas et d'Ino et le meurtre de leurs enfants ; le groupe Ino-Thémisto sur le plan de Thémisto contre les enfants d'Ino, qui se termine par l'assassinat de ses propres enfants.

**285** Le nom de Démodicé en tant qu'épouse ou belle-sœur d'Athamas se trouve également dans Hyg. *Astron.* 2.20. Sur les trois mariages d'Athamas et leur chronologie, voir Scarpì, Ciani 1996, 464 ; Lucas De Dios 2008.

fait allusion à la mort de Mécicerte, jeté, selon certaines versions, dans un chaudron d'eau bouillante. Au τὸν μὲν du v. 1 a peut-être suivi un τὸν δὲ qui a introduit la mort de Léarque.<sup>286</sup> Sophocle écrit deux *Athamas*, un *Phrixos* et peut-être un *Ino* qui a probablement accueilli la version sur Ino-marâtre, comme le *Phrixos* d'Euripide. C'est peut-être à l'*Athamas* de Sophocle qu'Aristophane fait allusion dans *Nub.* 256-7 en attribuant à Strepsiade cette phrase : « Ah ! Socrate, n'allez pas faire de moi un autre Athamas et me sacrifier ».<sup>287</sup> Euripide consacre également à ce mythe une tragédie intitulée *Ino* et deux autres intitulées *Phrixos*, ainsi que plusieurs références dans d'autres drames. Selon Hyg. 4 (*Ino Euripidis*), dans l'*Ino*, de date incertaine, Euripide a utilisé, avec quelques variations, la figure de l'Ino-persécuté : Athamas, croyant Ino morte, de qui il avait eu deux enfants, épouse Thémisto, avec qui il a des jumeaux. Plus tard, Athamas apprend qu'Ino vit sur le Parnasse, où elle est Bacchante, et la ramène chez lui, la gardant cachée. Thémisto décide alors de tuer les enfants d'Ino : cependant, comme complice elle choisit Ino elle-même, qu'elle croit être une esclave. Elle lui ordonne de faire porter à ses enfants des robes blanches et à celles d'Ino des robes noires, afin qu'ils puissent être distingués. Mais, selon un schéma typique du conte populaire, Ino échange les couleurs et Thémisto assassine ses enfants ; ayant découvert l'erreur, elle s'ôte la vie. Athamas, devenu fou, tue Léarque pendant la chasse, tandis qu'Ino se suicide en se jetant à la mer avec Mécicerte.

L'articulation entre la mort des enfants de Thémistos et celle des enfants d'Ino et la relation de cause à effet entre les deux ne sont pas explicitées par Hyginus ; il est probable que la double série d'infanticides/flicides constituait le thème central de la pièce et avait un grand effet émotionnel sur le public. Par rapport aux tragédies d'Euripide examinées ci-dessus, dans lesquelles la reconnaissance se produisait *in extremis*, évitant la catastrophe au dernier moment, les spectateurs ont ici assisté à une double catastrophe causée par deux femmes, bien que de manière non intentionnelle. Ce caractère involontaire n'est cependant pas sans faille : Athamas est le seul à tuer de manière totalement accidentelle, puisque Thémisto manque la cible, mais l'infanticide est prémédité, tandis qu'Ino sauve ses propres enfants, mais ce sont les enfants de Thémisto qui paient pour l'échange, effectué consciemment par la protagoniste. Alors que ce dernier personnage était presque certainement présenté comme

**286** Le fr. 2 Kn. fait allusion à un outil pour retirer la nourriture du feu et le fr. 2a Kn. nomme un chaudron. Pour une tentative de reconstitution de l'intrigue de l'*Athamas* d'Eschyle, Lucas de Dios 2005 et 2008 ; Caballero Gonzáles 2017.

**287** Après que Néphélé a éloigné les enfants du sacrifice, Athamas propose de les remplacer. Aristophane parodierait ici la scène dans laquelle Athamas montait les escaliers du temple pour être sacrifié.

mauvais, en raison des motifs qui sous-tendent son acte, nous ne savons pas si Euripide a offert une justification morale à Ino pour avoir causé la mort des enfants de Thémisto. Il serait important de clarifier ce point pour comprendre si Ino a reçu du poète, dans cette tragédie, les traits typiques de la méchante belle-mère.<sup>288</sup> Dans un passage de Plutarque concernant les remords des méchants (*De sera*, 555a-556a = fr. 399 Kn.), il est dit :

C'est ainsi que nous entendons les paroles d'Ino dans les théâtres, regrettant ce qu'elle a fait : « Chères femmes, dites-moi, comme je voudrais pouvoir habiter la maison d'Athamas depuis le début, sans avoir fait aucune des choses que j'ai faites ! ». Il est raisonnable de croire que l'âme de toute personne méchante réfléchit à ces choses et se demande en elle-même comment, en échappant au souvenir de ses anciennes transgressions, en se débarrassant de sa conscience et en devenant pure, elle pourrait vivre une autre vie depuis le début.

Ce fragment est attribué par de nombreux chercheurs à l'*Ino* d'Euripide, probablement caractérisée par un chœur composé de femmes amies d'Ino.<sup>289</sup> si tel était le cas, cela constituerait un indice en faveur de la représentation négative de la protagoniste. L'attribution du fragment reste cependant hypothétique, d'autant plus que de nombreux drames contemporains sont consacrés à ce mythe.<sup>290</sup>

Parmi les quelques fragments restants, certains portent des *gnomai* sur les femmes et leur méchanceté, mais le manque de contexte et l'ignorance de l'identité de la *persona loquens* entravent l'interprétation.<sup>291</sup> Les fragments de tradition indirecte ont été récemment complétés par la publication de *P.Oxy.* 5131 (Luppe, Henry 2012) avec

<sup>288</sup> À ce propos, voir Finglass 2016b, 308-11.

<sup>289</sup> Jouan, van Looy 1998-2003, 8.2, 189.

<sup>290</sup> En 415 av. J.-C., Xénoclès remporte les Dionysies avec une trilogie dans laquelle *Athamas* est le drame satyrique ; Aquéos compose un *Phrixos* ; Astydamos le Jeune et Timoclès (IV<sup>e</sup> s.) sont auteurs d'une tragédie du même titre. Parmi les poètes comiques, Amphis et Antiphane écrivent un *Athamas*. Nous ne connaissons le contenu d'aucun de ces drames.

<sup>291</sup> Fr. 400 Kn. « O destin des mortels, ô cœur de femmes ; quel fléau (νόσημα) nous possédons en Cypris ! » ; fr. 401Kn. « Hélas. Combien la nature a rendu la race des femmes (θέλυ γένος) plus malheureuse que les hommes ! Dans le bien elle reste en effet loin derrière eux, mais dans l'infamie elle les dépasse » ; fr. 402 Kn. « Les lois concernant les femmes ne sont pas bien faites : l'homme favorisé par le destin devrait de fait en avoir le plus possible, <pour peu qu'il possède dans sa maison de quoi les nourrir>. Ainsi il chasserait de sa maison la mauvaise et garderait avec plaisir la bonne. Mais en fait ils n'en ont sous les yeux qu'une seule et se jettent ainsi dans un grand danger, car c'est sans avoir éprouvé leur caractère, que les mortels importent des épouses chez eux » ; fr. 403 Kn. « Quel père ou quelle mère a donc engendré ce fléau funeste aux humains, la jalousie au nom odieux ; dans les mains, dans les entrailles ou dans les yeux ?

les restes de 25 vers qui appartenait probablement à *Ino*. Le papyrus comprend une scène dans laquelle le chœur annonce l'apport « à la maison du maître » (v. 3-7) d'un corps, probablement de Léarque, les instructions d'Athamas pour qu'il soit déposé devant la maison (vv. 8-11), et le début d'une complainte lyrique par un autre personnage, probablement *Ino*.<sup>292</sup>

Les deux *Phrixos* d'Euripide, dont il reste deux *hypotheseis* incomplètes et dont les fragments ne sont pas facilement attribuables à l'un ou l'autre des deux drames, développent la figure d'*Ino*-marâtre. *Phrixos A*, traite de la conspiration d'*Ino* contre les fils de Néphélé, comme le montrent les références à la stérilité des champs (fr. 822b Kn.) ; le second, selon les *hypotheseis*, inclut le sauvetage d'*Ino* par Dionysos :

contre celui qui était la victime du complot mais ayant appelé Dionysos à son aide, elle [*Ino* ?] échappa de justesse à la mort. Car Dionysos frappa de folie *Phrixos* et sa sœur *Hellé* et les mena dans une région déserte avec l'intention d'en faire des victimes des *Ménades*. Mais *Néphélé* descendit du ciel, enleva les siens et leur donna le bélier pour les conduire en *Colchide*.

Compte tenu de la fréquence dans Euripide du thème du sacrifice volontaire (*Macarie*, *Iphigénie* et *Ménéécée*), il se peut qu'un des deux drames ait inclus la scène de l'offrande de soi de *Phrixos*.

Des quelques fragments du drame qui subsistent, on peut déduire que deux caractéristiques de la marâtre méchante étaient l'hypocrisie et l'impudeur dans le mensonge, que l'on devine d'après sa définition péremptoire d'elle-même en tant que marâtre atypique (fr. 824 Kn. ὡς οὐδὲν ὑγιᾶς φασὶ μητριᾶς φρονεῖν | νόθοισι παισίν, ὧν φυλάξομαι ψόγον « Les marâtres, dit-on, sont toujours mal disposées envers des enfants bâtards : je me garderai de ce reproche »). Le fr. 822b Kn. conserve une partie d'un dialogue entre *Ino*, son mari et un esclave, qui révèle la vérité sur les graines rendues stériles. La protagoniste nie ses responsabilités (vv. 6-7) : « <Je le jure> et même sans serment je ne dis pas de mensonges : <cet homme> ne l'a pas reçue de ma main ». *Athamas* répond (vv. 8-10) : « <Nies-tu>, malheureuse, que tu t'appliquais au meurtre de mon peuple ou de mes enfants ? ». Mais l'esclave confirme ce qui est dit et *Ino*, même devant

---

Elle est en nous : aussi ce serait une noble tâche pour les médecins de supprimer par une opération ou par des potions la plus terrible maladie qui soit au monde ».

**292** On trouvera une analyse de ce papyrus dans Finglass 2014 ; une reconstruction de l'intrigue et une comparaison avec d'autres tragédies euripidéennes dans Jouan, van Looy (1998-2003, 8.2, 189-95) ; Finglass 2016b ; Rosso 2020. Selon Nikolaidou-Arampatzi (2022), la pièce portait sur le meurtre des enfants d'*Ino* ; les preuves apportées sont toutefois fragiles.

l'évidence, répète : « Entends-tu comment on insulte ta femme ? ». Le penchant au mensonge typique des femmes caractérise largement les marâtres, comme nous le verrons à propos du *Potiphar* motiv.

Selon l'habitude d'utiliser fréquemment des *exempla* dans les cas de violence tragique et d'imbriquer les mythes sur les femmes dangereuses, Euripide rappelle également l'histoire d'Ino dans *Médée*, par la bouche du chœur (vv. 1282-90) :

Une seule femme, une seule dans le passé, m'a-t-on dit, porta la main sur ses enfants aimés : Ino, frappée de folie par les dieux, quand l'épouse de Zeus l'eut chassée de sa demeure, à l'aventure. Elle se jeta, la malheureuse, dans l'onde amère infligeant à ses enfants un trépas impie ; d'un bond par-delà la falaise marine, elle les entraîna tous deux dans la mort. Que pourrait-il donc encore se produire d'inouï ?

Dans les *Bacchantes* d'Euripide (et plus tard dans Hyg. 184), il est rappelé qu'Ino n'est pas seulement une marâtre meurtrière, mais qu'elle participe aussi à l'assassinat de son neveu Penthée. Au v. 229, ce dernier, énumérant les Ménades qui se déchainent sur les montagnes avec sa mère, nomme Ino ; aux vv. 680-2, le messager raconte qu'il a vu trois thiasés menés par les filles de Cadmos, Autooné, Agavé et Ino ; aux vv. 1125-31 un second messager raconte l'horrible démembrement de Penthée :

[Agavé] prend des deux mains son bras gauche, et s'arc-boutant du pied au flanc de cet infortuné, désarticule, arrache l'épaule, non point certes avec ses seules forces, mais avec celles que le Dieu lui communique. Ino, sur l'autre flanc, œuvrait pareillement, et lacérait la chair, tandis qu'Autooné venait à la rescousse avec la troupe entière des femmes.

Aux vv. 1227-9, Cadmos raconte qu'il a vu les trois sœurs errer en proie à la *mania* après le meurtre du roi.

Cet épisode ajoute une nouvelle physionomie au personnage d'Ino, qui, comme Médée, combine les traits de différents types de femmes dangereuses : outre l'Ino-marâtre et l'Ino-filicide, il y a aussi une Ino-Bacchante et assassine du neveu. Ino est d'ailleurs liée à l'histoire mythique de Dionysos en tant que sa nourrice à la mort de Sémélé (Apollod. 3.4.2). Une fois de plus, Dionysos collabore, directement ou indirectement, à la destruction d'une famille. Ce chevauchement de traits, parfois contradictoires (Ino victime ou persécutrice, marâtre meurtrière ou amoureuse, assassine volontaire des enfants d'autrui ou assassine involontaire des siens, aveuglée par la *mania* envoyée par Héra ou par Dionysos), suggère un métissage de différents récits mythiques, fusionnés ou juxtaposés dans les scholies et



les mythographes tardifs. Les sources archaïques sont caractérisées par l'absence de traits négatifs dans le caractère d'Ino, mais l'*argumentum e silentio* n'est pas le seul indice : l'intervention bienveillante d'Ino envers Ulysse dans Homère et l'affirmation d'Apollodore (3.4.3) selon laquelle Leucothée et Palémon aident les marins pendant les tempêtes, ont conduit certains chercheurs à croire qu'Ino, comme Médée, était à l'origine une divinité positive qui s'est transformée au fil du temps en une figure dangereuse.

Selon Farnell, Ino était à l'origine une déesse chthonienne de la végétation et *kourotrophos*, mais aussi protectrice des voyages maritimes, comme le montrent certaines dédicaces votives<sup>293</sup> : l'épisode des graines rendues stériles serait une transposition de son pouvoir sur la végétation. De ce point de vue, il nous semble que la variante du mythe selon laquelle Ino tue Mécerte en le jetant dans un chaudron<sup>294</sup> pourrait prendre une signification particulière : comme dans le cas de Médée, à l'origine de cet épisode se trouverait peut-être le récit d'un rituel d'immortalisation par immersion, lié à la caractéristique de *kourotrophos* d'Ino, et non, comme l'ont supposé certains chercheurs, le souvenir d'un rite de sacrifice humain ou d'une technophagie.<sup>295</sup> L'hypothèse est également soutenue par une scholie (*Schol. Vet. Pind. I hyp.* a 5-9), selon laquelle c'est Léarque qui a été plongé dans le chaudron : « Athamas en proie à la folie a tué Léarque, après quoi sa mère l'a mis dans un chaudron d'eau bouillante ; mais elle est ensuite devenue elle-même folle et s'est jetée dans l'eau avec Mécerte ». L'épisode a tout l'air de décrire une tentative d'Ino pour ramener Léarque à la vie par un rituel d'immersion.<sup>296</sup> Quant à la tentative de meurtre de son beau-fils, il se peut que la version d'Hygin sur la volonté d'auto-immolation de Phrixos soit la plus ancienne et qu'elle soit remplacée au V<sup>e</sup> s. par celle qui le présente comme une victime des machinations d'Ino.

Sur la base de ces prémisses, il est possible que le mythe d'Ino ait suivi un chemin similaire à celui de Médée : d'une divinité

**293** Pour les sources épigraphiques et littéraires, Farnell 1916, 37-8. Un relief sur une stèle votive du musée de Volos (E 543.404 = LIMC s.v. « Ino » 1), datant du début du III<sup>e</sup> s. et provenant de Larissa, montre Ino assise sur un rocher et devant elle la dédicataire étendant ses mains dans un geste de supplication.

**294** En plus du fragment d'Eschyle susmentionné, voir Pind. *Thr.* fr. 128d, 2-3 S.-M., Apollod. 3.4.3 et *Schol. Vet. Pind. Pyth.* 3.173b. Sur les variantes de la mort de Mécerte, Halm-Tisserant 1993, 173-89.

**295** Fontenrose 1948.

**296** La même scholie, à la l.3, avait proposé une variante différente : « Lorsque Athamas devient fou sous l'effet de la colère d'Héra et tua l'un de ses enfants, Léarchos, et qu'il s'apprêtait en même temps à jeter Mécerte dans un chaudron bouillant, Ino l'attrapa le premier et le vola. Poursuivie, elle sauta dans la mer avec l'enfant ». Selon *Schol. Lycophr. Alex.* 229.6, Athamas tue Léarque, mais c'est Ino, devenue folle, qui jette Léarque dans le chaudron.

bienfaisante et protectrice des enfants et des marins, au cours des siècles, la fille de Cadmos serait passée à son opposé, pour devenir l'une des plus célèbres marâtres de l'Antiquité, même dans le monde romain. À l'époque classique, la seule source qui présente Ino comme une victime de Thémisto est l'*Ino* d'Euripide.

Les premières images reconnaissables d'Ino remontent au milieu du V<sup>e</sup> s., lorsque l'histoire est devenue populaire, peut-être aussi grâce aux nombreux drames qui lui ont été consacrés. Cependant, la majeure partie de l'iconographie dépeint Ino en sa qualité de nourrice de Dionysos ou de divinité de la mer. La seule image d'Ino-marâtre est une amphore attique à col à f.r. de 450-400 av. J.-C. attribuée au peintre de Munich,<sup>297</sup> sur laquelle Phrixos, identifiable grâce au bélier de la toison d'or, est poursuivi par une femme brandissant une double hache.

### 2.2.3.2 Sidéro

Les versions anciennes du mythe de Tyro et de sa marâtre Sidéro sont rares. La première mention se trouve dans *Od.* 11.235-59 où l'on raconte l'amour de la fille de Salmonée, roi d'Élide, pour le fleuve Énipée : un jour Poséidon, qui avait pris la forme du fleuve, viole la jeune fille, qui donne naissance à Pélias et Nélée. Tyro épouse ensuite Créthée, et donne naissance à Éson, Phérès et Amythaon. Contrairement à Homère, qui avait donné à Salmonée l'épithète ἀμύμων, Hésiode s'attarde sur l'impiété de ce personnage, qui ose se considérer comme l'égal de Zeus, puis mentionne Tyro (*Cat.* fr. 30.24-5 M.-W.) :

De lui restait une fille, chère aux dieux heureux, Tyro aux belles boucles, égale à Aphrodite dorée ; étant toujours en querelle et en contraste constant avec Salmonée, et n'admettant pas non plus qu'un mortel soit au même niveau que les dieux, le père des dieux et des hommes la sauva. [...] Il la conduisit à la maison de Créthée immaculée, <qui> l'accueillit avec joie et prit soin d'elle. <Plus tard, après> qu'elle eût atteint la fin de sa jeunesse amoureuse, Poséidon qui secoua la terre tomba amoureux d'elle et <...> un dieu amoureux d'une femme mortelle, parce que en beauté elle surpassait toutes les femmes vraiment féminines. Et elle avait l'habitude de suivre les beaux courants de l'Énipée <...>.

Le récit se termine ici, juste avant une longue lacune. Le développement de l'histoire est raconté par deux sources tardives. Apollodore (1.9.8), après avoir mentionné l'impiété de Salmonée, son incinération

<sup>297</sup> Naples, Museo Archeologico Nazionale 270 = LIMC s.v. « Ino » 13.

par Zeus, le transfert de Tyro chez son oncle Créthée, et la conception de ses fils avec Poséidon, raconte que les jumeaux furent exposés et sauvés par un gardien de chevaux ; puis « quand ils furent grands, ils reconnurent leur mère et ils tuèrent sa marâtre, Sidéro. Quand il surent qu'elle maltraitait leur mère, ils se ruèrent sur elle. Mais elle les devança et se réfugia dans le sanctuaire d'Héra. Pélias l'égorgea pourtant sur les autels mêmes et, en règle générale, il persista dans son refus d'honorer Héra ». De même, Diodore (4.68) déclare : « Salmonée épousa en deuxième mariage une femme nommée Sidéro ; elle traitait Tyro avec dureté, comme l'aurait fait une marâtre ». <sup>298</sup> Diodore parle alors de Salmonée, puis de la naissance des jumeaux, et ne mentionne plus Tyro et sa marâtre, de sorte que la nature de la persécution exercée par Sidéro et sa cause nous restent inconnues. <sup>299</sup> Une autre référence à cette marâtre se trouve plus tard dans une épigramme de l'*Anthologie Palatine* (3.9) :

Sur la neuvième sont sculptés Pélias et Nélée, fils de Poséidon, délivrant leur mère, que son père Salmonée tenait depuis longtemps enchaînée pour la punir de sa faute et que sa marâtre Sidéro torturait : « Leur mère Tyro, | que son père Salmonée tenait dans des liens cruels, la soumettant à son autorité <...> | Il ne la gardera plus en prison comme une esclave, s'il voit ici | Nélée et Pélias assis à côté d'elle ».

Dans la longue période qui sépare Hésiode de ces sources tardives, peu d'autres auteurs s'occupent, à notre connaissance, de ce mythe : outre les drames perdus d'Astydamas le Jeune et de Carcinus intitulés *Tyro*, et *Salmonée*, drame satirique de Sophocle, <sup>300</sup> nous avons connaissance de deux tragédies de Sophocle intitulées *Tyro*, dont il reste une vingtaine de fragments de tradition indirecte qui ne permettent pas de reconstituer les deux intrigues. <sup>301</sup> Le fr. 658 R., contenant un jeu de mots sur *sideros* = fer, confirme la présence de la marâtre dans l'une de ces tragédies :

<sup>298</sup> Sur les différences entre les récits de Diodore et Apollodore, voir Lucas de Dios (1984, 177-8), auquel nous nous référons pour les autres sources tardives sur le mythe de Tyro et pour une tentative de reconstitution des deux drames de Sophocle. À ce propos, voir également Clark 2003 et Sorce 2017, 4-142.

<sup>299</sup> Mais voir Poll. 4.141 : « Sophocle représente Tyro avec un visage livide, en raison des coups qu'elle a subis de la part de sa marâtre Sidéro ».

<sup>300</sup> Les διδασκαλῖαι citent une *Tyro* dans une liste des drames représentés aux Lénéennes de 418 av. J.-C. (Did. a 2b 77-8 *TrGF*).

<sup>301</sup> Les tentatives de reconstruction des deux intrigues sont nombreuses. Magistri-ni 1986 pense que la narration d'Apollodore constituait le synopsis d'un des drames.

C'est une femme combative, qui porte à juste titre du fer en son nom et, se comportant selon son nom, ne remarque pas l'infamie qui lui vient.

Les fils de Tyro, peut-être, ont exercé leur vengeance contre la persécutrice de leur mère dans l'un des deux drames. Au moins une des deux tragédies était basée sur l'agnition (*Schol. Eur. Or.* 1691 ; *Arist. Poet.* 1454b 19) et se terminait probablement par une fin heureuse.<sup>302</sup> Peut-être le fr. 659 R. faisait-il référence à une punition infligée à Tyro par sa marâtre :<sup>303</sup>

Ma douleur pour mes cheveux est comme celle d'une pouliche qui, traînée par des bergers dans des écuries, voit le grain blond récolté de son cou par une main sauvage ; et debout dans la prairie, il voit dans les eaux de la rivière l'ombre de son image reflétée, les cheveux indignement coupés. Hélas, même un homme impitoyable aurait pitié d'elle, car elle devient folle de honte, consternée, pleurant les cheveux qu'elle avait autrefois.

La source qui transmet le passage (*Ael. NA* 11.18) explique la cause de ce châtement :

Quand une jument est prise d'une excitation sexuelle effrénée on parvient aisément à la calmer, selon Aristote, [*HA* 572b] pourvu qu'on lui rase la crinière. En effet, elle devient alors confuse, cesse de se démener, et met fin à son emportement et à ses piaffements répétés, toute honteuse d'avoir été déshonorée. C'est précisément à cela que fait allusion Sophocle dans sa pièce *Tyro*.

La prétendue convoitise de Tyro (à laquelle le fr. 652 R. *καπρομανής*, « excessivement lubrique », semble faire allusion, peut-être en référence à son amour pour le fleuve Énipée) est punie, comme c'est le cas pour Glycera dans la *Perikeiromene* de Ménandre, par la tonte de ses cheveux, une façon de mortifier sa beauté et de mettre en œuvre le « domptage » que les auteurs anciens recommandent de faire subir aux femmes. Plus généralement, les cheveux sont un élément de séduction féminine en Grèce, notamment dans le cas des *parthenoi*, qui portent leur tête à découvert : la punition de leur luxure ou d'autres formes de relations inappropriées avec la sexualité et le mariage peut donc affecter cette partie du corps, provoquant une humiliation

<sup>302</sup> Moodie 2003.

<sup>303</sup> Clark 2003.

publique.<sup>304</sup> Ce pourrait être la punition infligée par la marâtre à Tyro. Le fr. 660, « [deux serpents] sont apparus au milieu de la table, parmi les aliments et les coupes », est également d'un grand intérêt. Il rappelle le rêve de Clytemnestre dans les *Choéphores* : l'hypothèse qu'il s'agit d'un rêve prémonitoire de Sidéro, qui craint la vengeance des jumeaux, est soutenue par le parallélisme avec Clytemnestre.

Même l'iconographie consacre un espace limité à Tyro et surtout à Sidéro, qui apparaît sur une terre cuite de Medma d'environ 400 av. J.-C., sur laquelle est représentée la vengeance contre la marâtre, qui gît au pied d'un autel.<sup>305</sup>

### 2.2.3.3 Hippodamie

Le mythe de Chrysippe, fils de Pélops, et de sa marâtre Hippodamie est attesté au V<sup>e</sup> s. par Hellanicos de Lesbos (*FGrHist* 4 F 157) et très brièvement par Thucydide (1.9) : Atrée et Thyeste, fils de Pélops, craignant que leur père n'ait l'intention de laisser le trône à Chrysippe, le tuèrent, à l'instigation d'Hippodamie, leur mère et belle-mère de Chrysippe. Dans la tragédie homonyme d'Euripide, Chrysippe est kidnappé par Laïos, qui lui fait violence, provoquant ainsi le suicide du jeune homme ; mais il n'est pas exclu que la tragédie d'Euripide ait contaminé plusieurs versions du mythe.<sup>306</sup> La version de Hyg. 85 est différente :

Lors des jeux de Némée, Laïos fils de Labdacos enleva Chrysippe [...] ; à l'instigation de leur mère Hippodamie, Atrée et Thyeste le tuèrent ; mise en cause par Pélops, Hippodamie se tua.

Le suicide de la marâtre est également évoqué par Hygin (243.3).<sup>307</sup> Selon Plutarque (*Par. min.* 313d-e) Hippodamie commet le crime de ses propres mains et, une fois découverte, elle est chassée par Pélops.

L'assassinat de Chrysippe n'est pas le seul crime commis par Hippodamie : on connaît mieux sa participation, en tant qu'exécutrice ou

**304** Sur les cheveux comme symbole sexuel, Ghiron-Bistagne 1985, 114-15 : la tonte de la chevelure garantit la maîtrise de la sexualité dans le mariage. Comme nous le verrons, les Proétides sont punies de calvitie pour avoir refusé le mariage. La jument était considérée comme un animal sujet à la luxure, comme on l'observe dans *l'Œdipe sur les femmes* de Sémonide.

**305** Museo Nazionale di Reggio di Calabria 2871 = *LIMC* s.v. « Neleus » 2. Sur l'iconographie de Tyro, Lucas de Dios (1984, 180-3), selon lequel elle a été influencée par la tragédie de Sophocle.

**306** Sur l'histoire et les variantes du mythe de Chrysippe, voir Carpanelli 2019.

**307** Le mythe est également évoqué par Apollod. 3.5.5 et Hyg. 271.2 (qui attribue l'enlèvement à Thésée). Strattis écrit une comédie intitulée *Chrysippe*, qui selon Fiorentini (2017, 208) développait une parodie de la tragédie d'Euripide. On ne sait rien sur les *Œnomaos* d'Antiphane et d'Eubule.

instigatrice, à l'assassinat de son père Œnomaos, roi de Pise, en Élide. Œnomaos ne voulait pas que sa fille se marie, selon certaines sources car « lorsqu'il consulta l'oracle sur sa propre mort, le dieu prophétisa qu'il mourrait à cause du mariage d'Hippodamie » (Diod. 4.73), tué par son futur gendre (Pherec. *FGrHist.* 3 F 37a-b). Selon d'autres sources Œnomaos interdit le mariage parce qu'il était amoureux incestueux de sa fille (Hyg. 253.1 et Apollod. *Epit.* 2.9.1, qui rapporte les deux versions). Pour éviter le mariage, Œnomaos défiait les prétendants de sa fille dans la course de chars, les vainquait grâce aux chevaux qui lui ont été donnés par Arès, puis les tuait. Mais Hippodamie, pour favoriser Pélops dont elle était amoureuse, avait convaincu Myrtilos, l'aurige de son père, d'endommager le chariot (Pherec. *FGrHist.* 3 F 37a-b ; Apollod. *Epit.* 2.9.1), peut-être avec la promesse de faveurs sexuelles (Serv. *ad Verg. G.* 3.7). Selon d'autres versions, c'est Pélops qui aurait soudoyé l'aurige, lui promettant une nuit avec Hippodamie (Paus. 8.14.11 ; Palaeph. *De incred.* 2.2) ou la moitié du royaume. Suite à cela, Œnomaos tomba et mourut, ou fut tué par Pélops (ou Myrtilos) ou se suicida. Myrtilos fut tué plus tard par Pélops, soit par méfiance, soit parce que la jeune fille l'avait fausement accusé d'avoir tenté de la violer.

Ces variantes présentent Hippodamie à tour de rôle comme la fille incestueuse, le prix passif d'une course, la meurtrière du père, l'assassine de Myrtilos, ou comme une figurante dans un plan décidé par d'autres. Analyser l'évolution du mythe et du personnage n'est pas chose aisée ; Hansen<sup>308</sup> en distingue trois formes principales. La première est celle de Pindare dans *l'Olympique* 1, qui se contente de mentionner la course de chars et la victoire de Pélops grâce à l'aide de Poséidon (et non des chevaux d'Arès), sans faire allusion aux machinations ni aux assassinats. La deuxième, conservée dans Theopomp. *FGrHist* 115 F 350, raconte l'aide apportée à Pélops par le fantôme de son aurige Cillos, mort avant la course, tandis que la troisième, la version « noire », est celle - conservée par la plupart des sources - impliquant Hippodamie et Myrtilos dans le sabotage du char d'Œnomaos. Les deux premières versions présentent Pélops comme un héros positif et Hippodamie comme le prix dépersonnalisé de la course, tandis que la troisième est basée sur la trahison et la tromperie des trois personnages principaux. Alors que Kakridis<sup>309</sup> avait postulé un développement linéaire des trois versions, Hansen pense plutôt qu'elles représentent plusieurs adaptations d'un motif folklorique classé par les spécialistes des contes populaires comme « l'épouse remportée lors d'un tournoi ».<sup>310</sup>

**308** Hansen 2000.

**309** Kakridis 1928 et 1930. Sur les différentes versions de ce mythe voir également Dolcetti 2011.

**310** Aarne, Thompson 1928, T. 508 ; Thompson 1955-58, 52 et 179.

La tragédie n'offre pas de contribution significative : de l'*Enomaos* de Sophocle il reste quelques fragments, dans l'un desquels Hippodamie exprime avec une certaine franchise son amour pour Pélops (474 R.). Les fragments de l'*Enomaos* d'Euripide, pour la plupart de contenu gnomique, ne confirment pas que le roi était un personnage malfaisant ; il est vrai, cependant, que les pères du mythe qui s'obstinent à garder leur fille célibataire finissent souvent mal, comme dans le cas d'Acrisius, père de Danaé. Selon certains chercheurs, le personnage négatif de la tragédie serait Pélops, mais on ne peut rien déduire concernant Hippodamie.

La seule conclusion que nous pouvons tirer sur le développement de ce mythe est qu'il se transforme globalement, de légende héroïque qu'il était, en une histoire sombre : les récits d'Apollodore sont intéressants non seulement parce qu'ils utilisent des sources anciennes, mais aussi parce qu'ils ont une valeur de bilan du cheminement des mythes, parce qu'ils signalent « la couleur, la tonalité du mythe arrivé au terme de son évolution ». <sup>311</sup> En effet, dans Apollodore ce mythe est peuplé de personnages négatifs : un père brutal et incestueux, un auriage traître et violeur, un héros qui obtient la victoire non pas pour sa valeur mais par la tromperie, une femme séduisante qui donne de faux espoirs pour atteindre ses objectifs et qui commet, bien qu'indirectement, un parricide. Ces éléments « noirs » sont repris, avec des variantes différentes, dans toutes les sources successives au milieu du V<sup>e</sup> s. : déjà Phérécyd. *FGrHist* 3 F 37a-b fait allusion à la tromperie et à la mort de Myrtilos, et sur les vases de la fin du V<sup>e</sup> s., l'aurige est souvent représenté avec une roue à la main faisant allusion au sabotage. <sup>312</sup> Hygin souligne la peur peu héroïque de Pélops en voyant les têtes coupées des prétendants, alors que la *Schol. Eur. Or.* 990 et la *Schol. Hom. Il.* 2.104 racontent qu'Hippodamie, après avoir tenté en vain de séduire Myrtilos, l'aurait accusé d'une tentative de viol, selon le schéma du *Potipharmotiv*. Sophocle aussi semble pencher vers une interprétation sombre du mythe, en se concentrant sur la malédiction que lance Myrtilos avant de mourir et qui va troubler la famille pendant des générations. Dans *Électre*, la course de Pélops (vv. 505-15) est mentionnée non pas comme un acte héroïque, mais comme une source de contamination, *πολύπονος* (« source de tant de douleurs ») et *αϊανίης* (« origine de chagrin éternel ») : suite à la tromperie de l'aurige et à sa mort, affirme le chœur, « la violence maléfique n'a

<sup>311</sup> Moreau 1987, 227.

<sup>312</sup> Les vases présentent de nombreuses images de la course de chars à partir du VI<sup>e</sup> s. : plusieurs étapes sont représentées, dont la chute et la mort d'Enomaos. Le meurtre du roi par le couple d'amoureux est plus répandu dans l'art étrusque, et le meurtrier est toujours une figure masculine : mais dans certains reliefs Hippodamie est présente et brandit une double hache, comme Clytemnestre et Ino, ou un rayon de roue (*LIMC* s.vv. « Hippodameia », « Pelops », « Oinomaos »).

jamais quitté cette maison ». On trouve des tons similaires dans Eur. *Or.* 988-94 et 1546-8, où la victoire de Pélops est occultée et l'assassinat de Myrtilos est mis au premier plan.

Cette attention portée à la mort de l'aurige est bien sûr motivée par l'importance de sa malédiction pour le sort des Pélopidés ; pourtant, dans les sources les plus anciennes, il n'y a aucune trace d'actions déshonorantes de Pélops, ni de la tromperie de Myrtilos, et encore moins d'Hippodamie en tant que meurtrière ou séductrice. Homère présente Pélops comme un roi et énumère ses descendants (*Il.* 2.100-8), et Hésiode ne mentionne que ses trois fils (frr. 190, 191 M.-W.) et la liste des prétendants vaincus par Œnomaos (fr. 259 M.-W.). Sur le coffre de Cypsélos décrit par Pausanias, du VI<sup>e</sup> s., Myrtilos n'apparaît pas (5.17.7 « Œnomaos poursuit Pélops qui tient Hippodamie ») ; enfin dans l'*Olympique* 1 de Pindare, de 476 av. J.-C., Pélops affronte courageusement la mort et obtient l'aide de Poséidon pour remporter la course (vv. 67-89).

Quelle est la cause de cette évolution négative ? Vraisemblablement les raisons sont surtout liées à l'intensification du conflit entre Athènes et Sparte au cours du V<sup>e</sup> s. : comme Ménélas, Pélops a également été dégradé dans le cadre de l'idéologie anti-spartiate. Quoi qu'il en soit, Hippodamie ne peut être séparée des personnages masculins de ce mythe lorsque l'on évalue son évolution négative à partir du V<sup>e</sup> s., qui dans ce cas ne concerne pas seulement la protagoniste féminine, mais Œnomaos, Myrtilos, Pélops et le mythe dans son ensemble.

#### 2.2.3.4 Théano

L'illustration la plus large du mythe concernant Théano et Mélanippe, passé sous silence par Apollodore, est offerte par Hyg. 186 :

Neptune s'unit avec Mélanippé, la très belle fille de Desmontès ou, selon d'autres poètes, d'Éole, et engendra ainsi deux fils. Quand il l'eut appris, Desmontès aveugla Mélanippé et l'enferma dans un tombeau, où il lui ordonna qu'on lui fit passer nourriture et boisson en petite quantité, cependant que les enfants seraient abandonnés aux bêtes. Quand ils eurent été abandonnés, une vache à lait vint auprès des enfants et leur offrit ses mamelles. Ayant vu cela, des bergers les emmenèrent afin de les élever. Cependant, Métapontos, le roi d'Icarie, demandait à son épouse Théano de lui donner des enfants, ou de quitter le trône ; effrayée, elle envoya demander à des bergers de lui trouver un enfant pour tromper le roi ; ceux-ci envoyèrent les deux enfants trouvés et elle les présenta au roi Métapontos pour les siens. Théano cependant, eut ensuite deux enfants de Métapontos. Alors que Métapontos chérissait fortement



les deux premiers pour leur extrême beauté, Théano lui demandait de les faire disparaître et de garder le trône pour ses fils. Le jour était venu pour Métapontos de se rendre, pour un sacrifice, auprès de Diane de Métapontos. Théano, devant l'occasion, révèle à ses fils que les premiers sont des enfants supposés : comme ils allaient à la chasse <il fallait> donc les tuer à coups de couteaux. Sur l'avis de leur mère, une fois sur une montagne, ils engagèrent le combat. Mais les fils de Neptune, avec <son> aide, l'emportèrent et les tuèrent. Quand on eut ramené leurs corps au palais, Théano se tua avec un couteau de chasse. Les auteurs de la vengeance, Béotos et Éole, se réfugièrent alors auprès des bergers, au lieu où ils avaient été élevés. Là, Neptune leur révèle qu'ils sont nés de lui et qu'on garde leur mère en prison. Ils parvinrent auprès de Desmontès, le tuèrent, et firent sortir leur mère de prison ; Neptune lui rendit la vue, ses fils la menèrent en Icarie auprès du roi Métapontos à qui ils révélèrent la perfidie de Théano. Après cela, Métapontos épousa Mélanippé et adopta ses fils qui, en Propontide, fondèrent, d'après leurs noms, Béotos la Béotie, et Éole l'Éolie.

Nous nous trouvons face à une marâtre qui répond à tous les stéréotypes de son personnage : menteuse, trompeuse, opportuniste et avide de pouvoir. Mélanippe est persécutée par son père, selon le schéma mythique répandu de la punition paternelle injuste envers une fille fécondée par un dieu hors mariage (Alopé, Danaé, Augé...), tandis que ses fils sont persécutés par la marâtre. Dans le mythe de Mélanippe, deux schémas narratifs et deux figures typiques de persécuteurs se croisent donc ; l'histoire se termine par le schéma habituel du suicide de la marâtre.

Nous ne savons pas comment Euripide a donné vie à ce personnage dans les deux drames qui lui sont consacrés : leur perte est considérable, car aucun autre poète ne représente cette histoire. *Mélanippe philosophe* (Μελανίππη ἢ Σοφίη), représentée entre 421 et 411 av. J.-C., concernait, selon l'hypothèse, la première partie du mythe : le titre ferait référence à l'habileté rhétorique et à la capacité de la jeune fille à prouver son innocence.<sup>313</sup> *Mélanippe emprisonnée* (Μελανίππη Δεσμώτις), dont l'hypothèse ne demeure pas, incluait l'épisode de la marâtre.<sup>314</sup> Il est probable que le récit d'Hygin s'inspire de l'imbrication des deux tragédies d'Euripide. Dans la première des deux œuvres, la plus citée et la plus parodiée, la jeune femme étendait son expérience douloureuse au destin de toutes les femmes, en défendant le *genos gynaiikon* : c'est ce que montre le fragment fr. 494.12-23 Kn. :

<sup>313</sup> Sur la *sophia* de Mélanippe, Montemurro 2019 ; Castiglioni 2020.

<sup>314</sup> Sur les interprétations des intrigues des deux tragédies, voir Jouan, van Looy 1998-2003, 8.2, 347-75.

C'est donc en vain que le blâme des hommes décoche contre les femmes les traits impuissants de leurs médisances. Elles valent mieux que les hommes, et c'est moi qui vais le démontrer. Elles concluent des contrats sans témoins <...> (5) elles ne se rétractent pas en se refusant de s'aider l'une l'autre <...> les peines <...> amène la honte <...> une femme bannira <...> (10) Elles administrent les maisons et conservent à l'intérieur de la demeure ce qui a été transporté par mer et en l'absence d'une femme, une maison ne connaît ni éclat ni prospérité. En ce qui concerne les dieux, ce que je considère de première importance, nous jouons un rôle essentiel : dans la maison de Phoibos, ce sont les femmes qui interprètent la pensée de Loxias (15), et autour du siège saint de Dodone près du hêtre sacré, c'est le sexe féminin (θηλυ γένος) qui communique les volontés de Zeus à tout Grec qui le désire. Les rituels qui sont pratiqués en l'honneur des Moires et des Déesses anonymes, il est sacrilège qu'ils soient entre les mains des hommes, (20) mais ils prospèrent sans exception dans les mains des femmes. C'est ainsi que se fonde le droit des femmes pour ce qui touche aux dieux. Comment dès lors, le sexe féminin (γυναϊκεῖον γένος) devrait-il être insulté ? Verra-t-on les gommeuses cesser de dénigrer sottement les femmes < dans leur arrogance >, (25) de les blâmer toutes autant qu'elles sont, s'ils en trouvent une seule mauvaise ? Mais je ferai une distinction dans mon propos : rien de pire qu'une mauvaise femme, mais rien de meilleur, tant s'en faut, qu'une femme honnête : ce n'est qu'une différence de nature.

On trouve également une déploration du sort des femmes et une défense du *genos gynaikon* dans le fr. 493 Kn. de la *Desmotis* :

L'engeance detestée des femmes (θηλυ μισηθὲν γένος) souffre énormément ! Celles qui ont failli sont une honte pour celles qui n'ont pas failli ; les mauvaises partagent le blâme avec celles qui ne le sont pas, et pour ce qui est du mariage, elles sont, dans l'opinion des hommes, dépourvues de tout bon sens.

Le fr. 497 Kn. de la *Sophe* (« Châtiez-la. Car voici l'origine du mal avec les femmes. Certains, soit en considération des enfants, soit à cause leur parenté, ne suppriment pas leur femme prise en faute. Dès lors ce vice s'est insinué chez beaucoup de femmes et progresse au point que la vertu se perd ») et le fr. 498 Kn. de la *Desmotis* (« À part celle qui m'a enfanté, je hais toute la lignée des femmes, [θηλυ γένος] ») semblent exprimer le point de vue masculin, peut-être du père de la jeune fille.

Le contenu de ces fragments explique pourquoi la figure de Mélanippe, qui possède toutes les caractéristiques d'un personnage positif injustement persécuté, est néanmoins citée par Aristophane à côté de

Phèdre comme exemple de femme malfaisante (*Th.* 547) et associée dans Ar. *Lys* 1124 à un contexte de liberté féminine excessive.<sup>315</sup> Au lieu de se présenter comme une victime innocente, Mélanippe, exagérant la liberté d'expression, se transfigurait en une femme dangereuse. Arist. *Poet.* 1454a 28-31 le confirme, selon lequel

On peut citer, comme exemple d'inutile bassesse de caractère, le personnage de Ménélas dans l'*Oreste* ; pour le manque de convenance et de conformité (τοῦ δὲ ἀπρεποῦς καὶ μὴ ἀρμόττοντος), les lamentations d'Ulysse dans la *Scylla*, et la tirade de Mélanippe.<sup>316</sup>

Certains fragments (e.g. 484 Kn.) montrent comment la jeune fille entrait même dans les questions de cosmogonie, en faisant preuve de compétence philosophique et en utilisant un lexique technique.

L'absence d'autres sources d'époque archaïque et classique nous empêche malheureusement d'évaluer les variations dans le temps de ce mythe, peut-être rendu célèbre par Euripide lui-même. Nous ne savons même pas si le poète a innové par rapport à un mythe plus ancien. La figure de Théano reste elle aussi totalement inconnue : étant données les caractéristiques de l'intrigue, il semble probable que ce personnage ait été modelé d'après ceux d'autres marâtres d'Euripide qui ont conclu leurs actes criminels par le suicide.

#### 2.2.3.5 Pénélope, Endéis, la marâtre de Tisiphone et celle de Phronimé

Même Pénélope, la plus fidèle des épouses, peut se transformer en une mauvaise marâtre. Cet épisode, non homérique, est attesté par Parthénios de Nicée (*Erot. Path.* 3), selon qui il était le sujet de l'*Euryale* perdu de Sophocle. L'histoire est la suivante : Ulysse, de retour à Ithaque, va consulter un oracle en Épire, où il conçoit un fils, Euryale, avec Évippe, la fille du roi de Dodone. Une fois le fils devenu adolescent, sa mère l'envoie à Ithaque pour qu'il soit reconnu par son père. Pénélope fait alors traîtreusement assassiner le jeune homme, accusé de conspiration, de la main inconsciente de son propre père ou, selon Eustathe, de la main de Télémaque. Selon une tradition attestée par Apollodore, la figure de l'épouse fidèle par excellence subit une évolution négative notamment en ce qui concerne un autre vice typiquement féminin, le dévergondage sexuel ; le mythographe déclare (*Epit.* 7.38-9) :

<sup>315</sup> Sur *Mélanippe* comme source d'Aristophane, Butrica 2001.

<sup>316</sup> À ce propos, Mayhew 1999. Sur le le mythe de Mélanippe, Auffret 1988 ; Jufresa 2002 ; De Fátima Silva 2016b ; Montemurro 2019, selon lequel l'héroïne d'Euripide était calquée sur la figure d'Aspasie.

Certains disent que Pénélope s'était laissée séduire par Antinoos, qu'Ulysse la renvoya chez son père Icarios, qu'elle alla à Mantinee, en Arcadie, où des œuvres d'Hermès elle mit au monde Pan. D'autres disent qu'Ulysse la tua lui-même, à cause de ses rapports avec Amphinomos.

Dans Lycophr. 771-3 (et scholie au v. 772) Pénélope est décrite comme une courtisane, également connue sous le nom de βασσάρα, « Bacchante », qui s'amuse avec les Prétendants. Nous ne savons pas à quel point cette tradition est ancienne, mais l'épisode impliquant Pan est déjà mentionné par Hdt. 2.145.

Le mythe concernant Endéis, la marâtre de Phocos, fils du second lit d'Éaque, est également peu répandu. Voici le récit de Pausanias (2.29.9) :

Lorsque Télamon et Pélée [fils d'Éaque et d'Endéis] eurent convaincu Phocos de rivaliser avec eux au *pentathlon*, et ce fut le tour de Pélée de lancer la pierre qu'ils utilisaient à la place du disque, il frappa Phocos volontairement. Ils firent ce geste pour plaire à leur mère, car ils étaient en effet nés de la fille de Sciron, tandis que Phocos était le fils non pas de la même femme, mais de la sœur de Thétis [Psamathee], si l'on en croit les Grecs.

Pausanias ajoute (2.29.10) que le nom de cette marâtre est Ἐνδηίς. La version d'Apollod. 3.12.6 est très similaire, mais aucune marâtre n'est nommée et la responsabilité du meurtre est attribuée à Télamon et à Pélée. Il ne nous reste qu'une image stéréotypée d'une marâtre qui incite des tiers à commettre le crime qu'elle a conçu.

Il existe également peu d'informations sur la marâtre de Tisiphone, fille d'Alcméon. L'histoire est racontée par Apollodore (3.7.7), qui affirme l'avoir empruntée à Euripide :

Euripide raconte qu'Alcméon, pendant sa folie, avait eu de Manto, la fille de Tirésias, deux enfants, Amphilochos et une fille, Tisiphonè ; qu'il les avait emmenés à Corinthe et les avait donnés à élever à Créon, roi de Corinthe ; et que la femme de Créon vendit comme esclave Tisiphonè, qui était d'une beauté remarquable, parce qu'elle craignait que Créon n'en fit son épouse. Alcméon, sans reconnaître en elle sa propre fille, l'acheta et en fit une servante. Puis, revenu à Corinthe pour y réclamer ses enfants, il y récupéra son fils aussi.

Euripide avait raconté cette histoire dans *Alcméon à Corinthe*, mais les quelques fragments qui nous sont parvenus ne nous permettent pas de connaître les détails de l'intrigue ; les deux allocutions φίλαι φίλαι et γυναῖκες (fr. 74.1 et 87.1) suggèrent un chœur

féminin, typique de nombreuses tragédies dont la protagoniste est dangereuse.

Encore au V<sup>e</sup> s. on trouve une marâtre caractérisée par les clichés de la catégorie dans un récit d'Hérodote à la saveur romanesque sur la naissance de Battos I<sup>er</sup> de Cyrène (4.154-5) :

Il y a en Crète une ville d'Oaxos ; il y eut dans cette ville un roi, Étéarchos, père d'une fille qui n'avait plus de mère, appelée Phronimé ; à cette fille il donna une belle-mère en épousant une autre femme. Celle-ci, introduite dans la maison jugea bon d'être aussi en fait pour Phronimé une véritable marâtre, lui, créant des ennuis, machinant contre elle tout au monde ; enfin, elle l'accusa d'impudicité, et fit croire à son mari que les choses étaient comme elle le disait. Lui, persuadé par cette femme, forma contre sa fille le projet d'une action impie. Il y avait à Oaxos un homme de Théra, un marchand, Thémison ; Étéarchos l'invita comme son hôte à un repas, et le fit s'engager par serment à lui rendre, à lui Étéarchos, tel service qu'il demanderait. Et, quand il l'eut lié par un serment, il amena sa fille, lui la remit, avec prière de l'emmener hors du pays et de la jeter à la mer. Indigné de la perfidie qui lui avait fait prêter son serment, Thémison rompit les liens d'hospitalité, et voici ce qu'il fit : il prit la jeune fille avec lui, mit à la voile, et, quand il fut en pleine mer, satisfaisant à l'obligation du serment prêté à Étéarchos, il attacha Phronimé avec des câbles, la plongea dans les flots, et l'en retira ; et il arriva à Théra.

Dans la suite de l'histoire, Phronimé donnera naissance à Battos I<sup>er</sup>. *Suda* (s.v. « Βάττος ») mentionne les machinations de la marâtre, qui

a tenté de causer du mal à Phronimé, a comploté toutes sortes de machinations contre elle (παρέχουσα τε κακὰ καὶ πᾶν ἐπ' αὐτῆι μηχανωμένη), et a finalement réussi à persuader son mari de l'accusation d'impudence (μαχλοσύνην).

Enfin, il faut rappeler que Médée, dans le rôle de marâtre, compte parmi ses crimes la tentative d'empoisonnement de Thésée. Élargissant la perspective aux enfants illégitimes du mari, Hermione peut également être incluse parmi les marâtres. En fait, sa cruauté envers Andromaque et son fils dans *l'Andromaque* d'Euripide « may be regarded as stepmotherly in motivation and intensity ». <sup>317</sup>

\*\*\*

317 Watson 1995, 228.

Un bilan concluant sur le traitement de la figure de la marâtre dans une perspective historique révèle que ce n'est que chez Homère que celle-ci est exempte du préjugé de méchanceté envers ses beaux-enfants : aucun jugement négatif n'est exprimé sur la figure d'Éribée, marâtre des Aloades (*Il.* 5.385-91), qui dénonce les beaux-fils responsables d'avoir enfermé Arès dans une hydrie. Éribée apparaît plutôt comme la sauveuse du dieu, et les beaux-fils ne sont pas présentés comme les victimes innocentes d'une trahison. Chez Homère (*Il.* 13.694-7 et 15.334-6), on trouve une autre référence à une marâtre, qui n'est ni positivement ni négativement qualifiée. Dans ce cas, la marâtre est une victime, puisque son beau-fils, Médon, tue son frère ; un crime dont nous ne connaissons pas les motifs et après lequel Médon est envoyé en exil. Une figure positive et aimante envers son beau-fils Pédéos, *nothos* de son mari Anténor, est plutôt Théano dans *Il.* 5.69-71, dont Homère raconte qu'elle a élevé Pédéos « avec grand soin, tout comme ses enfants, pour plaire à son époux ».

La concubine du père de Phénix (*Il.* 19.437-57) ressemble à une marâtre, également non définie dans les termes traditionnels de la méchante marâtre. Dans les poèmes homériques, Phèdre est finalement nommée parmi les ombres de la *Nekya*, mais sans mentionner son histoire. L'impression est que dans les familles élargies des poèmes, dans lesquelles sont également intégrées les concubines, tout comme dans l'*oikos* de Priam, la figure de la marâtre n'est pas encore un objet de haine. Les personnages qui ressortent le plus sont les concubines, plutôt que les marâtres. Chez Hésiode, la seule mention de la marâtre est métaphorique ; une métaphore qui montre clairement la déqualification de cette figure (*Op.* 824-5) : « Tel fail l'éloge d'un jour et tel d'un autre, et peu de gens savent le vrai : une même date parfois est une marâtre et parfois une mère ».

Le plaidoyer d'Antiphon intitulé *Contre la belle-mère* est aussi très intéressant pour la définition de la figure de la marâtre. Le plaidoyer, considéré par certains chercheurs comme un exercice scolaire, concerne une accusation d'empoisonnement : un citoyen athénien, Philonéos, festoyant avec un ami, meurt subitement après que sa concubine lui ait versé du vin. Le vin a été empoisonné : la concubine, placée sous la torture, avoue et est exécutée. Le fils de Philonéos, une fois devenu majeur, accuse sa marâtre d'être l'instigatrice du crime : selon l'accusation, la concubine s'était laissée convaincre parce que Philonéos, las d'elle, avait menacé de la vendre à un bordel ; la marâtre lui avait menti, faisant passer le poison pour un philtre d'amour qui lui redonnerait l'attention de Philonéos. Ce dernier, sur le point de mourir, aurait révélé ces faits à son fils, lui demandant de le venger : les fils de la marâtre, en revanche, auraient tenté de cacher la vérité sur la mort de leur père et aussi sur certaines tentatives antérieures d'empoisonnement, refusant de livrer à la torture les esclaves en connaissance de cause.

En présentant ce cas d’empoisonnement, Antiphon remplit son plaidoyer de *topoi* sur les femmes et sur les marâtres et de suggestions tirées du théâtre tragique : la belle-mère est appelée Clytemnestre, pour évoquer la typologie de la meurtrière de maris ; selon les clichés du discours anti-féminin, le meurtre est la conséquence d’une conspiration entre des femmes qui se soutiennent mutuellement ; la marâtre, selon la « norme », aime ses enfants, mais pas ceux du premier lit de son mari ; la seconde conjurée est une concubine, un autre type de femme potentiellement dangereuse ; le mari mourant demande à son fils de le venger, comme le fait Amphiaraios avec Alc-méon ; le meurtre est perpétré avec du poison, une arme typiquement féminine ; le récit, enfin, évoque la mort d’Héraclès par un poison que Déjanire croit être un philtre d’amour.<sup>318</sup> Donc la marâtre d’Antiphon est un personnage littéraire à tous les égards, que l’orateur ait voulu solliciter les émotions des juges en créant une atmosphère tragique, en substituant à l’absence de preuves d’autres stratégies oratoires, ou que, dans le cas d’un plaidoyer scolaire, l’auteur ait voulu montrer son talent. Dans les deux cas, un fait demeure évident : l’utilisation de stéréotypes sur les femmes et les marâtres, et l’évocation des personnages féminins négatifs de la tragédie sont des instruments utilisés pour attirer la faveur du juge ou des lecteurs. Cela signifie que l’auteur du plaidoyer tient pour acquis que ceux qui l’entendent ou le lisent partagent les mêmes préjugés et canons idéologiques sur lesquels le plaidoyer est fondé. C’est précisément dans ce sens que la « réalité » du temps entre de façon écrasante dans l’art oratoire.

Les clichés traditionnels sur la figure de la marâtre seront accueillis des siècles plus tard avec une certaine ironie par Lucien dans son *Abdicatus*, où un médecin répudié par son père explique pourquoi il a refusé de soigner sa belle-mère, souffrant d’une sorte d’hystérie (*Abd.* 30) :

Je n’aurais pas osé administrer un médicament parce que la peur d’un éventuel échec et le discrédit avec lequel beaucoup auraient couvert ma personne m’auraient paralysé [...] Vous devez savoir que beaucoup de gens croient qu’il existe vraiment chez toutes les belles-mères, même si ce sont de braves femmes, une certaine haine envers leurs beaux-enfants et qu’elles deviennent souvent folles et souffrent de ce genre de déséquilibre typique des femmes.

Le médecin semble s’inspirer d’exemples tragiques ou des oraisons sur les marâtres empoisonneuses, mais, inversant la perspective, il suggère qu’il ne veut pas prescrire un médicament, afin de ne pas

---

**318** Sur les réminiscences tragiques dans ce plaidoyer, Apostolakis 2007 ; sur la relation entre la tragédie et la pensée juridique par rapport aux concepts de responsabilité et d’intention, Wohl 2010.

être suspecté d'empoisonnement. Même si la marâtre de l'*Abdicatus* est constamment définie comme une bonne épouse, le beau-fils se méfie d'elle. Il est intéressant que l'attribution à la marâtre d'une maladie proche de la folie ou de l'hystérie décrite par la médecine hippocratique finisse par pathologiser cette figure, avec une procédure qui, avec des modalités différents, caractérise chez Euripide une marâtre plus connue, Phèdre.<sup>319</sup>

Pour revenir à l'époque classique, on peut conclure que c'est à partir de cette période que dans les sources la présence des marâtres s'est intensifiée ; certains de ces figures – pour autant que nous sachions – étaient inconnues jusqu'au V<sup>e</sup> s.<sup>320</sup> Beaucoup d'entre elles apparaissent pour la première fois dans la tragédie, comme Sidéro ou comme la marâtre des fils de Phinée et celle de Ténès, que nous rencontrerons parmi les marâtres « amoureuses » ; il en va de même pour Créuse-marâtre et pour le conflit entre Hermione et Andromaque, un épisode probablement inventé par Euripide. Certaines intrigues relatives à la marâtre méchante semblent être apparues au V<sup>e</sup> s., par exemple les récits sur Sidéro et Tyro ou sur Pénélope marâtre ; autrement, l'opération qui caractérise plusieurs tragédies du V<sup>e</sup> s. consiste à reprendre des mythes connus en les modifiant par l'inclusion en leur sein d'une *metryia* ou d'une autre femme dangereuse. Ces marâtres, d'après ce que nous pouvons voir, sont incluses dans les récits dès la fin de l'âge archaïque ou au cours de l'âge classique : cependant, il reste une possibilité concrète qu'au moins certaines d'entre elles figuraient dans les poèmes du Cycle ; la rareté de la documentation survivante de l'épopée post-homérique et de la mythographie la plus ancienne représente une grande limite pour l'analyse.

Quelle est la raison de l'émergence de cette figure à l'âge classique ? Est-il particulièrement nécessaire à cette époque d'avertir le public des dangers de prendre une seconde épouse ? Ou bien l'évolution de la méchante marâtre fait-elle simplement partie de l'évolution négative de certaines figures féminines au V<sup>e</sup> s. ? Dans un passage des *Lois* de Platon (11.930b), l'Athénien déclare que les lois de l'État idéal conseilleraient, en cas de veuvage, « d'élever les enfants sans engager une belle-mère (μη μητρῶν ἐπαγόμενον) » : c'est peut-être un symptôme du fait que dans l'Athènes classique, les belles-mères étaient considérées comme un corps étranger à la famille. Ce n'est que dans le cas où la première femme meurt sans enfants « que le mari devra nécessairement se remarier, à condition qu'il ait suffisamment d'enfants pour la maison et l'État ». Mais s'il

**319** Une brève analyse de la figure de la marâtre dans *Abdicatus* se trouve dans Alvarez Siverio 2017.

**320** Watson 1995, 20.



est si important, voire nécessaire (ἐξ ἀνάγκης) de générer des enfants τε οἶκῳ καὶ τῇ πόλει, pourquoi n'est-il pas recommandé de prendre une seconde épouse avec laquelle il serait possible de donner naissance à davantage de citoyens ?

La réponse ne peut être qu'une, à savoir que le second mariage du chef de famille était perçu comme potentiellement négatif précisément « pour la maison et l'État ». La deuxième femme constitue en effet un danger pour la famille, car elle perturbe l'échange régulier des femmes. Comme nous le verrons au chapitre suivant, le mariage du père peut être perçu comme un vol de femmes à la génération suivante, destinée à perpétuer les lignées.<sup>321</sup> La grande différence d'âge entre le mari et la femme, surtout dans le cas d'un second mariage, peut favoriser l'amour avec le beau-fils, comme cela se produit dans les mythes basés sur le *Potipharmotiv*. En fait, les *gnomai* sur l'inopportunité pour un vieil homme d'épouser une jeune femme sont fréquents chez les auteurs de l'âge classique.

Il est difficile de dire à quel point les secondes nocces étaient fréquentes dans l'Athènes classique, et si les veufs se mariaient plus que les veuves. Bien que le taux de mortalité des femmes en couches ait dû avoir une certaine incidence, étant donné la fréquence des guerres et la différence d'âge entre les conjoints, il est difficile de croire que les veufs pullulaient par rapport aux veuves. La grande présence au V<sup>e</sup> s. et après des histoires de belles-mères et non de beaux-pères ne semble pas refléter une réalité historique, mais répond plutôt à des besoins idéologiques : la représentation de tant de marâtres maléfiques, *naturellement* hostiles aux enfants du second lit, correspond à un message didactique sur l'inopportunité, éminemment politique, de contracter des seconds mariages en présence d'enfants du premier lit. Un message qui, chez Homère, n'aurait eu aucune raison d'être, étant donné la structure familiale plus ouverte décrite dans les poèmes et qui, au contraire, à l'âge classique, à une époque où la *polis* établit un contrôle plus étroit des mariages, prend un sens plus important. Nous verrons plus tard si l'histoire des marâtres amoureuses va dans le même sens.

### 2.2.4 Meurtrières d'autres proches et mères vengeresses

Si l'on considère la mythologie comme un reflet de la réalité, il faudrait en conclure que le meurtre de parents proches était une activité très répandue en Grèce. Hygin dans la *fabula* 244 (*Qui cognatos suos occiderunt*) fait état d'une très longue liste de meurtres entre proches, qui comprend divers degrés de parenté : oncles, neveux,

<sup>321</sup> Voir Bouvier, Moreau 1983 ; Bonnard 2002.

cousins, frères de l'arrière-grand-père. En lisant cette liste, dont se détachent les crimes des Atrides, on découvre que les auteurs de ces crimes sont tous des hommes, ainsi que *Qui soceros et generos occiderunt* (245). En fait, très peu de femmes tuent des parents masculins qui dépassent les catégories du mari et du fils : un signe que le danger féminin est perçu comme agissant en premier lieu sur les membres les plus proches de la famille. Certaines de ces meurtrières tuent leur père ; ces exemples corroborent l'idée que le danger féminin concerne les hommes les plus proches. En fait, les parricides sont toutes des jeunes filles célibataires : n'ayant ni mari ni enfant, le père est le membre masculin le plus proche de la famille. Il en va de même pour Philomèle, meurtrière de son neveu par vengeance personnelle, mais aussi en solidarité avec sa famille d'origine : Itys est le plus proche parent masculin de Philomèle, qui n'est pas mariée et s'est éloignée de son père.

#### 2.2.4.1 Jeunes filles parricides. Hippodamie, les Péliades, Scylla

Certaines figures féminines tuent leur père : c'est le cas d'Hippodamie, dont nous avons déjà parlé, et des Péliades, dont le danger, comme celui de Déjanire, consiste à provoquer inexorablement la mort du père bien-aimé alors qu'elles ne le voulaient pas. En fait, Aristote (*EE* 1225b) cite le parricide des Péliades comme exemple d'action involontaire. Mais la manière horrible dont Pélias meurt, déchiqueté et jeté dans un chaudron, jette une lumière sinistre sur cette action, même si elle a été menée dans une bonne intention : elle met en évidence la capacité des Péliades à démembrer un homme encore vivant et les met sur le même plan que d'autres destructrices de corps masculins, telles qu'Agavé, Procné et Philomèle. Dans le cas du parricide, comme dans celui du filicide, la situation n'est pas spéculaire en ce qui concerne les hommes : en effet, contrairement aux femmes parricides, les deux matricides de la mythologie grecque, Oreste et Alcméon, tuent pour le devoir de venger leurs parents masculins, assassinés par deux femmes qui ont agi pour des raisons abjectes. Cette action, bien que menée pour de nobles raisons, n'est pas sans culpabilité, c'est pourquoi Oreste et Alcméon seront persécutés par les Érinyes : mais contrairement aux femmes parricides ils obtiendront la purification. Scylla, fille de Nisos, est aussi une parricide. Hyg. 255 (*Quae impiae fuerunt*) affirme qu'elle a assassiné son père, roi de Mégare. Le récit est développé dans *f.* 198 : Nisos avait un cheveu pourpre et un oracle lui avait révélé qu'il garderait son royaume tant que ce cheveu resterait sur sa tête. Mais Minos, son ennemi, fit tomber amoureux de lui la fille de Nisos, « qui, pour lui assurer la victoire, coupa à son père endormi le cheveu fatal ». Nisos fut donc vaincu, mais Minos, partant pour Crète, refusa d'emmener Scylla

avec lui, comme il l'avait promis : Crète - avait-il déclaré - n'accepterait jamais l'autrice d'une trahison si grave. Scylla s'est jetée alors à la mer pour échapper à son père et s'est transformée en poisson, la *ciris*, tandis que le père s'est transformé en aigle de mer, destiné à jamais à chasser la *ciris* et à la déchirer.<sup>322</sup>

Il s'agit d'un schéma narratif folklorique répandu, déjà rencontré dans les récits sur Hippodamie et Médée et dont les exemples les plus connus sont celui d'Ariane et, à Rome, celui de Tarpéia : la jeune fille qui trahit son père à cause de l'amour pour un étranger, causant parfois sa mort.<sup>323</sup> La *parthenos* est généralement punie pour sa transgression. Des histoires similaires sont celle de Callirrhôé, fille de Lycos de Libye, qui sauve Diomède en trahissant son père (Plu. *Par. Min.* 311b-c) et celle de Comaitho fille de Pterélas de Taphos, qui contient le motif de la coupe fatale du cheveu paternel (Apollod. 2.4.7). Callirrhôé se suicide et Comaitho est tuée par le même Amphitryon qu'elle avait sauvé en sacrifiant son père. Ce modèle, qui n'a pas d'équivalent en ce qui concerne les hommes, se greffe encore une fois sur le discours sur le manque de fiabilité des femmes et sur le caractère incontrôlable de leur désir, auquel elles soumettent les devoirs envers la famille.

Les sources sur le mythe de Scylla à l'époque archaïque et classique sont peu nombreuses : la *Schol. Ap. Rh.* 828 témoigne que Scylla était mentionnée dans le *Catalogue* d'Hésiode, puis par Stésichore et Acousilaos (Hes. fr. 262 M.-W. = Stesich. fr. 220 PMG = Acus. *FG-RHist* 2 F 42), mais il s'agit d'une autre Scylla, fille du fleuve Cratais, ou de Phorcys ou de Phorbas et peut-être aussi de Lamia,

une très belle jeune vierge. Elle fut aimée de Glaucos, et Glaucos de Circé fille du Soleil. Comme Scylla avait coutume de se baigner dans la mer, Circé fille du Soleil, par jalousie, souilla l'eau de poisons. Quand Scylla y fut descendue, des chiens naquirent de ses aines et elle devint furieuse ; elle se vengea des outrages subis, car elle priva Ulysse de ses compagnons quand il croisa auprès d'elle. (Hyg. 199)

Aesch. *Ag.* 1232-4, qui établit une comparaison entre la férocité de Scylla et celle de Clytemnestre, fait également allusion au monstre marin, dont la représentation la plus connue se trouve dans l'*Odyssée*. La Scylla mentionnée dans deux passages déjà cités des *Choéphores* et de *Médée* (vv. 613-22 et vv. 1339-43) est au contraire la fille de Nisos, dont Eschyle rappelle l'histoire.

<sup>322</sup> Selon Apollod. 3.15.8, Nisos meurt à cause de la coupe de cheveux et Minos tue Scylla en la suspendant à la proue du navire. Dans *Schol. Lycophr.* 650, la jeune fille se transforme en monstre marin.

<sup>323</sup> À ce propos, Picklesimer Pardo 1981.

Il est intéressant de noter que, si toutes les autres sources identifient unanimement le motif de la trahison de Scylla dans la passion pour Minos, provoquée – précise Hygin – par Aphrodite en personne, Eschyle le situe dans la cupidité : « Les vieux récits flétrissaient aussi la sanglante (φοινίαν) Scylla, qui à des ennemis immola un père, et, séduite par des colliers d’or crétois, présents de Minos, arracha le cheveu qui le faisait immortel au front de Nisos endormi sans défiance – l’impudente chienne (κυνόφρων) ! – et Hermès se saisit de lui ». L’histoire de Scylla est peut-être ici contaminée par celles d’autres femmes dangereuses, comme Ériphyle, Astyoché et Procris, corrompues par un bijou en or.<sup>324</sup>

La Scylla transformée en monstre marin et la fille de Nisos sont des assassines d’hommes ; il s’agit de deux histoires de femmes, de métamorphose et de vengeance, toutes deux liées à la mer. Les deux figures seront en effet confondues par les poètes romains (Verg. *Ecl.* 6.74-7 ; Prop. 4.439-40). Les observations de Hopman, auteure d’une monographie stimulante sur le mythe de Scylla, sont intéressantes à cet égard. Elle s’oppose à la séparation de personnages homonymes trop liée à leur biographie : Scylla devrait être définie comme une combinaison conceptuelle plutôt que comme un personnage et les versions de la Scylla « mégarienne » et celles de la Scylla « sicilienne » devraient être considérées comme des émanations du même complexe mythique.<sup>325</sup>

#### 2.2.4.2 Mères vengeresses. Alcmène et Hécube

Un premier paradigme de mère vindicative est l’Alcmène des *Héraclides* d’Euripide, qui prend sa revanche sur Eurysthée, responsable de la mort d’Héraclès et du sacrifice de Macarie. À la fin de la tragédie, un esclave conduit Eurysthée enchaîné devant Alcmène, qui énumère les fautes d’Eurysthée, puis déclare impitoyablement (v. 958) : « Il te faut mourir de malemort ». Le serviteur déclare que les Athéniens ne jugent pas opportun d’assassiner un prisonnier et qu’Alcmène ne trouvera personne disposé à le tuer. La mère d’Héraclès revendique alors son protagonisme (vv. 973, 976-80) :

Moi ! J’ai la prétention de compter pour quelqu’un [...]. Cet homme, puisqu’il est tombé en nos mains, il n’est point de mortel qui puisse l’en ôter. Et maintenant, m’appelle qui voudra téméraire et plus hardie qu’il ne sied à une femme ! Cette besogne, c’est moi qui l’accomplirai.

<sup>324</sup> Un dithyrambe de Timothée était également intitulé *Scylla*, et le contenu était lié au récit de l’*Odyssée* (Arist. *Poet.* 1454a).

<sup>325</sup> Hopman 2012, 258-9.

Le chœur commente la soif de vengeance d'Alcmène (vv. 981-2) : « Terrible mais pardonnable, ô femme, est la querelle qui t'anime contre cet homme, je le vois ». Malgré les justifications d'Eurysthée, Alcmène ne se plie pas, trouvant une médiation astucieuse entre la volonté des Athéniens et son propre désir de vengeance, qu'elle définit à plusieurs reprises *dike* (vv. 1022-5) :

Après l'avoir tué, je remettrai son cadavre à ceux de ses amis qui viendront le chercher. Ainsi, quant à son corps, je ne désobéirai point au pays, et sa mort me donnera satisfaction.

La décision, approuvée par le chœur, est prise (vv. 1045-51) : « Emme-nez-le, esclaves, et puis, l'ayant tué, livrez-le aux chiens ». Eurysthée sera donc tué. La vengeance d'Alcmène est selon toute probabilité une innovation d'Euripide, greffée sur un mythe utilisé à la gloire d'Athènes notamment par l'oraison funèbre (Lys. *Epitaph.* 11-16). D'autres sources attribuent différemment la mort d'Eurysthée : ailleurs, il est tué par Iolaos (Pind. *Pyth.* 9.78-83), par les Héraclides (Thuc. 1.9), ou par Hyllos (Apollod. 2.8.1). Euripide est le seul à accuser Alcmène.<sup>326</sup>

Le thème de la violence féminine n'est pas au centre de ce drame : l'attention des spectateurs est déplacée vers l'inversion du rapport de force entre Eurysthée et Alcmène, vers la frontière entre justice et vengeance, vers le problème éthique du meurtre d'un prisonnier de guerre et vers la fonction politique d'Athènes en tant que protectrice des opprimés. Mais, même si les rapports entre les sexes ne sont pas au centre de la tragédie, et bien que les spectateurs sympathisent avec Alcmène, il n'en reste pas moins que c'est une fois de plus l'action sanglante d'une femme dangereuse, exacerbée par le poète par rapport à la tradition, qui est utilisée comme *medium* pour réfléchir aux questions générales de la *polis*, y compris au problème de l'usage de la violence.

La protagoniste de l'*Hécube* d'Euripide fait preuve d'une rigidité similaire en matière de vengeance. Dans le prologue, l'*eidolon* de Polydore raconte comment le méchant roi de Thrace Polymnestor l'avait tué, violant le devoir sacré d'hospitalité. La scène se déroule dans le Chersonèse de Thrace : Hécube, devenue esclave, apparaît sur la scène, fragile et effrayée par les présages nocturnes, et est informée que sa fille Polyxène sera sacrifiée. Une fois le sacrifice terminé, une esclave trouvera le corps de Polydore, jeté à la mer par Polymnestor sans les honneurs funèbres. Ici commence l'évolution du personnage d'Hécube, qui entonne « lamentations, chant de démence que vient de m'apprendre un génie fatal (βακχείον ἐξ ἀλάστορος ἀρτιμαθῆ) »

<sup>326</sup> Voir Goslin 2017, 235 et Wilkins 1993, XVII-III.

(vv. 685-7). De ce moment, la pensée de la vengeance ne l'abandonne plus ; pour la réaliser, elle insiste pour demander l'aide d'Agamemnon (vv. 749, 789-92, 841-3). « Hé bien, que feras-tu ? » demande Agamemnon (vv. 877-87), « prendras-tu le glaive en ta vieille main pour tuer le Barbare ? Est-ce par le poison, ou par quelque assistance ? ». « Ces tentes cachent une foule de Troyennes » répond la reine, évoquant l'unité redoutable des femmes « avec elles je châtierai mon meurtrier ». « Des femmes pourront-elles venir à bout des mâles ? » commente avec un mépris mal dissimulé Agamemnon, en obtenant cette réponse : « Le nombre avec la ruse (δόλφ) est un rude adversaire ». « Rude, oui » répond l'Atride « Mais je fais fi de la gent féminine (θηλυ μέφομοι γένος) ». Hécube répond : « Quoi ! N'est-ce pas des femmes qui triomphèrent des fils d'Égyptos, et de Lemnos extirpèrent les mâles ? ». Des mots qui préfigurent un meurtre d'hommes.

À l'arrivée de Polymnestor, Hécube simule la crédulité, tissant un dialogue ambigu et mensonger avec le roi ; elle l'attire ainsi dans les tentes des prisonnières et l'aveugle, après avoir tué ses enfants (*Hec.* 1045-6) : « Jamais tu ne rendras le jour à tes prunelles ; tes fils, tu ne les verras plus vivants : je les ai tués ». La scène se poursuit avec la bestialisation explicite des deux adversaires : Polymnestor aspire à égorger les Troyennes comme une bête sauvage (vv. 1058-79) :

À quatre pattes, comme un fauve des montagnes (θηρὸς ὄρεστέ-  
ρου), m'en irai-je, la main suivant le pied, sur leurs traces ? [...] Où  
m'élançer d'un bond pour me gorger de leurs chairs, de leurs os,  
en un repas de bête sauvage, et leur faire payer de la ruine mon  
sort ignominieux ? O misère ! Vers quel but, sur quelle route m'em-  
porte-je, abandonnant mes fils à ces Bacchantes infernales (Βάκ-  
χαις Ἰαίδου) qui vont les mettre en pièces, égorgés pour servir aux  
chiens de sanglante pâture, être sans pitié jetés sur la montagne ?

À l'arrivée d'Agamemnon, Polymnestor décrit le piège tendu par les prisonnières, « chiennes meurtrières » (*Hec.* 1173 μαιφόνους κύ-  
νας). Le fait que ce *dolos* n'est pas dû à la méchanceté des conspira-  
trices, mais aux perfides arts féminins est rendu explicite par le roi  
de Thrace (vv. 1177-82) :

Si des femmes on a déjà dit du mal, si l'on en dit encore ou si l'on  
doit en dire, d'un mot je résumerai tout : ni la mer ni la terre ne  
nourrissent pareille engeance (γένος). Quiconque l'a trouvé sur sa  
route connaît cette vérité.

Polymnestor est un Thrace et, comme nous l'avons vu, la Thrace est  
perçue par les Grecs comme un lieu de barbarie. Agamemnon, ayant  
atteint le lieu du crime, ordonne à Polymnestor, qui exprime des in-  
tentions sanglantes à l'égard d'Hécube (vv. 1129-30) : « Halte-là !

Chasse de ton cœur le Barbare (βάρβαρον), et parle ». Sa conduite traîtresse ne surprend donc pas le spectateur. Mais qu'en est-il d'Hécube ?

On a beaucoup discuté sur la *dike* d'Hécube. La reine satisfait sa vengeance selon la justice : blesser ses ennemis est un précepte de l'éthique grecque, tout comme la vengeance. Le public sympathise donc avec Hécube, d'autant plus que Polymnestor est particulièrement coupable, puisque le meurtre de Polydore implique aussi une violation de la *philia* et de la *xenia* ; en fait Agamemnon, en tant qu'arbitre, l'absout du meurtre de Polymnestor parce qu'il a été commis pour motif légitime (vv. 1129-51). Mais la connotation sanguinaire de cette vengeance et l'assimilation de la reine à une Bacchante découlent de son appartenance au sexe social débridé par nature. Nous sommes loin de la vieille et fatiguée Hécube des *Troyennes* et du début de cette même tragédie : le désir de vengeance transfigure la reine qui, de mère en deuil se transforme en Bacchante dévouée au *sparagmos* d'enfants et qui, selon la prophétie de Dionysos à la fin du drame, sera transformée en une chienne aux yeux de flamme (*Hec.* 1265 Κύων γενήσῃ πύρρο' ἔχουσα δέργματα).<sup>327</sup>

La transformation d'Hécube en une chienne peut avoir plusieurs explications : il s'agit probablement d'une donnée étymologique, d'une référence au toponyme Cynosseme où se trouvait la tombe d'Hécube (v. 1273) ou à un mythe local, ou d'une association étymologique avec Hécate, souvent représentée sous forme canine, qui suggérerait que la transformation d'Hécube était liée à un culte de cette déesse. Il n'est cependant pas exclu que cette donnée soit accompagnée d'une allusion à la « chiennerie » en tant que caractéristique typiquement féminine, attribuée à Clytemnestre et Hélène, qui pourrait indiquer ici la colère implacable de la reine ; la propension du chien à la *lyssa* trouve une de ses manifestations dans la défense colérique des chiots par la chienne, qui ne lui permet plus de distinguer ses amis de ses ennemis.<sup>328</sup> La transformation finale d'Hécube cristallise dans cette image vengeresse (même les Érinyes ont une physionomie féminine et canine) la violence de la reine.<sup>329</sup>

La Thrace est le cadre approprié pour l'expression de cette violence, à travers lequel le caractère d'Hécube « se thracise » également.<sup>330</sup> La mention fréquente de Dionysos (*Hec.* 121, 676, 686, 1077,

<sup>327</sup> Dans le fr. 62h Kn. de l'*Alexandre* d'Euripide, un personnage, peut-être Cassandre, prophétise à Hécube : « Tu seras une chienne, image de l'Hécate aux flambeaux ».

<sup>328</sup> Selon Dué (2006, 133) il ne s'agit pas d'un « portrait of degradation and brutality, but the extreme of motherhood, and a symbol of endurance through suffering ».

<sup>329</sup> Franco 2003, 206-13.

<sup>330</sup> Schirripa (2004b, 83) souligne qu'Euripide ne suit pas ici la tradition homérique qui fait d'Hécube la fille du Phrygien Dymas, mais une autre tradition qui veut qu'elle

1267) et l'assimilation de la reine à une Bacchante placent le crime des Troyennes dans une atmosphère dionysiaque,<sup>331</sup> culminant avec l'infanticide, souvent associé à Dionysos dans la mythologie grecque. La violence dans *Hécube* se poursuit *in crescendo* : la violence sacrée (ou apparemment sacrée) du sacrifice de Polyxène, la violence criminelle du meurtre de Polydore et enfin, la violence vindicative sur Polymnestor. La représentation de la violence en termes de bestialisation et de « bacchisation » suggère qu'Euripide a voulu montrer aux spectateurs l'extrême limite de l'action humaine, au-delà de laquelle l'homme devient une bête.<sup>332</sup>

Le thème de l'implacable vengeance d'Hécube est probablement une invention d'Euripide :<sup>333</sup> le poète donne ainsi une efficacité dramatique au personnage souffrant que la tradition lui a confié, faisant de la reine de Troie une autre femme dangereuse, ce qui n'était pas le cas dans la tradition précédente, sauf dans un passage de *Illiade* (24.200-16) dans lequel le désir de vengeance d'Hécube s'exprime féroce dans son désir de dévorer et de mordre le foie d'Achille (vv. 212-13 τοῦ ἐγὼ μέσον ἦπαρ ἔχοιμι | ἐσθέμεναι προσφῦσα). Il convient également de rappeler qu'Hécube est déjà présentée par Euripide comme l'assassin (ratée) de son fils Pâris dans *l'Alexandre*, et que dans les *Troyennes* également, la reine demande à plusieurs reprises à Ménélas de tuer Hélène (*Tr.* 890, 1029-32, 1044).

Cette accentuation de la violence vengeresse d'Hécube est quelque peu surprenante, étant donné que jusqu'à ce moment la reine est avant tout un paradigme de *mater dolorosa*. D'autre part, c'est précisément la multiplicité des deuils qui irrite la reine : deuil et vengeance ne sont pas des actions et des humeurs opposées, mais contiguës. Cela décrète la dangerosité du deuil, surtout celui des mères, qui dure dans le temps, se nourrit de lui-même et se transforme en *menis*, tout comme le deuil d'Achille. Clytemnestre est aussi une mère en deuil et même dans son cas, le chagrin se transforme en haine envers le meurtrier de sa fille ;<sup>334</sup> elle déclare qu'elle exerce une « colère venue du passé pour venger sa fille (*Ag.* 155, μνάμων μῆνις τεκνόποινος) ».

---

soit la fille de Cisseos, d'origine thrace. Sur cette base, Hécube et Polymnestor seraient tous deux les représentants d'une royauté étrangère inquiétante. Le motif de la cécité rappelle le mythe de Phinée, également situé en Thrace. Sur les mères vengeresses, voir Burnett 1998, 142-76 ; Mirón Pérez 2009.

**331** Sur les aspects dionysiaques d'*Hécube*, Schlesier 1988.

**332** Andò 2010 et 2011. Sur la bestialisation d'Hécube, Rodriguez Cidre (2002), qui y lit une référence à Scylla, une entité canine également associée à Médée (*Eur. Med.* 1343).

**333** Foley 2015, 14.

**334** Sur la contiguïté entre le chagrin et la colère et entre le deuil et la vengeance, voir Loraux 1990, chap. 5.



Cependant, si la vengeance d'Hécube est justifiée par son deuil (mais la tentative de meurtre de Pâris l'a précédée), la violence de son caractère reste remarquable, et sera reprise dans la tradition suivante :<sup>335</sup> en revanche, dans l'iconographie sa présence est presque toujours liée à la guerre de Troie et à la mort de ses proches. Des scènes dans lesquelles, voilée en signe de deuil, les bras tendus et suppliants ou en train de se frapper la tête, « elle représente l'élément féminin et pathétique, à la limite de l'archétype anonyme ».<sup>336</sup>

L'intrigue de *Hécube* est paradigmatique d'une autre caractéristique du *genos gynaiikon*, la solidarité dans l'action criminelle. Les esclaves troyennes de *Hécube*, qui lèvent la tête pour verser le sang d'enfants innocents, sont un exemple iconique de l'idée selon laquelle les femmes se soutiennent mutuellement ; la description du massacre rappelle l'iconographie des Bacchantes qui entourent Penthée et le mettent en pièces. Les tragédies véhiculent l'idée de complicité également par les chœurs féminins solidaires des protagonistes ; la seule criminelle qui n'obtient pas la solidarité ou du moins la compassion des autres femmes est Clytemnestre, peut-être parce que sa soif de domination la place en dehors de toute sympathie possible. Le spectre de la conspiration féminine, récurrent dans les comédies d'Aristophane, est décliné de diverses manières depuis l'âge archaïque : Sémonide rappelle le danger des rencontres entre femmes, que la *melissa* évite ; un concept similaire est réitéré dans la *Phèdre* de Sophocle (fr. 679 R. σύγγνωτε κἀνάσχεσθε σιγῶσαι· τὸ γὰρ | γυναιξὶν αἰσχρὸν συγγυναῖκα δεῖ στέγειν, « Pardonnez et gardez le silence : une femme doit aider à cacher la honte d'une autre femme »), dans l'*Alopé* d'Euripide (fr. 108 Kn. « La femme est dans un sens l'alliée naturelle de la femme »), dans *Andromaque* (vv. 945-6 « Ah ! Jamais, non, jamais - je ne cesserai de le dire - les gens de sens qui ont femme ne devraient laisser des femmes fréquenter l'épouse à leur foyer »), dans *Hélène* (v. 329 « les femmes toujours se doivent entr'aider » et v. 830 « aux femmes de s'entendre ») et dans *Iphigénie en Tauride* (vv. 1061-2 « Nous sommes femmes : nous appartenons au sexe où règne l'affection mutuelle, où l'on peut, pour le salut commun, compter l'une sur l'autre »).

Considérer les femmes comme une communauté permet d'attribuer à toutes les femmes les actions de chacune d'entre elles : même les femmes parlent souvent d'elles-mêmes au pluriel. Dans la tragédie, en particulier d'Euripide, une femme a rarement une autre femme comme ennemie : la seule exception structurelle à cette

**335** La transformation en chienne se retrouve dans Q. Smyrn. 14.346-53.

**336** Laurens 1988, 480. Dans l'iconographie, l'aveuglement de Polymnestor n'est présent qu'après Euripide, dans un *loutrophoros* à f.r. apulien de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> s. (Londres, British Museum 1900.5-19.1 = *LIMC* s.v. « Hekabe » 59).

tendance est le cas de la deuxième épouse/marâtre, qui est une ennemie puisqu'elle affecte la fonction principale qui donne à la femme son identité, celle d'épouse et de mère.

### 2.2.4.3 Parysatis et autres meurtrières

Parysatis, épouse de Darius II, roi de Perse de 424 à 404, est une mère vengeresse et une meurtrière de grande envergure. Selon certaines sources, Parysatis a joué un rôle politique important : elle a incité son mari à condamner à mort de nombreux parents et membres de la cour et à faire tuer la famille de Stateira, épouse de son fils aîné Artaxerxès ; elle a cherché à empêcher ce dernier de monter sur le trône pour favoriser son deuxième fils, Cyrus le Jeune, sans réussir à le faire ; lorsqu'en 401 av. J.-C. Son fils a organisé l'expédition contre son frère et a été tué dans la bataille de Counaxa, elle a déclenché une impitoyable vengeance contre les responsables de sa mort, chacun d'eux ayant été cruellement torturé et tué. Stateira a elle aussi été empoisonnée par la reine, qui a enfin fait assassiner Tissapherne, qui avait révélé les plans de Cyrus le Jeune à Artaxerxès. Parysatis, définie par Plu. *Artax.* 6.8 comme « naturellement vindicative et barbare dans ses colères et ses rancunes », non seulement tue, mais le fait selon le cliché de la « cruauté orientale ». <sup>337</sup> Bien que la figure de la reine soit certainement historique, elle est décrite comme un personnage de fiction selon les stéréotypes grecs sur les femmes et sur l'Orient. La principale source sur Parysatis est Ctésias de Cnide (2<sup>e</sup> moitié du V<sup>e</sup> s.), <sup>338</sup> l'un des premiers historiens grecs à accréditer la vision de l'Orient comme un lieu d'intrigue, de brutalité et de conduite efféminée ; une vision qui va de pair avec une véhémence croissante à l'égard des femmes à l'époque classique <sup>339</sup> et qui se consolidera dans les siècles suivants, à travers le parallèle entre les femmes et les Perses en tant que figures de l'altérité. Les pages de Ctésias sont pleines de figures féminines cruelles qui complotent, conspirent et agissent dans les affaires de l'État ; celles-ci, incluses dans les groupes de pouvoir au sein de la cour, collaborent à la défense des intérêts de leur famille et de leur faction. Leurs actions doivent donc être analysées dans le contexte des dynamiques politiques de l'époque ; Ctésias au contraire les connote comme éléments

**337** E.g. la description des tortures infligées sur ordre de la reine aux assassins de Cyrus (*Artax.* 14-17) : à l'un sont arrachés les yeux et du plomb fondu est versé dans ses oreilles, un autre est enfermé dans une armoire et dévoré par les mouches et les larves, un autre est écorché vif et empalé.

**338** *Persika* 48-67, sur lequel s'est basé Plutarque pour la *Vie d'Artaxerxès*. En outre Diod. 14.80 et Polyæn. 7.16.1.

**339** Sancisi-Weerdenburg 1987, 44.

de la décadence de l'empire achéménide, selon la conception bien attestée par les sources grecques selon laquelle l'ingérence des femmes en politique est un signe de corruption de l'État.<sup>340</sup> Plus généralement, le fait que les femmes apparaissent si fréquemment chez les auteurs grecs comme les instigatrices de guerres et de rébellions, d'intrigues de palais et de vengeance, révèle une intention historiographique récurrente : d'une part, souligner l'antithèse entre les femmes perses et grecques, et d'autre part, mettre l'accent sur les pratiques immorales d'une culture barbare et hostile.<sup>341</sup>

Nous n'avons pas d'autres sources (ni grecques, ni persanes) pour confirmer les histoires de reines sanguinaires racontées par Ctésias, jugé déjà par Plutarque comme inventeur d'histoires fictives : il s'agit probablement de récits transmis oralement qui suivaient des schémas narratifs applicables à différents contextes et à différentes figures, historiques ou inventées. La présence d'éléments de vérité historique dans ces récits est impossible à vérifier, tout comme l'est l'hypothèse selon laquelle les histoires sur ces figures de pouvoir correspondaient à une réelle prééminence des reines à la cour achéménide : ce que nous pouvons déceler, à la lumière de l'anthropologie et de l'histoire, c'est que les récits sur les femmes puissantes ne correspondent presque jamais à une réelle prééminence du groupe social des femmes dans la culture à laquelle elles appartiennent.<sup>342</sup>

Enfin, il reste à mentionner un petit groupe de femmes qui tuent des hommes n'appartenant pas à leur cercle familial. Parmi eux, l'Iphigénie d'Euripide, qui préside les rites sanglants dans la Tauride en sacrifiant des étrangers à Artémis ; il ne s'agit pas d'un meurtre, mais d'une mise à mort rituelle. En effet, aucun reproche n'est fait à la jeune fille. Nous ne savons pas qui a introduit dans le mythe d'Iphigénie l'épisode qui la décrit comme une prêtresse affectée aux sacrifices humains : le sauvetage d'Iphigénie à Aulis et son transport vers la Tauride, absent des poèmes homériques, ont été inclus dans les *Kypria*.<sup>343</sup> Hérodote (4.103) déclare que les habitants de la Tauride vénèrent Iphigénie comme une déesse et qu'ils sacrifient en son honneur des marins naufragés et des Grecs capturés. Le *Chrysès* de

**340** Sancisi-Weerdenburg (1987, 38) souligne comment les historiens, qui considèrent Ctésias comme peu fiable, ont plutôt tendance à lui accorder du crédit lorsqu'il épouse les vues grecques sur le caractère corrompu des femmes agissant dans les processus politiques : « How the role and function of the royal harem is regarded depends obviously on the standpoint of the investigator : if one thinks that female influence in the high affairs of state is pernicious and a clear sign of decay, the discussion can be closed and we can agree with Ctésias' judgement ».

**341** Brosius 2021.

**342** Sancisi-Weerdenburg 1987, 44. Selon Brosius 2021, l'indépendance des femmes de la cour achéménide était remarquable en termes économiques plutôt que politiques.

**343** Marshall 2009.

Sophocle comprenait également la fuite d'Iphigénie et d'Oreste de la Tauride, mais la relation chronologique de cette tragédie avec *Iphigénie en Tauride* d'Euripide est controversée.

Parmi les meurtrières d'étrangers, nous pouvons également citer les filles de Cocalos, dont l'histoire fait l'objet de deux drames, le *Cocalos* d'Aristophane et les *Camiciens* de Sophocle. Dans ce dernier drame, Dédale, échappé de Crète, trouve l'hospitalité chez Cocalos, roi de Camicos. Minos arrive à la cour et exige que Dédale lui soit livré : alors les filles de Cocalos, pour sauver l'hôte et protéger leur père, le tuent. Hérodote (7.170) fait également allusion à la mort violente de Minos ; Diodore rapporte que Cocalos lui-même l'a tué (4.79.2-3). De cette histoire, Aristophane a probablement réalisé la parodie dans *Cocalos*,<sup>344</sup> une comédie de 387 av. J.-C. où, selon la *Vie d'Aristophane*, le thème de la violence sexuelle et de la reconnaissance était présent.

Les femmes qui manient les armes dans les récits des historiens ont déjà été mentionnées précédemment ; les passages d'Hérodote (5.87 et 9.5) dans lesquels les Athéniennes tuent en groupe un citoyen et la famille d'un autre citoyen perçus comme transgresseurs de leurs devoirs civiques sont particulièrement intéressants. L'action des Athéniennes est appelée par Hérodote τὸ τῶν γυναικῶν ἔργον (5.87.14) ; dans 9.5 cet *ergon* consiste à tuer des femmes et des enfants, action que même les vainqueurs (hommes) d'une guerre ne commettent pas sur les vaincus. Le *thorybos* provoqué par les femmes, qui passent à l'action « de leur propre initiative », met en évidence le caractère excessif et incontrôlé de l'action féminine,<sup>345</sup> qui ressort épisodiquement des textes des historiens :

Par leur statut d'enclaves comme par leur rareté, ces narrations fugitives et opaques renforcent le sentiment d'anomalie qui s'attache aux interventions des femmes dans la vie de la cité. [...] Sans doute ces brèves incursions sont-elles pour l'historien l'occasion, en assignant une *physis* aux femmes et les femmes à leur *physis*, de consolider le discours civique en son identité.<sup>346</sup>

### 2.2.5 Ménades *androktonoi*

Consacrer aux Ménades la dernière partie du chapitre sur les meurtrières répond à la nécessité d'évaluer rétrospectivement les traits dionysiaques des meurtrières d'hommes. En effet, s'il faut d'une part

<sup>344</sup> Casolari 2003, 170-6 ; Pellegrino 2015, 221-6.

<sup>345</sup> À ce propos Pébarthe 2016, 24.

<sup>346</sup> Loraux 1989, 299-300.

examiner les figures des Ménades *androktonoi*, il faut d'autre part analyser l'utilisation plus générale des traits typiques des Bacchantes dans la transposition iconographique et littéraire des femmes dangereuses. L'ensemble des récits qui concernent les Ménades meurtrières est lié à un aspect spécifique du mythe de Dionysos, à savoir sa difficulté à être accepté dans les cités où il arrive : lorsque le dieu demande que ses rites soient reconnus et honorés, la cité le rejette souvent, surtout ceux qui détiennent le pouvoir, comme Lycurque et Penthée, ou les femmes les plus proches d'eux, comme dans le cas des filles de Cadmos et des filles de Minyas. Dionysos frappe alors ses adversaires ou leurs femmes avec la *mania*, qui pousse ces dernières à courir dans les montagnes, à pratiquer le *sparagmos* et l'*homophagia*, jusqu'à l'assassinat de leurs fils et petits-enfants. Après cela, le culte de Dionysos est accepté : les citoyennes peuvent désormais s'abandonner à la « bonne » *mania*, celle qui est institutionnalisée et qui permettra une relation positive entre la *polis* et la divinité. Les Ménades de la mythologie ne sont donc pas des meurtrières « en soi », mais le deviennent sous l'impulsion du dieu et à la suite d'actions impies envers son culte.

### 2.2.5.1 Les filles de Cadmos. Agavé, Autooné, Ino

Le plus célèbre de ces mythes, grâce aux *Bacchantes* d'Euripide, est celui de la mort de Penthée. Dionysos frappe les femmes de Thèbes de sa *mania*, mais Penthée, roi de la cité, refuse de reconnaître la divinité et le fait emprisonner. Les Thébaines, y compris les filles de Cadmos (la mère de Penthée, Agavé, et ses tantes Autooné et Ino) fuient dans les montagnes pour célébrer les rites dionysiaques, devenant folles et semant le chaos ; Penthée emprisonne les Bacchantes, qui sont ensuite libérées par le dieu, puis s'habille en femme pour les espionner. Mais les Bacchantes, en plein délire, le prennent pour un lionceau et le mettent en pièces. Agavé, inconsciente, empale la tête de Penthée sur le thyrsos et l'emporte à Thèbes, où, une fois revenue à elle, elle se rend compte de l'erreur fatale. Dans la tragédie, la fureur des Bacchantes est décrite à plusieurs reprises, dès le prologue, prononcé par Dionysos lui-même (vv. 32-8) :

C'est pourquoi je leur ai fait quitter en foule leurs foyers, sous l'aiguillon de mon délire (μανία). Et les voici qui, l'esprit égaré, habitent les montagnes, contraintes de porter ma livrée orgiaque. De plus, toute la gent féminine de Thèbes, tout ce qu'elle comptait de femmes (ἄν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι | γυναῖκες ἦσαν), je l'ai chassé de ses demeures : démentes, les voilà mêlées aux filles de Kadmos, au milieu des rochers et sous les sapins verts.

Dans la *parodos* « la cohorte des femmes qui a déserté les métiers, les navettes, sous l'aiguillon de Bakkhios » (vv. 117-19) présente son culte, décrivant les courses effrénées sur les montagnes, les danses, le *sparagmos* et l'*omophagia*, « délice de la chair crue (v. 138 ὠμοφάγον χάρις) ». Les rites des Bacchantes sont chastes, mais Penthée les accuse de luxure et d'ivresse (vv. 260-2) : « Lorsque dans un festin la liqueur de la vigne est servie à des femmes, je soutiens qu'il n'est rien de sain dans ces mystères » ; selon le roi (vv. 353-4), Dionysos porte « le mal nouveau qui corrompt nos foyers ». Penthée est obsédé par les fantasmes gynécophobes sur les Ménades, sur lesquelles il projette sa vision de la femme comme pur appétit : selon le roi, les rites de Dionysos sont un prétexte pour libérer la lubricité féminine naturelle. Mais Penthée lui-même est contraint de se féminiser : son déguisement le dépouillera de son identité virile, le conduisant à une mort doublement dégradante.

Le spectateur du V<sup>e</sup> s. comprend l'*hybris* de Penthée (v. 375), mais assiste en même temps à son meurtre sanguinaire, préparé par un crescendo tragique à partir du récit du messager sur le démembrement du bétail (vv. 728-74) : les Bacchantes déchirent les bêtes alors qu'elles meuglent encore, répandant des lambeaux sanglants, arrachant et reprenant immédiatement la course vers les villages habités, « comme une horde hostile, elles fondent sur eux, elles dévastent tout, emportent les enfants ». La caractérisation contre nature de l'action des Bacchantes est de plus en plus soulignée : l'enlèvement d'enfants, qui contraste avec la « vocation » maternelle, et la fuite des hommes en sont l'emblème principal, ainsi que l'image des serpents léchant le sang après le massacre (vv. 767-8). Comme nous le verrons, les Minyades et les Proétides tuent aussi des enfants ; dans l'iconographie, il existe aussi quelques représentations de Bacchantes tenant un nourrisson par le pied, comme un animal.<sup>347</sup> Dans les *Bacchantes*, le sort des enfants kidnappés n'est pas précisé : mais sur les vases, ils semblent être morts.

Le tableau est complété par la bestialisation : les Ménades allaitent des animaux féroces (vv. 699-702) et sont définies, par Agavé, puis par le chœur, comme « chiennes agiles (v. 731 δρομάδες κύνες) » et « chiennes alertes de la rage » (v. 977 θαὶ Λύσσας κύνες) » ; il y a ici une reprise du motif de la « chiennerie » des femmes, non pas par rapport à la trahison mais à la folie.<sup>348</sup> La présence d'animaux féroces dans l'iconographie des Ménades souligne leur proximité avec le monde sauvage.

L'intrigue se déplace vers le meurtre de Penthée : bien que les femmes agissent en proie à la *mania*, et bien que cette folie divine

<sup>347</sup> Sur l'iconographie de la Ménade avec l'enfant, Provenzale 1999, 79.

<sup>348</sup> Franco 2003, 188-92. Une association entre Bacchantes et Lyssa se trouve dans Eur. *HF* 896-8.

pousse également certaines figures masculines mythologiques au meurtre, les actions des Bacchantes sont de plus en plus caractérisées par une féminité dangereuse. Le filicide de Penthée est dépeint d'abord sous le signe du pathétique (le fils supplie sa mère de le reconnaître), puis de l'horreur (le démembrement est décrit dans les détails les plus macabres), jusqu'au chant de victoire des Ménades, l'arrivée d'Agavé avec la tête de son fils et la révélation finale.

Tout en sachant qu'Agavé n'est qu'un instrument de la vengeance de Dionysos contre un homme impie, le spectateur perçoit dans l'image d'une mère portant la tête de son fils la énième réplique de toutes les mères meurtrières de la mythologie ; les Bacchantes évoquent la charge destructrice du *genos gynaiikon*, également incarnée par les Amazones. Ce mélange apparaît parfois dans les images : les trois groupes de meurtrières les plus représentés sur les vases de l'époque classique (les Bacchantes, les femmes de Thrace et les Amazones), bien que caractérisées par des schémas iconographiques différents, s'empruntent parfois mutuellement des schémas des autres catégories.<sup>349</sup>

L'iconographie consacre une grande place à l'épisode de la mort de Penthée, surtout au V<sup>e</sup> s. L'exemple le plus ancien se trouve sur un *psykter* d'Orvieto attribué à Euphronios et daté de 520-10 av. J.-C.,<sup>350</sup> qui représente des Bacchantes exécutant le *diasparagmos* de Penthée, dont le corps démembré répand du sang. L'une des femmes est identifiée avec le nom de Galène, « La calme », presque une antiphrase de la violence de la scène. Selon certains spécialistes, l'attribution à Agavé de ce meurtre serait d'Euripide, ainsi que le détail du déguisement de Penthée ; sur les vases, le roi est toujours représenté en tenue masculine, et parfois armé.<sup>351</sup> En l'absence d'autres témoignages et dans l'ignorance du contenu du *Penthée* d'Eschyle et des *Bacchantes* d'autres tragédiens,<sup>352</sup> cette hypothèse n'est pas

**349** Villanueva 2005, 239. Dans une image de la mort d'Orphée sur un *stamnos* d'environ 450 av. J.-C., le peintre représente une Thrace à cheval en utilisant un schéma iconographique typique des Amazones (Chiusi, Ex Collect. Braun., disparu = LIMC s.v. « Orphée » 47). Sur un porte-parfum attique en albâtre (Athènes, Musée national 15002 = ARV<sup>2</sup> 98.2), une Ménade et une Amazone sont représentées, ainsi que sur une coupe attique à f.n., 550-500 av. J.-C., Munich, Collect. privée. Comme il n'existe pas de récits mythiques qui unissent ces deux catégories, c'est l'artiste qui associe ces femmes dangereuses.

**350** Boston, Museum of Fine Arts 10.221a-f = LIMC s.v. « Penthée » 39.

**351** March 1989. Aucune image ne représente la tête de Penthée empalée sur le thyrsos : cela aussi pourrait être une innovation d'Euripide (Villanueva 2005, 233-4).

**352** La seule source antérieure à Euripide que nous possédons est la mention de Penthée dans Esch. *Eum.* 24-6. Le *Penthée* et les *Bacchantes* d'Eschyle sont peut-être la même tragédie. Lycophron de Chalcis (IV<sup>e</sup> s.) met en scène un *Penthée* ; les poètes tragiques Iophon, Xénoclès (V<sup>e</sup> s.), Cléophon (IV<sup>e</sup> s.) et les poètes comiques Lysippe, Dioclès et Antiphane (V<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> s.) mettent en scène des *Bacchantes*. Timoclès (IV<sup>e</sup> s.) écrit une

démonstrable ; la supposition de March (1989), selon laquelle les représentations de Penthée armée se réfèrent à une version antérieure à Euripide, centrée sur une bataille entre Ménades et Thébains, repose sur des bases très fragiles. Malgré le manque de preuves, l'hypothèse selon laquelle le filicide d'Agavé serait une innovation d'Euripide n'est pas improbable : comme nous l'avons vu, ce ne serait pas la première fois qu'Euripide change le mythe en aggravant les responsabilités féminines.

En général, les images de la mort de Penthée sont sanglantes : sang jaillissant de corps mutilés, membres déchiquetés, femmes s'agitant paroxystiquement avec le thyrsos au poing, la nébride et les vêtements qui se gonflent pour le mouvement et la danse [fig. 7].<sup>353</sup> Ce sont des scènes qui suscitent, sinon la peur, du moins l'anxiété, car le démembrement humain équivaut à une barbarie absolue. *L'omophagia* n'est pas représentée.

L'histoire de Lycurgue, roi des Édoniens, qui était au centre de la *Lykourgeia* d'Eschyle, présente de nombreux points communs avec celle de Penthée : le rejet de Dionysos et la persécution des Ménades conduisent à la punition du roi, identifiée par Homère à l'aveuglement de Lycurgue lui-même (6.130-40), et par d'autres sources à la mort de son fils Dryas, pris par erreur pour un sarment de vigne et tué par son père. Comme les filles de Cadmos, Lycurgue n'agit pas de son propre chef, mais sous l'influence de la *mania*. Malgré la similitude entre les deux récits, l'histoire de Lycurgue est moins représentée dans l'iconographie : il s'agit peut-être d'un autre exemple du fait que la violence filicide masculine est mise de côté par les peintres par rapport à la violence féminine, comme dans le cas de Térée.

### 2.2.5.2 Les Minyades et les femmes d'Argos

Leucippé, Arsippé (ou Arsinoé) et Alcathoé, filles de Minyas roi d'Orchomène, refusent elles aussi Dionysos. Les sources de ce mythe sont peu nombreuses et tardives :<sup>354</sup> Antoninus Liberalis (10.3), qui

---

comédie intitulée *Dionisazousai*. Le titre *Gynaikomania* d'une comédie d'Amphis (IV<sup>e</sup> s.) est compatible avec la traduction « folie des femmes », dans le sens de folie propre aux femmes, mais aussi de folie qu'un homme peut éprouver pour les femmes (Papachrysostomou 2016, 66-81). D'autres sources sur ce mythe sont Aesch. *Eum.* 24-6 ; Paus. 1.20.3 et 2.2.7 ; Apollod. 3.5.2 et Hyg. 239.

**353** Parmi les nombreuses images, une hydrie datant d'environ 500 av. J.-C. (Berlin Staatliche Museen 1966.18 = *LIMC* s.v. « Pentheus » 40), une coupe à f.r. de 430-25 av. J.-C. (Rome, Museo di Villa Giulia 2268 = *LIMC* s.v. « Pentheus » 43), ainsi qu'une *kylix* attique à f.r. de Douris (vers 480 av. J.-C., Fort Worth, Kimbell Art Museum AP 2000.02 [fig. 7]), sont représentatives.

**354** Selon certains chercheurs, les protagonistes des *Xantriai* d'Eschyle, dont le chœur était composé de Bacchantes et qui comptait Lyssa parmi les personnages, étaient les



emprunte peut-être sa version aux *Métamorphoses* de Nicandre de Colophon, dit que les trois sœurs avaient refusé de se joindre aux femmes d'Orchomène dans les célébrations dionysiaques parce qu'elles étaient trop occupées par leurs tâches (ἐκτόπως φιλεργοί), et qu'en conséquence elles avaient été frappées par la *mania*. L'une d'elles, Leucippé « fit le vœu d'offrir une victime au dieu, et, avec l'aide de ses sœurs, elle mit en pièces Hippase, son propre fils ». Plutarque (*Qu. Gr.* 299e) précise que les femmes avaient exécuté les *sparagmos* animés par des appétits cannibales. Les Minyades auraient alors fui vers les montagnes comme des Bacchantes, jusqu'à ce qu'Hermès les transforme en oiseaux nocturnes.<sup>355</sup>

L'histoire des femmes d'Argos, racontée par Apollodore (3.5.2) après celle des filles de Cadmos, est similaire :

Dionysos se rendit à Argos, et là, comme on refusait à nouveau de rendre un culte, il frappa les femmes de folie. Elles emportaient dans les montagnes leurs enfants encore à la mamelle et en dévoraient la chair.

Là aussi, l'élément caractéristique est la connotation contre-nature de ces Bacchantes, qui, en plus de commettre le filicide, se livrent au cannibalisme. Le fait est intéressant : c'est en fait la seule mention dans la mythologie grecque d'une technophagie commise par une femme, à l'exception du cas de Lamia. Le fait que les mères ne mangent pas leurs enfants, qui eux aussi tuent et cuisinent, a été expliqué à juste titre par le fait que les mythes de la technophagie sont étroitement liés au thème de la filiation patrilinéaire et de la transmission du pouvoir, qui est un attribut masculin.<sup>356</sup> L'exception dans le cas des femmes d'Argos nous semble explicable : leur technophagie n'est pas liée à l'exercice du pouvoir, mais est plutôt l'expression la plus extrême de l'*omophagia* dionysiaque.

La folie collective des femmes d'Argos pourrait coïncider avec l'épisode qui touche les filles de Proétos, roi d'Argos, qui elles aussi impliqueraient leurs concitoyennes dans les orgies en l'honneur de Dionysos. En citant l'épisode des femmes d'Argos, Hérodote (9.34) ne mentionne cependant ni Proétos ni ses filles, tandis que Pausanias, dans deux passages différents (2.18.4 et 8.18.7), place l'épisode

---

Minyades qui avaient préféré continuer à carder la laine, au lieu de participer aux fêtes en l'honneur de Dionysos (Séchan 1926, 102 note 2) ; selon d'autres, l'histoire était la même que celle des *Bacchantes* ou il s'agissait de la conversion des Bacchantes en serviteurs d'Héra. Sur les deux tétralogies d'Eschyle au thème dionysiaque, Jouan 1992 et Xanthaki-Karamanou 2012.

**355** Selon Ael. *VH* 3.42, les femmes rejettent le dieu « parce qu'elles étaient amoureuses de leurs époux ». Sur ce mythe, Massenzio 1970, 85-91.

**356** Bonnard 2005 ; Damet 2012c, 326-7.

sous le règne de Proétoḥ, puis sous celui du son neveu. Apollodore parle du filicide également à propos des Proétides (2.2.2 τοὺς ἰδίους ἀπώλλυον παῖδας), tandis que d'autres sources (dont la plus ancienne est Hes. fr. 132, 133 M.-W.) mentionnent une maladie de peau répugnante qui les caractérise comme des déviantes. La plupart des chercheurs pensent que le mythe originel attribuait la manie des Proétides à l'intervention d'Héra : puisque cette folie les poussait à adopter des comportements similaires à ceux des Ménades, plus tard la version sur l'origine dionysiaque de leur *mania* prendrait le dessus. Pour cette raison, pour la distance évidente entre l'iconographie des Bacchantes et celle des Proétides, et enfin pour les caractéristiques de cette histoire de folie virginale, ce mythe sera approfondi dans la section consacrée aux *parthenoi*.

\*\*\*

Sur la base de ces exemples, le plus intéressant à souligner ici est que les récits sur les communautés mythiques de Ménades meurtrières témoignent d'une relation consolidée entre la violence en général, le filicide en particulier, et la *mania* divine. Elle est surtout provoquée par Dionysos, un dieu dont le contexte mythico-rituel impliquait l'inversion temporaire des valeurs de la vie civique, et dont le culte offre un rôle important aux femmes. À ce culte sont systématiquement liées des images d'*oikoi* détruits, d'opposition au mariage et aux devoirs familiaux, de violence – surtout féminine – contre les enfants et les proches.

Sur la relation de Dionysos avec le mariage, beaucoup de choses ont été écrites. Déjà dans Homère et ensuite dans la tragédie en correspondance avec la dissolution d'un *oikos* ou avec des situations et des états mentaux qui précèdent ou accompagnent le meurtre de parents mâles, il y a une association avec les Ménades.<sup>357</sup> En outre, la similarité entre les Bacchantes et les autres assassines de maris et d'enfants réside dans leur conduite autonome et débridée, antithétique au modèle féminin souhaitable. Les Bacchantes, en dormant en plein air, en courant dans les bois et en chassant, prennent des prérogatives perçues comme masculines, et la *stasis* qu'elles effectuent en se retirant dans les montagnes prend la forme d'un acte d'insubordination, quoique dirigé par un dieu.

L'étrangeté des Ménades est fortement soulignée dans les images :<sup>358</sup> certains schémas iconographiques (la nébride, les serpents dans les cheveux, le fait qu'elles chevauchent ou brandissent des animaux) mettent l'accent sur leur régression à l'état sauvage, d'autres

<sup>357</sup> Seaford 1993, 137.

<sup>358</sup> Villaneueva 2005 analyse de nombreux exemples.

montrent leur férocité. Il est intéressant de noter que, pour renforcer l'horreur des scènes, des éléments n'appartenant pas au mythe sont parfois introduits, par exemple des armes : sur certains vases, les Ménades tiennent des épées ou des couteaux pour amputer des jambes ou des membres humains :<sup>359</sup> un schéma en contradiction avec les textes, mais efficace pour exprimer la violence des femmes. La céramique transmet ainsi une vision fantasmée de la femme-ménade, fascinante et inquiétante, matérialisation des craintes masculines.<sup>360</sup>

Les Ménades servent de modèle tragique principalement dans trois types de situations : le meurtre de parents proches, la guerre et l'amour, trois camps ayant en commun la frénésie.<sup>361</sup> Les métaphores et les similitudes bachiques ne concernent pas seulement les femmes : les guerriers qui s'élancent, furieux, au combat sont eux aussi assimilés aux Ménades (e.g. Aesch. *Sept.* 498). Même dans ces cas, comme dans l'*Héraclès* d'Euripide, il semble que le modèle de comportement masculin effréné ne puisse être que féminin. En revanche, dans le cas du meurtre de parents ou d'autres hommes, ce sont presque toujours des femmes qui sont assimilées aux Bacchantes ; il en va de même dans le domaine de l'amour, car dans la pensée grecque, le désir masculin est plus mesuré, comme le dira Ovide bien des siècles plus tard dans l'*Ars amatoria* (1.281) : *Parcior in nobis nec tam furiosa libido ; | legitimum finem flamma virilis habet*. La possession prophétique, un domaine souvent lié à la féminité, repose également sur cette sphère métaphorique : Cassandre est souvent définie en ces termes (Eur. *Tr.* 169-73, 341 et 367, *El.* 1032). La folie causée par d'autres divinités, en particulier par Héra, comme dans le cas d'Héraclès et Io (Aesch. *Supp.* 562-4), ou par les Érinyes dans le cas d'Oreste (Eur. *Or.* 338, 411, 835), est également associée aux Bacchantes.

Ces recoupements entre Ménades et autres femmes sont nombreux : Évadné assimilée à une Bacchante dans les *Suppliantes* d'Euripide (vv. 1000-1), Hécube démembrant des enfants dans la tragédie homonyme, Héraclès, héros masculin, comparé à une Bacchante, les Érinyes évoquant la « fureur de nous, Ménades, qui jusqu'à présent avons gardé les mortels » (*Eum.* 499-501), Phèdre en proie à la folie d'amour (Eur. *Hipp.* 214, 232-49) qui aspire à aller « vers la forêt, le long des pins, là où passe la meute de chasse, pressant les biches à la robe tachetée » (*Hipp.* 215-22), et Iole comparée à une Bacchante du chœur de l'*Hippolyte* (vv. 545-54), ne sont que

<sup>359</sup> Voir e.g. une *pelike* à f.r. de Berlin datant d'environ 470-60 av. J.-C. (Staatliche Museen 3223 = *LIMC* s.v. « Mainades » 95) sur laquelle la Ménade tient une épée avec laquelle elle coupe la patte d'un animal.

<sup>360</sup> Toillon 2011, 309.

<sup>361</sup> Schlesier 1993.

quelques exemples de cette tendance. La violence et le comportement des femmes dangereuses de la tragédie sont souvent caractérisés par la sphère sémantique de la *mania*, qui prend parfois les contours d'un rituel macabre. Cette assimilation apparaît non seulement dans les sources littéraires, dans les usages lexicaux, les métaphores et les similitudes, mais aussi dans les analogies présentes dans l'iconographie : Clytemnestre brandissant une hache pour asséner le coup, vêtue d'un chiton flottant et d'une nébride,<sup>362</sup> l'albâtre qui rapproche la Ménade et l'Amazone,<sup>363</sup> la juxtaposition de la Ménade avec une autre femme dangereuse, l'hétaïre,<sup>364</sup> et les gestes de violence communs à beaucoup de ces personnages.<sup>365</sup>

Comme d'autres figures féminines dangereuses (surtout monstres), les Ménades sont présentes sur des vases à usage funéraire : en tant que figures de l'altérité, elles s'inscrivent bien dans l'altérité radicale représentée par la mort.<sup>366</sup> Mais surtout, les Ménades reviennent sur des objets pour les banquets ;<sup>367</sup> la raison la plus évidente est la relation avec Dionysos et le vin, mais aussi parce que les Ménades sont une image transgressive, entre peur et séduction. Il existe de nombreuses scènes avec des satyres et des Bacchantes caractérisées par une forte composante érotique : elle s'ajoute à la familiarité avec le vin pour situer la ménade du côté de l'hétaïre et à l'opposé de la citoyenne. Souvent, les Ménades sont associées à la panthère, animal femelle et séduisant.

Dans les représentations littéraires et iconographiques, les Ménades sont toujours des femmes. Ce n'est pas un miroir de la réalité : le dionysisme à l'époque classique n'était pas interdit aux hommes. Selon Jaccottet, les pratiques orgiaques masculines existaient déjà au V<sup>e</sup> s., ce que les sources littéraires ne mentionnent pas. Selon la chercheuse, le silence sur la participation masculine au culte dionysiaque est dû au fait que ce dernier implique une perte de contrôle de soi peu adaptable à la figure du citoyen : l'opportunité veut donc que cela soit considéré comme réservé aux femmes, dont la

**362** *Oinochoe* apulienne de la fin du IV<sup>e</sup> s. (Bari, Museo Archeologico 1014 = LIMC s.v. « Klytaimestra » 19).

**363** Athènes, Musée National 15002 = ARV<sup>2</sup> 98.2.

**364** Selon Neils 2000, les similitudes entre certaines scènes de Satyres plus Ménade et de Satyre plus hétaïre suggèrent que l'hétaïre et la Ménade étaient assimilés en tant que « femmes-autres ». Dans d'autres cas, les hétaïres sont représentées avec les attributs des Ménades (coupe du British Museum E 38 = ARV<sup>2</sup> 72.16, fin du VI<sup>e</sup> s.). Certains peintres, comme Onésime, représentent selon des schémas similaires la nudité de Ménades et d'hétaïres (Cohen 1993, 41) : les deux types de femmes jouent de la flûte ou des tambourins, boivent du vin et font la fête avec les hommes.

**365** À ce propos, Toillon 2011, 328-9.

**366** Villanueva 2009, 211.

**367** Pour 80 % de leurs représentations selon Moraw 1998.

« nature » incontrôlée est plus adaptée au rituel débridé, bien qu'institutionnalisés religieusement.<sup>368</sup>

L'extase s'ajoute à la conduite effrénée. Dans de nombreuses cultures, il existe une proximité particulière des femmes avec la prophétie et la possession, qui est basée sur la proximité avec les forces de la nature et le sauvage, et sur l'antithèse entre le *logos*, articulé et rationnel, et l'émotivité inarticulée qui caractérise l'irrationalité féminine.<sup>369</sup> La *mania* des Ménades est fondamentalement la folie de toutes les femmes ; l'incarnation même de la folie, Lyssa, est un personnage féminin. La proximité des Ménades avec le monde sauvage représente la sauvagerie de la lignée des femmes.<sup>370</sup>

Comme l'ont fait remarquer les anthropologues, il existe dans de nombreuses cultures des rites de possession féminine qui impliquent un rituel débridé qui serait inacceptable dans la vie quotidienne. Le rituel, la *manie* et la *transe* permettent aux adeptes de se libérer temporairement des obligations imposées par leur rôle social de sexe, en se consacrant à des pratiques normalement interdites, parfois à connotation sexuelle : la condition de folie rituelle garantit l'impunité des actes commis, qui ne seront pas jugés et n'entraveront pas la réinsertion dans la société après l'explosion des pulsions transgressives. Les exemples contemporains les plus connus de ce type de rituel, qui représente une réponse culturelle à la nécessité d'accorder des périodes de licence aux catégories opprimées et d'orienter culturellement le désordre, sont le tarentisme des Pouilles et la « danse de l'argia » en Sardaigne,<sup>371</sup> tous deux associés par les anthropologues à des rituels dionysiaques. Ces derniers, parfaitement intégrées dans la vie de la *polis*, constituent une opposition symbolique au mariage, contrôlée rituellement et répétée périodiquement. Ils réactualisent sans danger les mythes sur les Bacchantes meurtrières, qui ne font

**368** Jaccottet 2003, 121-36.

**369** L'irrationalité féminine, souvent remarquée par les sources anciennes, est liée à l'incapacité de prendre des décisions, à la moralité faible, au manque de cohérence, de logique et de constance. Les fonctions cognitives sont donc considérées comme sexuellement connotées (Aeschin. *C. Tim.* 185), comme le montrent les proverbes (Diogen. 4.3 γυναικὸς φρένες· ἐπὶ τῶν ἀνοήτων « Pensées de femme : pour les imbéciles ». L'irrationalité génère l'impulsivité (Aesch. *Ag.* 483-7 : « Il est bien du gouvernement d'une femme d'applaudir à ses vœux plus qu'à la réalité. Trop crédule en son désir la femme va très vite au-delà des faits ; mais très vite aussi périssent les nouvelles qu'a proclamées sa voix »), l'impressionnabilité (Aesch. *Ch.* 845-6), et l'incapacité à juger et à se maîtriser (Eur. *Supp.* 79, *Med.* 889-91). La suspicion, la contrariété ou la surprise envers l'intelligence féminine se manifestent parfois dans les sources (Eur. *Or.* 1204-5 ; *Andr.* 364-5 ; *Hipp.* 638-44).

**370** Le lien entre les femmes et le monde sauvage n'est pas typique de la culture grecque, mais il est répandu, tout comme l'est la tendance à représenter la dichotomie homme/femme en termes de nature/culture (Otte 2017, 438).

**371** De Martino 1961 ; Gallini 1967.

que transposer sur un plan mythique les conséquences du refus de la *mania* « ordonnée » et correctement gérée ; c'est le fait que la pratique dionysiaque soit encadrée dans la cité qui rend possible la représentation des dangers de l'irrationnel féminin.

### 2.2.5.3 Les femmes de Thrace

Le mythe d'Orphée a de nombreuses variantes, notamment en ce qui concerne la mort du chanteur : les causes et les circonstances changent, mais toutes les sources sont unanimes sur le fait qu'il s'agit d'une mort violente. La figure d'Orphée est absente des poèmes homériques et de ceux d'Hésiode, et apparaît pour la première fois dans Ibycos (fr. 306 *PMG*) et, dans l'iconographie, dans le 2<sup>e</sup> quart du VI<sup>e</sup> s. sur une métope relative au mythe argonautique (Musée de Delphes 1323 = *LIMC* s.v. « Orpheus » 6). À partir du V<sup>e</sup> s., les représentations d'Orphée avec les Argonautes ne sont plus visibles, et l'attention des céramographes, en particulier athéniens, se concentre sur sa mort.<sup>372</sup> La première source littéraire sur le meurtre d'Orphée par les femmes de Thrace, ultérieure aux sources iconographiques [fig. 8],<sup>373</sup> sont les *Bassarides* d'Eschyle, la deuxième tragédie de la *Licurgie*, tétralogie qui comprend également les *Édoniens*, les *Jeunes hommes* et le drame satirique *Lycurgue*, mis en scène dans le 2<sup>e</sup> quart du V<sup>e</sup> s. *Bassarides* est le nom donné aux Bacchantes de Thrace ou de Lycie : dans le fr. 59 des *Édoniens*, on les rencontre parées de longues robes colorées, probablement dans un contexte où l'exotisme du rituel bachique était accentué en raison du cadre thrace. Comme nous l'avons vu, la Thrace était perçue comme un lieu de barbarie et certaines tragédies y ont situé leurs crimes les plus violents : *Lycurgue*, en particulier, est « thracisé » à partir de la tragédie.<sup>374</sup>

Dans les *Catastérismes* (24) attribuées à Ératosthène de Cyrène, il est dit que « comme le dit Eschyle » Orphée a abandonné le culte de Dionysos pour celui d'Apollon/Hélios suite à la mort d'Eurydice. Les *Bassarides*, prêtresses de Dionysos, l'auraient alors puni en le

<sup>372</sup> Les peintres italiotes préfèrent le thème de la descente aux Enfers, alors que dans l'antiquité tardive le motif d'Orphée entouré d'animaux domine.

<sup>373</sup> Les céramographes décrivent le meurtre d'Orphée par les Thraces à partir de 480-70 av. J.-C. Une *lekythos* attique à f.r. attribuée au Peintre de Brygos (Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco 17921 = *LIMC* s.v. « Orpheus » 32), une coupe de Cincinnati (Art Museum CINM 1971.1 = *LIMC* s.v. « Orpheus » 33) et un *stamnos* de Paris (Louvre G 416 = *LIMC* s.v. « Orpheus » 39 [fig. 8], sur lequel est frappante la grande variété d'armes utilisées pour tuer Orphée, sont datés de cette même période.

<sup>374</sup> Schirripa 2004b, 68.

tuant et en dispersant les morceaux de son corps.<sup>375</sup> Nous ne savons pas si les *Bassarides* ont été consacrés à la mort d'Orphée ou si, au contraire, seule une allusion a été faite à ce dernier. D'autres sources donnent des raisons différentes pour la mort d'Orphée, foudroyé par Zeus, mort par suicide à cause de la perte de sa femme, tué par les Thraces pour ne pas avoir proposé de mourir à la place d'Eurydice, ou pour avoir rejeté les femmes après la mort de son épouse, ou enfin pour avoir établi des Mystères interdits aux femmes. Dans les cas où le meurtre est attribué aux Thraces, elles ne sont pas considérées comme des Bacchantes, mais comme des femmes qui frappent un ennemi de leur sexe, bien que d'une manière rappelant les actions des Ménades.<sup>376</sup>

Pour confirmer le fait que la physionomie des Thraces dans les différentes versions du mythe n'a rien à voir avec les Bacchantes, on peut facilement constater que dans les images, malgré la similitude des scènes de la mort d'Orphée avec celles de la mort de Penthée, les Thraces n'ont aucun des traits distinctifs des Ménades, tels que le thyrses, la nébride et l'absence d'armes. Elles sont plutôt caractérisées par des tatouages, des cheveux non coiffés, des seins nus et des costumes barbares, qui contrastent avec les vêtements grecs d'Orphée.<sup>377</sup> Elles se distinguent également des Amazones par leurs vêtements et l'utilisation d'armes non conventionnelles. Parmi ces armes, on trouve, outre les épées et les lances, des pierres, des haches à deux tranchants et des faux, ce dernier objet étant utilisé dans l'art grec pour représenter les décapitations et les émasculations ; la hache, on l'a vu, est une arme souvent attribuée au V<sup>e</sup> s. à des femmes dangereuses. Ces femmes à la hache sont fréquemment représentées sur des vases destinés aux sphères masculines, comme le banquet : un avertissement aux hommes à l'égard de la menace féminine.<sup>378</sup>

Sont également représentés les broches, qui appartiennent à la sphère culinaire mais aussi à celle du sacrifice, et les pilons, liés au cadre de la vie quotidienne des femmes. Les tatouages, qui selon Plutarque (*De sera num. vind.* 557d) sont une marque d'infamie infligée aux Thraces pour les punir du meurtre d'Orphée, deviennent

**375** Voir également Apollod. 1.3.2 : « Orphée est aussi l'inventeur des mystères de Dionysos et il est enseveli en Piérie, après avoir été mis en pièces par les Ménades ».

**376** Certains vases font exception, comme le cratère du Peintre de Curti, de 435-25 av. J.-C. (Cambridge, Harvard University, A.M. Sackler Museum 1960.343) sur lequel la scène de la mort d'Orphée est flanquée de l'image de Dionysos et de son cortège.

**377** Sur les armes des Thraces dans l'iconographie, Lissarrague 1994, 277-86 ; Giacobello 2015, 198. Selon Lissarrague les peintres ont cherché à éviter toute confusion visuelle entre les morts de Penthée et d'Orphée, en retenant pour chacun personnage des schémas iconographiques différents.

**378** Viret 2008, 155.

des signes ante *eventum* de leur barbarie. L'ensemble de ces détails souligne l'extrême violence de la scène. Les représentations des deux mythes ont en commun les détails du démembrement,<sup>379</sup> du sang et des gestes paroxystiques ; le schéma de la scène de groupe est similaire, dans laquelle les Thraces s'agitent autour d'Orphée comme lors d'une danse bachique ; mais les caractéristiques des protagonistes sont différentes.

Tout comme Penthée, Orphée meurt dans des circonstances dévirilisantes, tué par des outils domestiques. Il est intéressant de noter comment l'art du V<sup>e</sup> s., dont le sujet artistique par excellence sont les hommes nus en tant que modèle de jeunesse, de proportion et de beauté, s'intéresse en même temps à la représentation des corps déchirés d'hommes morts,<sup>380</sup> tués dans plusieurs cas par des femmes. Ce n'est pas seulement le sexe des meurtrières qui détermine cette déshéroïsation, mais aussi les transgressions des victimes, qui ne sont pas dignes d'une mort héroïque.

Les scènes de la mort d'Orphée sont bien représentées tout au long du V<sup>e</sup> s., et en particulier entre 480 et 460 av. J.-C. ; au cours du IV<sup>e</sup> s., leur présence diminue jusqu'à disparaître presque complètement. La concentration des images des Thraces meurtrières dans le 2<sup>e</sup> quart du V<sup>e</sup> s., la même période que celle de la mise en scène des *Bassarides*, selon Isler-Kerényi, serait liée aux événements historiques de l'époque (à savoir l'expansion de l'influence athénienne vers le nord de la mer Égée dans le cadre du conflit avec les Perses), et à la tendance athénienne à incorporer dans sa mythologie des personnages issus de régions politiquement pertinentes.<sup>381</sup>

#### 2.2.5.4 Dircé

Une dernière bacchante maléfique est Dircé, un personnage de l'*Antiope* d'Euripide. Seuls quelques fragments de la tragédie sont connus, mais Hyg. 8 fournit un résumé de l'intrigue :

Antiope fut, en Béotie, la fille du roi Nyctée ; séduit par l'excellence de sa beauté, Jupiter la rendit enceinte. Comme son père, voulant la punir de cette souillure, faisait peser sur elle un danger, Antiope s'enfuit. Épopée de Sycione se trouvait par hasard à l'endroit même où elle était arrivée. Il l'emmena et, chez lui, s'unit

<sup>379</sup> Cependant, alors que dans l'iconographie de la mort de Penthée le corps est mis en pièces, dans celle d'Orphée seule la tête est détachée du corps.

<sup>380</sup> Cohen (2000b) examine ce phénomène dans la représentation de la mort d'Orphée, du chasseur Actéon et de Penthée.

<sup>381</sup> Isler-Kerényi 2009, qui examine un large éventail de vases liés à ce sujet.



à elle par le mariage. Nyctée, supportant mal cela, au moment de mourir fit jurer à son frère Lycos, à qui il lassait alors son trône, de ne pas laisser Antiope impunie ; après sa mort, Lycos se rendit à Sicyone : après avoir tué Épopée, il emmena Antiope enchaînée sur le Cithéron. Elle mit au monde et abandonna deux jumeaux, qu'un berger éleva, et appela Zéthos et Amphion.

C'est à ce moment que le personnage de Dircé apparaît :

Antiope avait été donnée à torturer à Dircé, l'épouse de Lycos ; saisissant une occasion, elle s'enfuit ; elle alla trouver ses fils : Zéthos, la prenant pour une fugitive, ne l'accueillit pas ; Dircé se rendit en ce même endroit en tant que bacchante de Liber ; elle y découvrit Antiope et l'emmena pour la tuer. Mais convaincus par le berger qui les avait élevés qu'il s'agissait de leur mère, les jeunes gens se précipitèrent à sa poursuite, et enlevèrent leur mère ; ils tuent Dircé en l'attachant à un taureau par les cheveux.

Dircé est ici qualifiée de Bacchante. Hygin raconte la même histoire, avec quelques différences, dans la *f.* 7, dans laquelle il précise que Dircé « soupçonna que son époux avait couché en cachette avec Antiope ; aussi ordonna-t-elle à des serviteurs d'enchaîner celle-ci et de l'enfermer dans l'obscurité ». À la fin du récit, Hygin revient à Dircé-Ménade, déclarant qu'après sa mort, « de son corps naquit sur le mont Cithéron une source qui fut appelée Dircé, en l'honneur de Liber, dont elle avait été la Bacchante ». Dircé, cependant, est une Ménade *sui generis* : elle n'agit pas en proie à la *mania*, mais de manière lucide pour des raisons personnelles et non religieuses, par jalousie dans Hyg. 7 et pour des raisons peu claires dans Hyg. 8, qui résume Euripide. Apollod. 3.5.5 se limite à déclarer que « quant à Antiope, Lycos et sa femme, Dircé, l'avaient emprisonnée et la maltrahaient », sans mentionner son appartenance au thiasse de Dionysos. La méchanceté de Dircé, semblable plutôt à la jalousie des marâtres. Et pourtant, si les éditeurs français des fragments d'Euripide ont raison d'affirmer que le chœur secondaire d'*Antiope* (daté entre 427 et 410 av. J.-C.) était composé de Ménades, le thème dionysiaque a dû avoir une certaine importance dans la tragédie : d'après eux, la figure de Dircé accompagnée de ses Ménades, préfigurait le personnage d'Agavé dans les *Bacchantes*.<sup>382</sup> Le nom de Dircé, qui faisait partie des personnages, apparaît dans de nombreux fragments de la tragédie.

Après Euripide, aucun poète tragique ne reprendra plus ce mythe, mais on trouve une *Dircé* dans la production du poète comique Eubule,

<sup>382</sup> Jouan, van Looy 1998-2003, 1.1, 236.

spécialisé dans la parodie d'Euripide. Même l'iconographie grecque sur ce personnage est limitée : à Rome, en revanche, la scène du supplice du taureau aura beaucoup de succès.<sup>383</sup>

### 2.2.6 Les meurtrières et leurs contextes

Avant de tirer quelques conclusions sur les caractéristiques des meurtrières sur la scène, il est nécessaire de faire quelques brèves observations sur la violence tragique : en fait, la fonction qui y est attribuée aux personnages des femmes meurtrières ne peut être séparée de l'évaluation qui est faite des origines et des fonctions de la violence tragique en général. Le problème n'est pas mince. Les nombreuses voix du débat, en résumant à l'extrême, se coagulent autour de deux interprétations de la violence tragique, l'une ritualiste et l'autre politique. Selon certains chercheurs, la violence tragique doit être reliée à l'origine sacrificielle de la tragédie ; selon d'autres, la fonction du théâtre serait celle de problématiser collectivement d'importantes questions d'ordre général, y compris la violence politique, la violence de la guerre et d'autres formes de brutalité.<sup>384</sup> De nombreuses formes de violence problématisées dans la tragédie semblent avoir peu à voir avec une matrice rituelle,<sup>385</sup> alors qu'il existe d'autres raisons plus actuelles pour leur présence sur scène. C'est précisément dans ce sens que, à notre avis, l'examen de la violence féminine dans la littérature archaïque et classique devrait être développé : il ressort des analyses effectuées jusqu'à présent que ce sujet est étroitement lié à la société et à la politique contemporaines telles qu'elles évoluent dans le temps. Voyons donc en synthèse quelles tendances générales se sont dégagées jusqu'ici de l'analyse des meurtrières, en relation avec leur contexte historique.

Une première constante observable est, comme nous l'avons vu, l'augmentation et l'accentuation à l'époque classique de ces figures féminines. L'une des raisons de cette accentuation est liée au fait que de nombreux personnages appartiennent à la tragédie, le genre par excellence axé sur les conflits et la violence, en particulier dans la *philia* ; et il n'est pas surprenant que cela implique les femmes, qui sont une partie importante de l'*oikos*. De même, la fréquence des filicides dans la tragédie s'explique par le fait que ce crime spécifique était

<sup>383</sup> LIMC s.v. « Dirke » 1-6. Sur les images de Dircé, voir Taplin 1998.

<sup>384</sup> Un examen des liens entre la violence tragique et le débat politique de l'époque est mené par Beltrametti 2004. Un résumé du débat autour de la violence tragique dans Goldhill 1991 et Andò 2011.

<sup>385</sup> Kaimio 1992, 37.

perçu comme un thème dionysiaque.<sup>386</sup> En outre, les constructions narratives insistent d'autant plus sur les violences féminines qu'elles permettent d'exprimer, d'incarner, la menace de décomposition d'un corps social, le « spectre de la *stasis* » qui hante assurément les représentations grecques du V<sup>e</sup> s. En plus, l'évolution négative au V<sup>e</sup> s. de certaines meurtrières qui avaient à l'origine une physionomie positive ou avaient commis un crime de moindre ampleur peut avoir des explications différentes pour chaque cas. Comme nous l'avons vu, les hypothèses à ce propos sont nombreuses.

Cependant, le nombre d'exemples est trop important pour ne pas penser qu'il y a au moins un facteur causal commun à ces exemples d'héroïnes de plus en plus malfaisantes, lié à la société de l'époque et à ses besoins idéologiques. Même le fait que beaucoup des figures appartiennent au genre tragique ne semble pas suffisant pour interpréter le phénomène : il est difficile de croire que l'augmentation et l'aggravation de ces personnages dans d'autres genres littéraires et dans l'iconographie puissent dépendre uniquement des influences exercées par le théâtre. Cette explication n'éclaire pas non plus pourquoi l'évolution négative des personnages concerne spécifiquement les femmes : pourquoi Eschyle a-t-il choisi Clytemnestre et non Égisthe comme symbole du tyran ? Pourquoi au centre du *Térrée* de Sophocle se trouve le filicide de Procné et non le cannibalisme paternel ?<sup>387</sup> Pourquoi la nécessité de représenter les conflits intra-familiaux ne s'exprime-t-elle pas à travers les maris qui tuent leurs épouses ou les pères qui tuent leurs filles ? Cette dernière catégorie n'est pas absente de la mythologie et pourtant, le seul épisode qui semble avoir obtenu une certaine place dans le théâtre est celui du sacrifice d'Iphigénie, dans le cadre de l'intérêt plus général de la saga des Atrides. De même, le seul des rares personnages mythiques uxoricides à apparaître dans une tragédie est Héraclès chez Euripide, qui pourtant tue poussé par la folie divine. Enfin, les personnages tragiques masculins qui égalent la férocité de Clytemnestre ou d'Hécube sont rares, par exemple Polymnestor. Mais sa violence reste en arrière-plan, en dehors de la scène.

Quant aux motifs abjects, les héroïnes dangereuses ne craignent pas la rivalité : jalousie, soif de pouvoir, vengeance, colère, orgueil blessé, volonté de se libérer d'un obstacle, cupidité et vanité. Souvent, leur fureur est déclenchée par la violation du *lechos*, qui représente d'une part leur dépendance vis-à-vis de l'homme, et d'autre part le caractère incontrôlable de leurs passions. Les femmes qui tuent pour

<sup>386</sup> McHardy 2005, 130-1.

<sup>387</sup> À cet égard, il serait très intéressant de clarifier comment la technophagie a été représentée dans les quatre tragédies perdues d'Agathon, d'Apollodore, de Chérémon et de Cléophon, intitulées *Thyeste*.

des raisons socialement acceptables, comme se venger, le font d'une manière si cruelle - à cause de l'objet de la vengeance (leur propre enfant) ou de la manière - que souvent la justesse de leurs motifs est atténuée ou annulée. Dans la plupart des cas, les femmes ne tuent donc pas selon la justice.<sup>388</sup>

Chez Homère, *dike* désigne des règles de comportement général communément acceptées, un code différencié selon les catégories de personnes. Par conséquent, le terme indique également « ce que l'on a le droit de réclamer » : pour être juste, la réclamation doit être congruente avec le comportement approprié dans chaque cas, et approuvée par le bon sens et la coutume. Ainsi, la différence sur le plan « moral » entre deux parties consiste en la volonté de respecter les règles ou de les transgresser. Les meurtrières d'enfants ont enfreint toutes les règles de conduite qui leur ont été assignées ; il s'ensuit qu'elles sont contraires à *dike*. Les motifs pour lesquels les hommes tuent sont plutôt l'intérêt de la communauté, lorsqu'ils sacrifient leurs filles, ou lorsqu'ils tuent d'autres hommes dans le contexte d'une guerre, d'un conflit pour le pouvoir, pour se défendre d'une possible vengeance. Enfin, les femmes tuent pour des raisons liées à leur « nature », alors que cela n'arrive pas pour les hommes, qui n'ont pas de nature spécifique parce qu'ils coïncident avec le neutre universel de l'humain.

Un autre aspect qui ressort de ces figures est la conception selon laquelle les femmes sont prédisposées à la vengeance, action légitime pour les Grecs, qui dès Homère accordaient une grande importance au principe de réciprocité et au système éthique consistant à « faire le bien aux amis et le mal aux ennemis ». Cependant, les représailles des personnages féminins, surtout dans leur transposition tragique, dépassent la norme pour leurs excès de violence. Les figures de femmes vengeresses sont nombreuses, surtout les catégories de mères et de reines, comme celles décrites par Hérodote, qui, bien qu'étrangères, montrent la diffusion de la conception qui liait la féminité et la vengeance.

Les sources ne fournissent pas de preuves de vengeances familiales exercées directement par les femmes : comme dans de nombreuses « sociétés de vengeance », les femmes, dépositaires des valeurs traditionnelles, étaient peut-être socialement reconnues comme les instigatrices plutôt que les exécutantes des représailles au nom de l'*oikos*.<sup>389</sup> Lorsqu'elles sont les agents de la vengeance, elles exercent

**388** Toutefois, ce jugement ne peut être généralisé : même dans le cas de Clytemnestre, l'évocation de la justice par la reine pour justifier son geste meurtrier en châtiment pour le sacrifice de sa fille fait hésiter le chœur (Ag. 1530), qui finit par reconnaître : « Une loi doit régner tant que Zeus régnera : au coupable le châtiment. C'est dans l'ordre divin » (Ag. 1563-4).

**389** La Grèce diffère à bien des égards des « sociétés de vengeance » proprement dites, mais partage certaines de ses caractères en ce qui concerne les concepts d'honneur

souvent un rôle de substitution aux hommes de la famille, comme dans l'*Électre* de Sophocle, où la protagoniste propose d'agir seule (ou avec Chrysothémis) une fois qu'elle a reçu la nouvelle, fautive, de la mort d'Oreste. La transmission des valeurs de groupe en tant que tâche féminine, la loyauté envers la famille et la participation à la vengeance sont des rôles conceptuellement liés. Nous ne savons pas si et dans quelle mesure les femmes ont réellement joué le rôle d'instigatrices ou de exécutantes de vengeance en Grèce ancienne ; ce qui est certain, c'est que les sources révèlent cette perception.<sup>390</sup>

La relation entre féminité et incitation à la vengeance repose également sur l'idée que le discours spécifique des femmes était le langage persuasif : les exemples de femmes vengeresses font peut-être écho à la peur des Athéniens face à l'influence que les femmes pouvaient exercer sur leurs maris.<sup>391</sup> Dans plusieurs sociétés étudiées par les historiens et les anthropologues, l'incitation féminine à la vengeance se fait par la lamentation : dans les « sociétés de vengeance », il existe une relation structurée entre les femmes et la lamentation, qui exprime le chagrin et célèbre les morts, mais demande aussi, implicitement ou explicitement, qu'ils soient vengés, en envisageant le déshonneur pour les parents masculins si la querelle n'est pas menée à bien. Dans beaucoup de ces sociétés, se plaindre d'une personne décédée est une possibilité pour les femmes d'entrer dans l'espace public. En Grèce aussi, la lamentation est considérée comme un langage éminemment féminin :<sup>392</sup> bien que nous ne sachions pas comment les lamentations étaient articulées, l'hypothèse a été émise qu'elles étaient associées à la vengeance et pouvaient être perçues comme une menace pour l'ordre social.<sup>393</sup> D'où les limites introduites par Solon pour freiner les manifestations excessives de deuil, qui nous font penser que le législateur y a vu une forme de danger, lié au manque féminin de freins rationnels ; cette sensibilité pouvait conduire les émotions privées à envahir l'espace public.

Les assassines sont souvent dominées par la colère, comme les barbares et les enfants : mais l'*orge*, concept présent dans le discours

---

et de vengeance ; McHardy (2004, 92-), propose des exemples de différentes « sociétés de vengeance » de l'antiquité à nos jours. Voir aussi McHardy 2008. Des moyens indirects de vengeance féminine étaient aussi la malédiction (Giordano 1999 ; Matthews, Salvo 2018) et les potins (McHardy 2018).

**390** L'idée d'un lien entre les femmes et la vengeance est répandue, même dans la science jusqu'au milieu du siècle dernier.

**391** Selon McHardy (2004, 112) cependant, les femmes de la tragédie incarnent le danger de laisser la vendetta se poursuivre sans relâche à Athènes. Burnett (1998) estime que la vengeance n'était pas un problème moral pour le public du V<sup>e</sup> s., mais était considérée comme un principe régulateur de la société.

**392** McLure 1999 ; Foley 2001, 19-55 ; Dué 2006.

**393** Alexiou 1974, 21-2 ; Holst-Warhaft 1992, 118 ; McHardy 2004, 101-7.

éthique et politique sur le comportement du bon citoyen,<sup>394</sup> n'est considéré comme approprié que pour l'homme. La colère, en effet, s'accompagne de l'*ethos* guerrier, de l'agressivité du débat politique, de la *parrhesia*. La colère féminine n'a non seulement aucune légitimité politique à Athènes, mais, plus généralement, les femmes, comme d'autres groupes sociaux opprimés, sont exclues du droit à la colère (qui est un facteur de subjectivation) et à la dispute qui peut en découler.<sup>395</sup> En d'autres termes, les femmes ressentent de la colère,<sup>396</sup> mais elles sont perçues comme incapables de guider leur colère vers des structures d'action légitimes.<sup>397</sup> Cette distinction marque également un double régime pour la définition du meurtre : grâce à la délégitimation préalable de leurs émotions et de leurs mobiles, presque toutes les femmes tragiques qui tuent sont désignées et représentées comme des meurtrières, alors que les hommes qui agissent de manière similaire souvent ne le sont pas. L'idée de l'incapacité de la colère féminine à prendre une dimension politique est une autre forme d'exclusion des femmes de la sphère du « pleinement politique ».

Ce genre de contradiction est encore plus évident lorsqu'il s'agit de définir la « nature féminine » en termes de force et d'audace ou, au contraire, de faiblesse et de lâcheté, deux sphères apparemment inconciliables. Une longue tradition de pensée populaire et littéraire, philosophique, médicale et jurisprudentielle, accréditée à travers les siècles l'idée que la femme est le « sexe faible » : physiquement fragile, psychologiquement en besoin de protection, craintive, incapable d'autodétermination, plaintive, sujette aux larmes et à la démoralisation, impressionnable, capable de réagir uniquement pour défendre sa progéniture. Même dans le langage d'aujourd'hui, « être une femmelette » est synonyme de dévirilisation d'un représentant

**394** Selon Allen (2003) ce concept, absent chez Homère (qui utilise *μήνις* et *χόλος* pour indiquer la colère) et négatif chez Théognis et Hérodote, devient positif au théâtre et chez les orateurs : si elle n'est pas excessive, l'*ὀργή* dans la sphère publique est appropriée et fait partie de l'action politique, puisqu'elle induit la confrontation entre les citoyens et met l'individu à l'épreuve.

**395** Harris 2003, 143 et Allen 2003, 86. Nombre de passages tragiques confirment cette idée : e.g. Aesch. *Ag.* 940 « La femme ne doit pas désirer le combat » ; Soph. *Tr.* 552-3 « Mais s'indigner, je le répète, n'est pas ce qui convient à femme raisonnable » ; Eur. *Med.* 873-93 « Malheureuse ! Pourquoi cette démenche (μαίνομαι) et cette hostilité contre de sages décisions ? [...] Ne renoncerais-je pas à mon courroux ? [...] Ces réflexions m'ont fait sentir toute mon imprudence et la vanité de mon ressentiment [...]. Mais nous sommes ce que nous sommes - je ne veux point médire de nous - une femme. Tu ne devais donc pas m'imiter dans l'injure, ni à des puérilités opposer des puérilités » ; Eur. *El.* 1110 « Combien ma colère contre mon époux m'a entraînée plus loin qu'il ne fallait ! ».

**396** E.g. *Il.* 20.251-5 ; *Od.* 22.407-12 ; Plato *Leg.* 731d ; Eur. *Med.* 909.

**397** Allen 2003, 87. Une exception intéressante se trouve dans la *Contre Nééra* (111) où l'orateur déclare que les citoyennes auront le droit d'être en colère (*ὀργισθήσονται*) avec leurs maris, s'ils permettent à des gens comme Nééra d'usurper la citoyenneté.

du « sexe fort », tout comme, chez Homère, l'accusation lancée à un guerrier d'agir comme une femme. Une loi de Charondas prévoyait que les déserteurs soient habillés en femme (Diod. 12.16.1-2, qui définit cette peine comme une *atimia* grave) ; de même, Platon dans les *Lois* (944d-e) déclare que la peine la plus appropriée pour ceux qui abandonnent leurs armes est d'être transformés en femme.<sup>398</sup> Il existe de nombreuses sources qui conçoivent la faiblesse et la peur comme des caractéristiques féminines : littéraires,<sup>399</sup> mais aussi médicales, philosophiques et techniques, confirmant la « scientificité » de cette idée,<sup>400</sup> tandis que des proverbes la justifient sur la base de la sagesse populaire. Même les femmes « athlétiques » de Sparte, comme nous l'avons vu, cèdent à la panique dans les difficultés.

Mais en même temps, la même tradition de pensée transmet des mythes, invente des proverbes et produit des textes et des images sur les sociétés gynécocratiques, sur les héroïnes audacieuses et dangereuses et sur leurs meurtres brutaux, sur les séductrices qui dévorent la sève de l'homme et sur les passions violentes inhérentes au *genos gynaikon*.<sup>401</sup> Comment se défend une telle contradiction entre l'image de la femme craintive et celle de la virago débridée ? S'agit-il

**398** L'ethnographie met également en évidence cette conception dans de nombreuses sociétés contemporaines de chasseurs-cueilleurs ; à ce propos, Darmangeat 2022, 193.

**399** Voici quelques exemples tirés du théâtre : Aesch. *Sept.* 181-6 (Étéocle s'en prend aux femmes du chœur qui crient de peur) ; Aesch. *Ag.* 592 : « Il est bien d'une femme de s'exalter ainsi » ; Soph. *Tr.* 1070-5 (Héraclès affaibli par la souffrance, qui pleure, gémit et se compare à une fille) ; Soph. *El.* 997-8 : « Ne vois-tu pas que tu n'es pas un homme, mais une simple femme ? » ; Soph. *Ant.* 61-2 : « Rends-toi compte d'abord que nous ne sommes que de femmes : la nature ne nous a pas faites pour lutter contre des hommes » ; Soph. fr. 140 R. : « Oh, la lâcheté est sa vraie nourriture ! Il est une femme, mais il a de vrais mâles pour ennemis » ; Eur. *Med.* 928 : « Mais la femme est chose faible et portée aux pleurs » ; Eur. *Or.* 308-9 : « Si tu meurs, que ferai-je, femme que je suis ? » ; Eur. *Or.* 1022 : « Silence ! Laisse ces lamentations de femme (γυναικείους γόους), accepte le fait accompli » ; Eur. *Andr.* 93-5 : « Il est dans la nature des femmes (ἐμπέφυκε) de charmer leurs maux présents en les ayant toujours sur la langue et aux lèvres » ; Eur. *HF* 536 : « La femme sait, moins bien que l'homme, contenir sa douleur ». Dans la tragédie, de nombreux chœurs féminins sont caractérisés par la peur : les Océanides du *Prométhée*, les femmes esclaves dans les *Choéphores*, les Thébaines dans les *Sept*, etc. Sur la tendance de l'iconographie à souligner la lâcheté féminine, McNiven 2000.

**400** Aristote étend cette « nature » timide aux femelles du monde animal (*HA* 9.608b 16-18 et 608a 33-4). Xénophon (*Oec.* 7.25) lie la lâcheté féminine à sa prédisposition à vivre dans la maison.

**401** En plus des nombreuses sources citées jusqu'à présent sur les femmes comme *kakon*, voir les expressions proverbiales dans Eur. *Ion* 616-17 ; Eur. fr. 401, 666 et 808 Kn. (« et la femme est le plus cruel fléau au monde ») ; Eur. fr. 1059 Kn. (« Terrible est la violence des vagues de la mer, terribles les courants des fleuves et le souffle du feu ardent, terrible la pauvreté, terribles mille autres choses, mais rien n'est aussi terrible qu'une mauvaise femme. On n'en saurait faire une description rassembleuse par le dessin, ni même par la parole. Si le créateur en est quelqu'un des dieux, qu'il sache qu'il est le pire artisan de malheur et l'ennemi des mortels »).

de *phyla* différents de la lignée des femmes ou bien des deux faces d'une même médaille ? Médée, par exemple, ne trouve pas d'incompatibilité entre deux caractéristiques si différents l'un de l'autre (Eur. *Med.* 264-6) : « Une femme est d'ordinaire toute craintive, lâche à la lutte et à la vue du fer ; mais voit-elle lésés les droits de sa couche, il n'est point d'âme plus sanguinaire (μιαίφρονωτέρα) ».

Pour comprendre comment fonctionne cette conciliation des contraires, il faut distinguer trois plans : celui de la représentation générale, celui de la narration particulière et celui de la fonction des figures féminines dangereuses. Sur un plan général, les incohérences sont liées par la superposition de deux typologies féminines opposées, toutes deux présentes dans la pensée grecque : d'un côté la *melissa*, la mère et l'épouse idéale, de l'autre la femme-*kakon* dérivée de Pandore. Sur le plan de l'histoire, la clé pour dissoudre la contradiction est le passage de la *Médée* que nous venons de mentionner :<sup>402</sup> la femme est naturellement lâche, mais lorsqu'elle est touchée dans les *lechos* - la seule forme d'identité qui lui est reconnue - elle ne peut que réagir, comme cela arrive, selon Aristote, à toutes les femelles animales lorsque quelqu'un touche à leur progéniture. En fait, presque toutes les femmes tragiques dangereuses ont été des épouses et des mères « normales », qu'une action masculine a affecté dans l'exercice de leur rôle.

Quant à la fonction de ces histoires et de ces personnages, le dispositif gynécophobique, qui justifie l'exclusion des femmes de nombreuses formes de participation politique et économique, est soutenu au prix de n'importe quelle contradiction. Nous l'avons vu dans les histoires de guerrières : les femmes sont parfois trop lâches et craintives pour se battre, parfois trop violentes et sanguinaires ; elles ne peuvent pas utiliser d'armes parce qu'elles n'en sont pas capables ou parce que dans le passé elles les ont trop bien utilisées contre les hommes ; se battre contre les femmes est honteux, mais pas pendant les Amazonomachies. L'important, semble-t-il, est de consacrer l'exclusion des femmes de la guerre ; peu importe que les raisons qui justifient cette exclusion soient fluctuantes dans le passage entre le mythe et l'histoire, soient contradictoires dans l'évaluation de la nature féminine ou soient tautologiques. Il en va de même pour les autres meurtrières ; qu'elles agissent par lâcheté ou par audace, elles sont toujours du côté du défaut ou de l'excès, jamais de la mesure. À côté de l'hypertrophie de l'imaginaire sur les crimes féminins, la violence masculine vis-à-vis des femmes est minimisée, voire gommée.<sup>403</sup>

<sup>402</sup> Sur la même longueur d'onde, les paroles d'Étéocle dans Aesch. *Sept.* 189-90 (« Triomphe-t-elle, ce n'est plus qu'une insolence inabordable. Prend-elle peur, c'est un fléau pire encore pour sa maison et sa cité ») et Eur. fr. 271a Kn.

<sup>403</sup> Schmitt Pantel 1997, 28-9.



Il est intéressant de noter que cette étrange coexistence entre férocité et lâcheté fait partie du discours sur les femmes au cours des siècles avec une certaine continuité. Bien que les crimes des femmes soient aujourd'hui, comme hier, largement inférieurs à ceux des hommes en quantité et en gravité, les représentations continuent de les exagérer et de les présenter comme monstrueux. Pourquoi est-il si grave d'échapper au rôle d'épouse fidèle et de mère dévouée ? Le volume de 2010, *Figures de femmes criminelles*, qui tente de répondre à cette question en retraçant les représentations des crimes féminins à travers les siècles, met en évidence la continuité de l'imaginaire à cet égard, à partir de la contradiction que nous venons d'observer dans les sources grecques : les stéréotypes des criminelles « oscillent entre une fragilité féminine, qui peut confiner à la folie, et une démesure que décuple la luxure ». <sup>404</sup> Sur la base de cette même aporie au cours des siècles, la justice pénale a été plus indulgente envers les femmes pour certains crimes, les attribuant à la faiblesse féminine, ou plus sévère envers d'autres, lorsqu'elles ont produit une transgression des rôles familiaux. Le fait d'être une femme a donc fonctionné au fil du temps tantôt comme une circonstance aggravante, tantôt comme une circonstance atténuante.

Le célèbre médecin et anthropologue italien du XIX<sup>e</sup> s., Cesare Lombroso, auteur de pages mémorables sur l'infériorité féminine « naturelle », après avoir passé en revue un grand nombre d'exemples sur les caractéristiques féminines opposées de la cruauté et de la pitié, se demande comment concilier ces aspects contradictoires. <sup>405</sup> La conciliation est possible, répond Lombroso ; en effet, la cruauté et la pitié <sup>406</sup> proviennent de la faiblesse de la femme, qui, avec le manque de sens moral, la rendent fluctuante et en proie à des passions opposées (113) :

La cruauté est la seule arme d'attaque et de défense d'un être faible contre un être plus fort. À cela s'ajoutent une moindre sensibilité, une plus grande impulsivité et une moindre inhibition qui lui permettent de moins bien maîtriser les mauvaises pulsions.

L'impulsivité fait qu'une femme « dans une même journée peut passer d'un extrême à l'autre facilement ». L'infantilisation est ainsi inévitable (à la page 99 : « Tant il est vrai que les autres êtres faibles

<sup>404</sup> Cadiet et al. 2010, 7.

<sup>405</sup> Ferrero, Lombroso 1903, 97.

<sup>406</sup> La miséricorde et la générosité sont également une conséquence de l'amour maternel ; mais pour que cela ne soit pas considéré comme une vertu, Lombroso ajoute qu'elles peuvent être « l'effet d'une excitation hystérique » qui caractérise la femme à la place de l'« excitation géniale » masculine (111-12).

sont cruels. Les enfants sont cruels, vindicatifs, autoritaires »), tout comme l'est, plus loin, la comparaison avec les sauvages, avec lesquels la femme partage de nombreux défauts (à la page 157 : « la femme normale a de nombreux caractères qui la rapprochent du sauvage, de l'enfant et donc du criminel, irascibilité, vengeance, jalousie, vanité »).

La continuité de ces représentations à travers les siècles est sans doute liée à la persistance structurelle des rapports sociaux de sexe sur le long terme : sur ces structures, la conception de la criminalité féminine a été culturellement forgée depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, à tel point que l'imagerie occidentale est encore imprégnée de ces mêmes clichés.

### 2.3 Femmes fatales

Je vis des rois pâles et des princes aussi,  
De pâles guerriers - tous avaient la pâleur de la mort,  
Et criaient : « La belle Dame sans Merci  
Te tient en servage ! ». <sup>407</sup>  
(Keats, J. *La Belle Dame sans Merci*, 37-40)

Dans la catégorie - un peu désuète - des « femmes fatales », nous avons inclus quatre types de femmes ou d'entités féminines qui, de différentes manières, agissent hors du contrôle masculin et sont dangereuses ou « fatales » pour les hommes, et par conséquent pour la société. En premier lieu, les séductrices, qui envoûtent les hommes par l'irrésistible attrait de leur charme : leurs actions entraînent les hommes à la ruine, les trahissent et les blessent dans leur filiation à travers l'adultère. Viennent ensuite les *pharmakides*, qui à travers leurs filtres tuent les hommes ou les rendent esclaves, à la frontière entre la séduction, l'empoisonnement et la magie. Puis il y a les *parthenoi*, créatures liminaires et désirables qui, bien que destinées au mariage, le rejettent parfois avec violence, et enfin les « monstres » féminins, ni bêtes, ni femmes, ni déesses, qui, malgré leur non-humanité, conservent et poussent à l'extrême certains caractères du *genos gynaikon*.

<sup>407</sup> La traduction est de P. Gallimard.

### 2.3.1 Le piège sans issue. Séductrices, adultères et courtisanes

Non, les femmes naturellement impudentes, il n'est rien de pire à tous égards, sauf alors... les femmes.  
(Aristophane, *Les Thesmophories*, 531-2)

Dès l'âge archaïque, le danger féminin est liée au sexe et au désir : ce danger est double et réside d'une part dans la luxure sans limite des femmes, d'autre part dans leur pouvoir de séduction. En un mot, les femmes sont tentatrices et proies de la tentation. Ce pouvoir ne tue pas les hommes comme la hache de Clytemnestre, mais permet aux femmes de les dominer et de les priver d'énergie vitale. La propagation des maux et des maladies sur Terre a dépendu de la charmante, Pandore, et le conflit le plus ruineux dont la tradition mythique se souvient a été provoqué par Hélène, la femme la plus belle du monde. Nous avons vu comment Hésiode met en garde contre la femme « avec sa croupe attifée » et contre la femme-γαστήρ qui dévore l'homme et ses biens (*Op.* 373-5) ;<sup>408</sup> même plus tard le discours sur la luxure féminine est généralisé. À moins de vouloir reconnaître dans les représentations de ce désir féminin démesuré un miroir de l'agentivité érotique des femmes de l'Antiquité, il faut bien conclure qu'il s'agit de l'un des nombreux *topoi* liés à la même caractéristique structurale de la « nature » féminine que nous avons vue à l'œuvre chez les meurtrières : l'incapacité à contrôler les passions.

Cette intempérance se décline de diverses manières dans le domaine amoureux : désir sexuel incontrôlé, vocation à l'adultère, actes criminels à la suite d'un amour trahi ou rejeté. Jason accuse Médée de cela (*Eur. Med.* 567-73) : « Toi même tu en conviendrais, si le souci de ta couche n'aigrissait ton cœur. Mais vous en venez à croire, vous autres femmes, que vous avez tout, si vos amours vont droit ; une disgrâce, au contraire, atteint-elle votre couche. Le parti le plus profitable et le plus brillant devient pour vous le plus hostile ». Le *phylon* qui découle de la femme-belette de Sémonide (« est folle de la couche d'Aphrodite, mais elle donne la nausée à l'homme présent ») représente ce désir débridé, que même l'accouchement n'apaise pas (*Soph fr.* 932 R.) : « La femme jure d'échapper à la douleur amère de l'accouchement ; mais quand la douleur a cessé, elle est prise dans les mêmes filets, vaincue par le désir du moment ». Déjà dans *l'Odyssée*, dans l'épisode de la Phénicienne qui enlève Eumée, il est dit qu'aucune femme n'est capable de résister à l'amour (15.420-2 : « Ah ! Le lit et l'amour, voilà qui pervertit les pauvres cœurs de femmes, même des plus honnêtes... »).

Quelques mythes expliquent l'inclinaison érotique du *genos gynaikon* par la supériorité de son plaisir. L'anecdote est bien

**408** Γαστήρ indique à la fois l'estomac et l'utérus ; mais, comme le rappelle King (1998, 25) le concept de deux systèmes distincts est le nôtre plutôt que celui des Grecs, de sorte qu'il faut peut-être considérer le *gaster* comme un organe unique ».

connue : Tirésias, qui avait été à la fois homme et femme (Hyg. 75), selon Hésiode, fut consulté par Héra et Zeus qui discutèrent de la question de savoir si le plaisir de l'homme ou de la femme était le plus grand. Tirésias a répondu qu'en divisant le plaisir amoureux en dix, l'homme en jouissait un et la femme neuf (Hes. fr. 275 M.-W. dans Apollod. 3.6.7).

L'insatiabilité féminine est mentionnée comme un lieu commun dans de nombreuses sources. Dans les *Bacchantes*, comme nous l'avons vu, Penthée accuse les femmes d'adhérer au culte dionysiaque pour évacuer leur luxure innée (vv. 224-5 « Ce sont là, prétend-on, les rites de Ménades, mais, avant Bakkhios, on célèbre Aphrodite ! » et v. 487 « [La nuit] est justement la luxure, le piège où se prennent les femmes »). Dans *l'Andromaque*, le protagoniste reproche à Hermione de manifester plus qu'elle ne le devrait un *nosos* commun à toutes les femmes, le désir insatiable (Eur. *Andr.* 213-20) :

Le devoir d'une femme, même mariée a un vilain, est de se résigner, sans lutter de prétentions avec lui. Si c'était dans la Thrace inondée de neige que tu eusses un roi pour époux, en ces régions où, tour à tour, le même homme partage sa couche entre plusieurs amours, aurais-tu fait périr tes rivales ? Alors c'est un renom d'innocence (ἀπληστίαν) qu'on t'aurait convaincue d'infliger à tout ton sexe. Quelle honte ! Si cette faiblesse est pire en nous que chez les mâles (νόσον ταύτην νοσοῦμεν), du moins lui imposons-nous figure décente.

De nombreuses sources définissent la passion féminine comme μωρία, c'est-à-dire une déraison amoureuse, un état d'abrutissement, souvent associé à un désir - excessif - féminin, qui peut glisser dans la folie et donne lieu à diverses manifestations incontrôlées : c'est ainsi qu'Hermione appelle sa propre jalousie, exacerbée par d'autres femmes (*Andr.* 936-8) : « Moi, à entendre ce langage de Sirènes, l'adroite scélérateuse de ces artificieuses bavardes, je m'abandonnai à un vent de folie (μωρία) ». Clytemnestre généralise également l'intempérance des femmes (Eur. *El.* 1035-8) :

La femme est sensuelle (μῶρον μὲν οὖν γυναικες), je n'en disconviens pas. Mais, ce vice existant, quand l'époux a des torts et méprise le lit conjugal, la femme veut imiter l'homme et prend un autre amant.

Une phrase de Thésée prend également les traits d'un proverbe, qui, accusant son fils de débauche, anticipe ses justifications prévisibles (Eur. *Hipp.* 966-7) « Diras-tu que la folie d'amour (τὸ μῶρον) est inconnue des hommes et innée chez les femmes (ἐμπέφυκεν) ? ». Médée est également accusée de *moria* à plusieurs reprises (Eur. *Med.* 61,

457) et même dans son cas l'accusation est liée à la sphère sexuelle, non pas parce que Médée est lascive, mais parce que la violation du *lechos* par Jason la rend déraisonnable. Essentiellement employé pour les femmes, donc, et dans le domaine amoureux, le terme *μωρία* ne désigne un excès chez les hommes et en dehors du domaine érotique qu'exceptionnellement, et chez des « barbares », par exemple Xerxès dans les *Perses* (v. 719). Dans le fr. 166 Kn. d'Euripide, *μῶρον* est appliqué à Œdipe et qualifié comme une sorte de maladie : « La folie (τὸ μῶρον), maladie (νόσημα) qui dérive du père, réside en lui ; car il arrive ordinairement que des méchants naissent des méchants ». Le thème de la *nosos* amoureuse, qui aura sa déclinaison la plus connue dans le personnage de Phèdre, revient dans le fr. 400 de l'*Ino* d'Euripide.

En plus d'être connoté comme *moria* ou *nosos*, le désir féminin est parfois caractérisé en puisant dans la sphère métaphorique du feu ou de la dessiccation, une vision dont témoigne déjà la description d'Hésiode de la femme malfaisante (*Op.* 704-5). La même métaphore se trouve dans le fr. 429 de l'*Hippolyte voilé* d'Euripide : ἀντὶ πυρὸς γὰρ ἄλλο πῦρ | μεῖζον ἐβλάστομεν γυναῖ- | κες πολὺ δυσμαχώτερον, « À la place du feu nous avons fait naître, nous les femmes, un feu plus grand, beaucoup plus difficile à combattre » ; le poète Palladas (*AP* 9.167) joue sur les dons ardents de Zeus et de Prométhée : ὁ Ζεὺς ἀντὶ πυρὸς πῦρ ὤπασεν ἄλλο γυναῖκας, « Zeus pour rançon du feu nous fit don d'un autre feu, les femmes ». Aristophane aussi affirme à propos de Phèdre (fr. 469 K.-A.) ἰδοὺ δίδωμι τήνδ' ἐγὼ γυναῖκά σοι Φαίδραν· ἐπὶ πῦρ δὲ πῦρ ἔοιχ' ἤκειν ἄγων, « Voici que je t'accorde en mariage Phèdre : il me semble que je suis venu ajouter du feu au feu », tandis que le choryphée, dans *Lysistrata*, déclare : Οὐδὲν ἐστὶ θηρίον γυναικὸς ἀμαχώτερον, | οὐδὲ πῦρ, οὐδ' ὧδ' ἀναιδῆς οὐδεμία πόρδα- λης, « Il n'est point de bête plus indomptable qu'une femme, point de feu non plus ; nulle panthère n'est à ce point effrontée » (vv. 1014-15).

L'idée de la femme comme dévoreuse, comme ventre, organe qui concerne à la fois la nourriture et l'appétit sexuel, est répandue dans de nombreuses cultures et s'exprime souvent dans l'image d'une double bouche ou à travers le mythe du vagin denté, présent dans les mythologies des peuples des cinq continents.<sup>409</sup> Les récits sont similaires dans leur structure, bien que variées dans les détails : certaines impliquent tout le groupe des femmes dans un mythe des origines (« autrefois toutes les femmes avaient un vagin denté ») ou seulement quelques figures féminines (« il était une fois une sorcière au vagin denté », « des femmes au vagin denté arrivaient du ciel »). En réaction à ces situations, il y a une bataille entre les sexes qui tourne autour de la volonté masculine de pénétrer le vagin denté et

<sup>409</sup> Sur ce mythe, Lévi-Strauss 1966, 167 ; Voegelin 1972 ; Miller 2012, qui inclut parmi les variantes du vagin denté l'utérus migrant décrit par les médecins grecs.

du danger d'émascation qui en découle : les hommes en sortiraient triomphants, après avoir cassé les dents avec divers stratagèmes (dont l'utilisation d'un pénis en fer) et avoir rendu accessibles les vagins menaçants. Ces récits ont souvent la physionomie de mythes de fondation ou de civilisation, ou de victoire sur le chaos. Les mythes ne manquent pas sur les vagins pleins de serpents, par exemple dans la mythologie indienne, et sur les sortilèges pour endommager le pénis masculin :<sup>410</sup> autant d'histoires révélatrices de la gynécophobie envers la dévoration sexuelle des femmes.<sup>411</sup>

La métaphore du vagin denté n'est pas attestée en Grèce et les images de dévoration ne sont pas répandues. En fait, ce qui pousse le plus la gynécophobie des Grecs n'est pas le cannibalisme sexuel en soi, mais ses conséquences en termes de reproduction. Malgré les théories biologiques qui minimisent le rôle féminin dans la reproduction et malgré une législation qui donne au père droit de vie et de mort sur l'enfant, la mère est perçue comme une menace envers l'enfant mâle du mâle.

Des femmes en proie à la *moria* érotique, donc, mais aussi des femmes dévoreuses qui utilisent la séduction comme une arme de pouvoir : l'archétype divin de cette attitude féminine est la *Dios apate* du livre 14 de l'*Illiade*, dans lequel Héra séduit Zeus pour le distraire du champ de bataille et avantager les Grecs. Après s'être lavée d'ambrosie et aspergée de parfums, après avoir tressé ses cheveux et s'être parée de bijoux, de vêtements splendides, et du voile, symbole de la tromperie ou de la séduction, Héra va voir Aphrodite et lui demande de lui donner la *philotes* et le *himeros* (vv. 198-9), « par lesquels tu domptes (δαμνᾷ) à la fois tous les dieux immortels et tous les mortels ». Aphrodite consent (vv. 214-17) : « De son sein elle détache alors le ruban brodé, aux dessins variés, où résident tous les charmes (θελεκτήρια πάντα). Là sont tendresse, désir, entretien amoureux aux propos séducteurs (φιλότης, ἐν δ' ἥμερος, ἐν δ' ὀαριστύς | πάρφασις) qui trompent le cœur des plus sages ». La capitulation de Zeus face à cette collaboration entre séductrices est bien connue.

**410** Au XV<sup>e</sup> s., le *Malleus maleficarum* mentionnait des sortilèges contre le pénis (I.9). Au Moyen Âge, l'imaginaire gynécophobique évoquait des histoires de cannibalisme sexuel et de démons féminins qui coupaient le pénis (Kappler 1999, 172-9).

**411** D'autres mythes imaginent des femmes qui, comme les mantes religieuses, dévorent les hommes avec lesquels elles s'accouplent. Dans un mythe du Mali, de la Côte d'Ivoire et du Tchad la femme est représentée comme un potiron qui avale tout sur son passage (Paulme 1976, 125, 277-313). C'est un bélier, symbole de virilité, qui brise le potiron et libère son contenu, les mers, les continents et la race humaine : un mythe cosmogonique qui incarne la terreur de la dévoration féminine et dans lequel la victoire du masculin substitue l'ordre au chaos. Cette vision justifie des pratiques sociales violentes sur l'intégrité physique et sexuelle des femmes : dans certains pays africains les mutilations génitales sont justifiées par la crainte que le clitoris, s'il est trop gros, ne devienne un pénis. Un organe génital qui n'a pas de dents, mais qui risque de renverser les rôles.

La plus grande encyclopédie du monde antique sur la phénoménologie de la luxure féminine, mais aussi sur le pouvoir de séduction des femmes sont les trois comédies « féminines » d'Aristophane qui, entre sérieux et facétieux, ont fait défiler devant les yeux du public un catalogue inouïable de figures féminines grossières, adultères, coquettes, trompeuses, expertes, connaisseuses des *olisboi* et des grâces masculines. Dans ces drames, pleins de plaisanteries et de clichés sur la nature et les vices féminins, un grand nombre de vers sont consacrés à la coquetterie,<sup>412</sup> liée à l'association entre la séduction et la tromperie déjà présente dans la Pandore d'Hésiode. Dans les *Thesmophories* en particulier, les listes de défauts féminins, y compris la luxure, même si elle prend la forme de calomnies d'Euripide ou d'opinions du Parent, sont légions : les femmes sont τὰς μοιχοτρόπους, τὰς ἀνδρεαστρίας [...], | τὰς οἰνοπότιδας, τὰς προδότιδας, τὰς λάλους, | τὰς οὐδὲν ὑγιές, τὰς μέγ' ἀνδράσιν κακόν « les galantes, les amoureuses d'hommes, comme il nous appelle, les buveuses de vin, les traîtresses, les bavardes, les rien qui vaille, les fléaux des maris » (*Th.* 392-4). Ces figures représentent une brillante mise en scène de l'idéologie dominante sur le *genos gynaiikon* : néanmoins l'intelligence poétique d'Aristophane parvient à les rendre vivantes et extraordinaires.

Dans *Lysistrata*, c'est le constat des hommes que les femmes possèdent dans le sexe une arme de chantage invincible qui prévaut, un véritable δόλον αἰπύν, bien que placé dans un contexte comique. Dans ce drame, on retrouve aussi le thème de la luxure : les Athéniennes s'opposent d'abord au plan de Lysistrata (vv. 133-5) : « Autre chose, ce que tu voudras. S'il me faut passer à travers le feu, je suis prête à marcher. Plutôt cela que le membre. Car il n'est rien de tel, ma chère Lysistrata », déclare Myrrhiné. La protagoniste répond (vv. 137-9) : « O sexe dissolu que le nôtre tout entier ! (ὦ παγκατάπυγον θήμετερον ἅπαν γένος) Ce n'est pas pour rien que de nous sont faites les tragédies ». La faiblesse féminine face au désir des maris et les tendances adultères s'entremêlent, se contredisant comiquement (vv. 99-100) : « Ne regrettez-vous pas les pères de vos petits enfants que le service retient loin de vous ? » demande Lysistrata. Ses camarades le confirment et la protagoniste ajoute (vv. 107-10) : « Et des galants, il n'en reste pas non plus, pas l'ombre d'un. Car depuis que nous avons été trahis par les Milésiens, je n'ai pas seulement vu un *olisbos* long de huit doigts qui eût pu nous soulager avec son cuir ». Pour sceller ces épisodes, le chœur des anciens affirmera (v. 369) : οὐδὲν γὰρ ὧδι θρέμμ' ἀναιδές ἐστιν ὡς γυναικες, « Il n'est pas d'engeance aussi impudente que les femmes ».<sup>413</sup>

**412** Il s'agit d'un vice féminin déjà présente chez Sémonide (la femme jument). Aristophane décrit les femmes qui se rasent, se parfument et s'habillent pour séduire les hommes, à l'opposé de la bonne épouse qui ne se maquille pas (Xen. *Oec.* 10).

**413** Voir également Eur. fr. 882b : οὐδὲν γὰρ ὧδε θρέμμ' ἀναιδές ὡς γυνή. La quasi-identité entre les deux passages atteste du caractère proverbial de l'adage, à moins

Dans la célèbre *rhesis* d'Hippolyte contre les femmes, le protagoniste de la pièce établit une équivalence entre le cerveau fin et la luxure (*Hipp.* 640-50) :

Celle qui est intelligente (σοφή)<sup>414</sup> m'est odieuse : qu'il n'y ait pas chez moi de femme aux idées trop hautes pour son sexe ! Car la perversité, Cypris la fait naître surtout chez les femmes d'esprit : l'incapable (ἀμήχανος) est préservée de la folie des sens (μωρίαν) par son intelligence bornée. Au près des femmes ne devrait pas pénétrer sa servante ; c'est la société muette des bêtes sauvages qu'il leur faudrait, pour qu'elles ne pussent adresser la parole à aucune, ni recevoir aucun mot d'elles. On voit au contraire des perverses former chez elles des projets pervers que leurs servantes vont porter au dehors.

Les protagonistes des comédies féminines d'Aristophane semblent incarner ce paradigme, mettant la ruse au service de leur désir<sup>415</sup> ou le pouvoir de séduction au service de leurs objectifs, qu'il s'agisse de paix, de bonne gouvernance de la cité ou, plus prosaïquement, de trahison de leurs maris. Les grévistes de *Lysistrata* ne sont rien d'autre que la déclinaison comique de la conception selon laquelle la séduction féminine plie tout homme à sa volonté, et dont la véracité est illustrée par l'allusion de la Spartiate Lampito à Ménélas qui « ayant reluqué les seins nus d'Hélène, lâcha, je crois, son épée » (*Lys.* 155-6).

L'un des thèmes les plus présents dans les comédies d'Aristophane et dans les sources de l'époque archaïque et classique en général est celui de l'infidélité : comme l'a souligné Hésiode, l'épouse se moque de son mari, le trahissant sans retenue. « Il n'y a pas de remparts, ni de trésors, ni rien d'autre qui soi plus difficile à garder qu'une femme », affirme un personnage de la *Danaé* d'Euripide (fr. 320 Kn.), auquel font écho de nombreux autres textes de la même teneur.<sup>416</sup> Comme le dit le Parent dans les *Thesmophories*, la fidé-

qu'Aristophane ne cite Euripide.

**414** Nous préférons traduire σοφή par « intelligente » ou « rusée » plutôt que par les habituels « savante » ou « je-sais-tout », car le contexte indique que le terme est ici le contraire de ἀμήχανος « incapable ».

**415** Les clichés sur la ruse féminine, mise au service de la tromperie, sont inépuisables : nous en avons déjà rencontré un large échantillon. Jusqu'au XIX<sup>e</sup> s., les médecins et les anthropologues ont théorisé que le mensonge était inné chez les femmes. La ruse féminine, imitatrice et faite d'artifices, a toujours été distinguée de l'intelligence masculine (que l'on croit dotée d'un pouvoir créatif, d'originalité, d'une capacité d'abstraction et de synthèse) et fait partie de ce que Lombroso appelle les « formes automatiques de l'intelligence » (Ferrero, Lombroso 1903, 158-80).

**416** E.g. Eur. fr. 111 Kn. : « Et alors, à quoi bon de se donner du mal pour surveiller le mariage des femmes ? Celles qui ont reçu une bonne éducation déshonorent davantage les maisons que celles qu'on a négligées » ; fr. 1061 : « Nous prenons une peine inutile



lité est rare chez les Athéniennes (vv. 549-50) : « on ne pourrait citer parmi les femmes d'aujourd'hui une seule Pénélope ; elles sont des Phèdres, absolument toutes ». <sup>417</sup> L'obsession de l'adultère dans la comédie est bien représentée ; <sup>418</sup> on y greffe le thème de l'éternelle peur de l'homme grec envers le *gelos*, qui est très puissant dans un contexte où la crédibilité sociale est une composante fondamentale de l'identité individuelle. Comme nous l'avons déjà vu chez Hésiode et Sémonide, la femme infidèle est un moyen non négligeable de tourner une personne en ridicule. <sup>419</sup>

L'infidélité féminine est tellement innée qu'il suffit d'un prétexte pour la déclencher. Une anecdote significative à cet égard est celle racontée par Apollodore (*Epit.* 6.9) selon lequel, pendant la guerre de Troie, Nauplios, pour venger le meurtre de son fils Palamède par Ulysse, « longea les terres grecques et fit en sorte que les épouses des Grecs trompassent leurs maris, Clytemnestre avec Égisthe, Aïgialéa avec Comètes, fils de Sthénélos, et Mèda, femme d'Idoménée, avec Leucos ». Ce récit, que *Schol. Hom. Il.* 5.412 rappelle également, est attribué à Mimnerme de Colophon par *Schol. Lycophr.* 610. <sup>420</sup>

Comme pour les autres défauts féminins, la médecine fournit également une base scientifique à la vulgate sur la luxure : l'intempérance sexuelle est en effet directement liée à l'hyperactivité de la matrice ou à l'humidité du corps féminin, ce qui rend la femme plus exposée aux attaques du désir érotique : <sup>421</sup> dans l'imaginaire des Grecs, le lien entre luxure et féminité était si fort qu'il s'étendait à

---

à surveiller la gent féminine (θῆλυ γένος) ; si une femme n'est pas sage par elle-même, à quoi bon la mettre sous bonne garde, et aggraver notre échec ? ».

**417** Voir aussi Eur. *Tr.* 1055-59 (Ménélas) : « Arrivée au pays d'Argos, la misérable aura la mort misérable qu'elle mérite, et elle imposera ainsi à toutes les femmes de garder leur vertu (σωφρονεῖν). Ce n'est pas chose facile ; cependant son supplice frappera de terreur leur engeance impudique, fussent-elles plus méchantes encore (τὸ μῶρον αὐτῶν, κὰν ἔτ' ὄς αἰσχίονες) ».

**418** *Pax* 979-85 ; *Lys.* 107, 404-19 ; *Eccl.* 225, 228, 325, 520-46 ; *Th.* 340-5, 395-404, 414-17, 466-519.

**419** Eur. fr. 1063 Kn. « Jamais un homme sensé ne doit garder son épouse dans le fond de la maison, car les yeux aiment les plaisirs du dehors. Quand elle peut évoluer sans limite parmi eux, tout regarder, être partout présente et assouvir ses regards, elle est à l'abri des mauvaises pensées. La gent masculine aussi est toujours friande de ce qui lui est caché. Mais celui qui veut garder son épouse derrière des verrous et des scellés, croyant agir avec sagesse, n'est qu'un sot, et son esprit raisonne dans le vide. Car celle d'entre nous dont le cœur se tourne vers la rue suit son désir plus vite que la flèche ou que l'oiseau ; elle échapperait même aux multiples yeux d'Argus. Et puis vient s'ajouter à ces maux un grand rire (γέλως) : l'époux est un incapable et sa femme, elle, s'est perdue ».

**420** Séchan 1911, 109. L'adultère d'Aïgialéa a été inspiré par Aphrodite pour se venger de la blessure qui lui a été infligée par Diomède.

**421** Sur la libido féminine et le lien entre l'humidité et l'éros, Carson 1990 et 1999. Pour un examen du plaisir féminin dans les textes médicaux grecs, Dean-Jones 1992, 72-91.

tous les animaux féminins.<sup>422</sup> Le dérèglement des femmes, qu'il soit d'origine physiologique, psychologique ou morale, est en tout cas jugé inné, par opposition à l'attitude masculine de la maîtrise de soi. Bien que l'homme soit lui aussi en proie à la passion, il s'impose un régime sexuel : quoique les sources littéraires présentent une grande variété d'hommes amoureux qui ne montrent aucun scrupule quant à leur désir extra-conjugal, les effets dévastateurs de la passion ne sont pour la plupart pas décrits, celle-ci ne poussant généralement pas (à quelques exceptions près) ces hommes à accomplir des actes contraires à *dike*.<sup>423</sup> Les hommes sont parfois affectés par la *moria* amoureuse, surtout lorsqu'ils sont jeunes (comme l'admet Xouthos dans *Ion* 545, *μωρίξ γε τοῦ νέου*), mais la *moria* n'est pas un trait constitutif du « caractère masculin », pas plus que la jalousie, qui s'exprime plutôt en termes de suspicion justifiée des tendances adultères des épouses. Ils ne tombent donc pas malades à cause des mêmes *nosos* que les femmes. La débauche est considérée comme un trait si manifestement féminin que les hommes trop enclins à l'éros sont féminisés.

Si la *sophrosyne* des hommes consiste à se maîtriser et à résister aux excès, la *sophrosyne* féminine consiste à se soumettre au contrôle des hommes ; comme nous l'avons vu, la thérapie phallique est le remède approprié à cette frénésie : « Les femmes qui ont un penchant excessif pour les relations sexuelles, se calment et s'assagissent quand elles ont eu de nombreux accouchements » (Arist. *HA* 7.582a 27). Le mariage atténue les intempérances d'Éros et favorise une sexualité reproductive, une diététique du corps médiée par le contrôle masculin.

L'idée de la voracité sexuelle féminine sera reprise par la médecine du Moyen Âge, en accord avec la vision chrétienne de la femme comme instrument du péché charnel : certains médecins continuent à la lier à la matrice migrante, considérée comme un organe tyrannique et lubrique, tandis que les disciples de Galien attribuent la fureur hystérique à une physiologie utérine différente. Pendant la chasse aux sorcières, la luxure féminine « naturelle » deviendra l'un des facteurs explicatifs de l'adhésion des femmes à la sorcellerie. Encore au siècle des Lumières, plusieurs médecins émettent l'hypothèse d'un lien entre l'utérus et le cerveau ; le médecin bolognais Petronio Zecchini, dans son essai de 1771 *Dì geniali. Della dialettica delle donne ridotta al suo vero principio*, contre lequel polémiqua même Giacomo Casanova, définit la matrice comme un « utérus pensant » qui

<sup>422</sup> Selon Oppien, par exemple, les ourses et les lapines continuent à s'accoupler même pendant l'accouchement pour satisfaire leur propre désir furieux (*Cyn.* 3.154-5 et 523-5).

<sup>423</sup> Une exception est Ménélas, que diverses sources décrivent comme la risée d'Hélène ; mais il s'agit du mari de la plus belle femme du monde...

régit la pensée féminine, l'empêche de toute forme de raisonnement et réduit sa spécificité à la seule concupiscence.

Cette vision, selon laquelle le cerveau féminin n'est pas le siège de la rationalité, mais des sens, est déclinée sous forme fictive par Diderot dans *Les bijoux indiscrets*, de 1748, dans lequel les femmes expriment leurs pensées par leur vagin. La codification scientifique de la nymphomanie,<sup>424</sup> une pathologie (annulée par le DSM seulement en 1995) qui, selon la médecine de l'époque, provoquait la démence et même la mort, remonte au XVIII<sup>e</sup> s. ; la thérapie recommandée était invariablement le mariage. Ces théories n'ont pas été de courte durée : même au XIX<sup>e</sup> s., Proudhon affirmait que les femmes animales et humaines sont naturellement plus lubriques que les hommes, et certains médecins, comme Séverin Icard (*L'état psychique de la femme pendant la période menstruelle*. Paris, 1890), ont émis la théorie selon laquelle les menstruations produisent la nymphomanie, ainsi que d'autres troubles dangereux tels que la pyromanie, la kleptomanie, la monomanie suicidaire et homicide. Pour montrer la persistance de ces clichés, rappelons qu'Icard utilise des images anciennes, affirmant que la nymphomanie transforme

en Bacchante la fille la plus timide, et la vierge la plus chaste en Messaline éhontée dont n'approche même pas l'effronterie des plus basses prostituées. (183)

Pendant, dans ce foisonnement des théories sur la lubricité féminine, au fil des siècles un paradoxe persiste : si les explications pseudo-scientifiques de la luxure féminine la jugent innée, les femmes en sont néanmoins reconnues coupables et sont punies pour toute transgression sexuelle, réelle ou imaginaire. Selon la même modalité contradictoire que l'on a pu constater à propos de la violence féminine, où les femmes sont à la fois lâches et assoiffées de sang, dans le domaine amoureux aussi les femmes sont considérées à la fois comme des créatures fragiles à protéger et comme des dévoreuses de victimes masculines. Dans les deux cas, la tentative proverbiale de maintenir les opposés ensemble en obtenant « le beurre et l'argent du beurre » ait parfaitement réussi.

La législation sur l'adultère à Athènes révèle clairement cette contradiction : face au discours sur les dévoreuses d'hommes, les lois sur la *moicheia* prévoient des mesures qui vont dans le sens opposé de cette appréciation. Le *moichos* pris en flagrant délit dans la maison d'un citoyen avec sa femme, sa concubine libre, sa mère, sa sœur ou sa fille peut être tué par le citoyen lui-même, selon la loi attribuée

**424** Le terme a été inventé en 1771 par J.T.D. de Bienville dans son traité *La Nymphomanie ou Traité de la fureur utérine*.

à Dracon ;<sup>425</sup> la femme impliquée dans ce crime n'est cependant pas considérée comme coupable, car il y a toujours la présomption de *bia*, exercée sur elle par la force, la tromperie ou la persuasion.<sup>426</sup>

En d'autres termes, la femme, qu'elle ait donné son consentement ou non, est toujours considérée, en raison de son irresponsabilité, comme un objet passif de séduction (μοιχευθείσα). La raison en est claire : malgré l'omniprésence dans la *polis* du discours sur l'intempérance sexuelle féminine, la loi ne peut pas punir la citoyenne athénienne pour ce crime car, dans ce cas, elle devrait la reconnaître comme un sujet. Mais une autre contradiction se présente à ce stade : bien que pour la loi μοιχευθείσα soit une victime outragée, son *kyrios* peut et doit la punir, en l'expulsant de l'*oikos*. En effet, « s'il y a eu délit d'adultère flagrant, le mari n'aura pas le droit de continuer à vivre avec sa femme. En cas de contravention, il sera frappé d'atimie » (Dem. C. *Neaer.* 87). Si la μοιχευθείσα participe plus tard à un culte public, tout citoyen pourra la battre sans commettre de crime, car elle a maintenant quitté la « juridiction » de son *kyrios* et est devenue une « femme publique ».

La situation de la citoyenne impliquée dans le crime de *moicheia* a été étudiée avec beaucoup de perspicacité par Eva Cantarella (1972 et 1987). La chercheuse observe que dans la *polis* athénienne, le statut juridique des citoyennes était unitaire, comme celui des citoyens. En revanche, leur évaluation sociale était différente, en fonction de leur destination sexuelle (« publique » ou « privée »), tandis que le prestige social masculin dépendait d'autres caractéristiques, telles que la richesse, la sagesse ou d'autres aptitudes familiales et personnelles. Rétrospectivement, cette évaluation sociale a cependant donné lieu à une classification également juridique, qui s'est exprimée précisément dans la loi sur le meurtre de Dracon,<sup>427</sup> reprise plus tard par Solon.<sup>428</sup> Cette loi, même si elle n'a pas établi expressément une classification parmi les femmes, les a en fait divisées en deux catégories, non inventées par le législateur, mais dérivées de la société contemporaine, que Cantarella a définies comme « les séduites » et

<sup>425</sup> Nous connaissons cette loi grâce au plaidoyer pseudo-démosthénique *Contre Aristocrate*.

<sup>426</sup> Paradoxalement, la séduction par persuasion était considérée comme plus grave que le viol. Ainsi déclare Lys. *De caed. Erat.* 32-3 : « Pour ceux qui usent de violence (τρούς βιαζομένους), le législateur a été moins sévère que pour les séducteurs (τρούς πείθοντας) : ces derniers, il les a condamnés à mort, les autres à une amende du double. Ceux qui accomplissent leur acte par la force, a-t-il pensé, s'attirent la haine de leurs victimes : au contraire, les séducteurs corrompent leurs âmes, au point que les femmes des autres leur appartiennent plus intimement qu'aux maris ».

<sup>427</sup> Les lois attribuées à Dracon, dont l'historicité est incertaine, remontent à la 2<sup>e</sup> moitié du VII<sup>e</sup> s.

<sup>428</sup> Plu. *Sol.* 23.1 ; sur la véracité de ce fait, Manfredini, Piccirilli 1977, 241-2.

« les séductrices ». Les premières sont en fait des femmes qui vivent dans un *oikos*, soumises à un *kyrios* ; si un citoyen a des rapports sexuels avec elles, en dehors du mariage, la *moicheia* est commise.<sup>429</sup> Les secondes sont des femmes qui vivent seules ; si un homme a des relations sexuelles avec elles, aucune *moicheia* n'est commise. Le consentement de la femme ou son refus n'ont aucune pertinence.

Cette classification – non formelle, mais substantielle – établie par la loi de Dracon sur la *moicheia* est d'un grand intérêt. Auparavant, à l'aube de la forme étatique appelée *polis*, le meurtre était réglé par la vengeance privée : après Dracon la loi fixait les peines imposées par l'État pour punir le meurtre. La seule exception à cette disposition est celle relative à la *moicheia*, dans laquelle le *kyrios* offensé se rendait justice lui-même et cette action constituait quand même un *phonos dikaios*, un meurtre légitime. Il est clair que ce principe devait être jugé très important dans l'organisation de la cité si celle-ci établissait une exception à sa nouvelle loi : en effet, son importance résidait dans le fait que l'intérêt protégé par cette exception n'était pas seulement celui du mari, mais coïncidait avec un intérêt collectif, à savoir l'existence d'un groupe de femmes caractérisé par un comportement sexuel dans le cadre d'une relation institutionnelle, un cadre sur lequel la cité pouvait compter pour garantir la légitimité de la lignée et la reproduction de son corps politique. Il ressort de cette loi que la cité en formation a eu, parmi ses premières préoccupations, celle de fixer strictement les règles du comportement sexuel féminin.<sup>430</sup> Toutefois, cela se produit de manière indirecte : en effet, la loi n'interdit ni ne prescrit rien aux femmes, qui ne sont pas ses interlocuteurs, mais établit des règles juridiques sur les femmes par le biais d'une règle relative aux hommes, celle, précisément, du crime de *moicheia*. La condition des femmes vivant seules assume donc une forme non seulement sociale, mais aussi juridique, bien qu'indirecte : une condition organisée par la *polis*, « la condizione di donne che la città al tempo stesso vuole e disprezza ». <sup>431</sup> Il découle également de cette loi que les relations sexuelles extra-conjugales masculines avec des prostituées ne constituent pas un crime de *moicheia* : la loi protège ainsi à la fois la reproduction de la *polis* et la liberté sexuelle du citoyen masculin.

Une fois cette distinction établie dans la pratique, l'État se désintéresse des femmes vivant dans l'*oikos*, dont le contrôle et la

<sup>429</sup> Le cas des concubines est controversé : puisque leurs enfants sont illégitimes, leur séduction ne nuit pas à la légitimité de la lignée et de l'héritage. Cependant, si elles sont libres, elles donnent naissance à des enfants libres, bien que *nothoi*, sont soumises à la tutelle de l'homme et vivent parfois dans l'*oikos*.

<sup>430</sup> Cantarella 1987, 52.

<sup>431</sup> Cantarella 2002, 145-6.

punition éventuelle sont délégués à leurs *kyrioi* respectifs, et prévoit le contrôle des « séductrices », c'est-à-dire des prostituées, dont il tire un profit : c'est le *pornikon*, l'impôt sur la prostitution, dont le montant était fixé par la *boule*. La *polis* fixait également les tarifs maximums pour les prostituées et réglait les différends qui pouvaient survenir au sujet du commerce du sexe. La prostitution, comme on le sait, se pratiquait à différents niveaux ; les hommes pouvaient aussi entretenir une concubine s'ils en avaient les moyens et, cela va sans dire, abuser de leurs esclaves. Comme nous le verrons, les prostituées, réifiées et exploitées par l'État et leurs lérons, et souvent contraintes de subir la violence masculine dès leur petite enfance, deviennent un symbole de séduction et de voracité sexuelle féminine, tout comme, parallèlement, leurs clients deviennent des victimes. Un amer paradoxe qui va connaître une popularité considérable au fil des siècles.

Avant d'analyser les représentations des courtisanes, il convient d'examiner quelques figures mythiques qui serviront d'archétypes à toutes les séductrices ultérieures. Avec Pandore, l'autre ancêtre de toutes les séductrices et adultères de la mythologie grecque est sans aucun doute Hélène de Sparte.

### 2.3.1.1 Hélène et ses sœurs

On a beaucoup écrit sur la figure d'Hélène, vu son importance en tant que personnage archétypal et vu le nombre élevé de ses représentations à partir d'Homère. En évolution continue à travers les siècles, Hélène se caractérise par la duplicité, qui la rend à la fois désirée et objet de haine, corps réel de femme et regard d'homme sur les femmes. Le genre neutre est fréquemment utilisé pour la désigner : dans l'épopée θαῦμα « prodige » (*Kypria* fr. 7a Bernabé), et en même temps πῆμα « fléau » (*Il.* 3.48-50 et 160), un καλὸν κακόν comme Pandore. Dans la tragédie ἄγαλμα « trésor » (*Aesch. Ag.* 740), et καλλίστευμα « fleur de beauté » (*Eur. Or.* 1639), mais aussi τέρας « prodige » (*Eur. Hel.* 256).

Les caractéristiques de ce personnage changent selon les époques et les auteurs, mais l'ambiguïté reste l'un des traits distinctifs d'Hélène, victime d'Aphrodite ou séductrice, traîtresse ou fidèle, remplacée par un *eidolon*. Mais la Tyndaride n'est pas seulement l'épouse de Ménélas : c'est une ancienne déesse de la végétation,<sup>432</sup> la fille de

<sup>432</sup> West 1975. L'hypothèse est débattue : divers chercheurs pensent qu'Hélène a appartenu dès le début à la sphère héroïque.

Zeus aux mille prétendants enlevée par Thésée,<sup>433</sup> la *parthenos* qui court avec ses compagnes sur les rives de l'Eurotas (peut-être emblème du passage des filles au mariage dans la tradition spartiate et liée à la sphère des initiations féminines), la femme pendue à Rhodes par Polyxo et ensuite honorée comme Hélène *Dendritis*.<sup>434</sup> Mais les épisodes sans rapport avec la guerre de Troie et liés à des traditions locales ont été au fil du temps occultés par l'Hélène d'Homère, la plus belle femme du monde, l'épouse infidèle par excellence, responsable de la guerre de Troie. Et c'est précisément sur cette Hélène, la séductrice, que portera ici l'analyse qui, tout en essayant de comprendre le personnage sous ses différentes facettes, sera forcément réductrice par rapport à son complexe mythique et à sa dette envers le thème folklorique de « l'enlèvement de la très belle femme ». <sup>435</sup> Voici résumée très succinctement la trajectoire du personnage à travers les siècles.

La figure d'Hélène apparaît rarement dans Homère, probablement moins que dans d'autres poèmes, comme les *Kypria* ou *Iliouperis* : sa présence n'est pas proportionnelle au rôle qu'elle joue dans le mythe troyen. Hélène a volontairement suivi Pâris à Troie :<sup>436</sup> néanmoins, chez Homère, elle n'est pas la principale responsable de la guerre.<sup>437</sup> Comme l'affirme Ménélas lui-même, Pâris est le coupable (*Il.* 3.351-2) : « Sire Zeus ! Donne-moi de punir celui qui m'a, le premier, fait tort, le divin Alexandre, et dompte-le sous mon bras ». Pâris, trahissant la confiance de son invité, lui a enlevé sa femme et de nombreuses richesses : la violation de la *xenia*, en plus d'être un acte impie et une offense contre l'hôte, cause également une atteinte à son prestige social. Si la guerre de Troie vise à retrouver la *timé* perdue, Pâris, est sans doute le principal coupable. Dans un tel contexte de relations violées entre hommes, Hélène est souvent réifiée dans son assimilation aux *chtemata* volés par Pâris.<sup>438</sup> Le fait qu'elle a été per-

**433** Hélène est l'objet d'un désir irrésistible depuis son enfance, lorsque Thésée l'enlève (Hdt. 9.73 ; Plu. *Thes.* 31) ; bientôt elle sera demandée en mariage par une foule de prétendants.

**434** Brillante 2002, 43-65.

**435** La bibliographie sur Hélène est abondante. Pour un aperçu de cette figure, Clader 1976 ; Brillante 2002 ; Blondell 2013 (avec une bibliographie presque exclusivement anglophone). Austin 1994 se concentre sur l'*eidolon*, avec une approche psychanalytique qui n'est pas convaincante. Sur la relation entre le mythe d'Hélène et le conte populaire, Edmunds 2015.

**436** Il émerge parfois dans les poèmes (*Il.* 2.354-6, 590) une version selon laquelle Hélène a été enlevée de force.

**437** La question de la responsabilité de l'Hélène homérique est débattue. Pour un état des lieux, Gómez Seijo 2017 ; Blondell 2018.

**438** E.g. dans la formule ἀμφ' Ἑλένη καὶ κτήμασι πᾶσι μάχεσθαι (*Il.* 3.70 et 91), dans 3.282, 285 et 458, 7.350 etc.

suadée par la flatterie d'un trompeur<sup>439</sup> et, surtout, le fait qu'elle est victime d'Aphrodite, font que le choix d'Hélène ne peut être considéré comme totalement libre. Priam le dira aussi (*Il.* 3.164-5) : « Tu n'es, pour moi, cause de rien : les dieux seuls sont cause de tout ». Pénélope aussi justifie la Spartiate (*Od.* 23.222-4) : « un dieu la poussa vers cette œuvre de honte ! Son cœur auparavant n'avait pas résolu cette faute maudite ».

Bien que, sur un plan subjectif, la culpabilité d'Hélène soit atténuée dans les poèmes, sa responsabilité objective est constamment rappelée :<sup>440</sup> et son juge le plus strict est Hélène elle-même, qui s'accuse à plusieurs reprises d'avoir causé tant de chagrin et regrette qu'elle ne soit pas morte.<sup>441</sup> Elle aussi, cependant, définit sa culpabilité comme ἄτη « aveuglement », notion qui présuppose une force extérieure au sujet (*Od.* 4.261-24). En tant que déclencheur de la guerre de Troie, de nombreuses épithètes d'Hélène évoquent la mort et la douleur : στυγερή, « misérable » (*Il.* 3.404, épithète également de Ἀΐδης dans *Il.* 8.368 et d'Ἐρινύς dans *Od.* 2.135), ὀκρυσέσση « glaçante » (*Il.* 6.344, utilisé par rapport à πόλεμος dans *Il.* 9.64) ; sa présence fait trembler et horrifie (*Il.* 19.325 ῥιγεδανῆς, *Il.* 24.775 πάντες δέ με πεφρίκασιν). Hélène est une incarnation du conflit, κακομήχανος, « des complots maléfiques » (*Il.* 6.344), également épithète de ἔρις dans *Il.* 9.257 ; elle se définit κύων « chienne » (*Il.* 6.344) ou κυνώπις « face de chienne » (*Il.* 3.180, *Od.* 4.145), épithètes fortement négatives.<sup>442</sup>

Mais, en même temps, « 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 » (*Il.* 3.156-60). Dans Homère, il n'y a pas de description physique de l'héroïne, qui se dissout dans les effets de sa beauté, dans l'*himeros* qu'elle éveille chez les autres personnages ou dans la comparaison avec la divinité.<sup>443</sup> La scène la plus célèbre de cette irrésistible fascination est celle - déjà présente dans le fr. 19 Bernabé de la *Petite Iliade*, reprise par Ibycos (fr. 296 PMG), citée par Euripide (*Andr.* 627-31), parodiée par Aristophane (*Lys.* 155-6)

**439** C'est ainsi que Hector l'appelle (*Il.* 3.39) : Δύσπαρι εἶδος ἄριστε γυναιμανὲς ἠπεροπευτὰ, « Ah Pâris de malheur ! Ah ! Le bellâtre, coureur de femmes et suborneur ! ».

**440** La formule Ἀργεῖην Ἑλένην, ἧς εἴνεκα πολλοὶ Ἀχαιῶν | ἐν Τροίῃ ἀπόλοντο φίλης ἀπὸ πατρίδος αἰῆς est attestée dans *Il.* 2.161-2 et 177-8. Voir aussi *Od.* 11.438, 14.68-9, 17.118-19.

**441** *Il.* 3.173-80, 6.344-58, 24.762-75.

**442** Edmunds 2019 définit trois grandes catégories d'épithètes d'Hélène : de parenté, de beauté et péjoratives.

**443** *Od.* 4.121-2 ἐκ δ' Ἑλένης θαλάμοιο θυώδεος ὑφορόφοιο | ἦλυθεν Ἀρτέμιδι χρυσήλακάτῳ εἰκνύια. Parmi les nombreuses représentations d'Hélène où le charme et le pouvoir de séduction sont mis en valeur, voir l'hydrie à f.r. de Saint Petersburg (375-370 av. J.-C., Ermitage KAB 104b).



et très fréquente dans l'iconographie -<sup>444</sup> où Ménélas, ayant retrouvé sa femme après la chute de Troie, jette son épée au lieu de la punir à la vue de son sein. On trouve une situation similaire dans le fr. 201 de l'*Ilioupersis* de Stésichore et dans l'*Oreste* d'Euripide (v. 1287).

C'est cet *himeros* qui fait de la victime d'Aphrodite un bourreau à son tour : comme personne ne peut lui résister, Hélène possède un pouvoir d'anéantissement qui transforme le charme en une arme dangereuse. Deux épisodes des poèmes homériques assimilent la fascination d'Hélène à une sorte d'enchantement. Ils sont contigus dans le livre 4 de l'*Odyssée*, mais l'un d'entre eux est une histoire portant sur un épisode passé. La scène se déroule à Sparte, dans le palais de Ménélas, où Télémaque vient d'arriver. Les héros sont assis à un banquet et, pour honorer l'invité, ils racontent des épisodes ayant Ulysse pour protagoniste. La première histoire est racontée par Hélène ; nous y reviendrons dans un instant. La seconde est racontée par Ménélas, une histoire qui s'est passée à Troie après le départ simulé des Grecs (*Od.* 4.271-89) : Hélène, tournant trois fois autour du cheval, appelle par leur nom les héros qui y sont cachés, en imitant la voix de leurs femmes :

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. Tous les fils d'Achaïe restaient là sans souffler ; un seul était encore d'humeur à te répondre, Anticlos ; mais Ulysse lui plaqua sur la bouche ses deux robustes mains et tenant bon, sauva ainsi toute la bande.

La réaction des guerriers face à l'imitation des voix est extraordinairement similaire à celle d'Ulysse enchanté par la voix des Sirènes. Les Grecs savent bien que leurs épouses ne sont pas à Troie, mais ils se font duper : la voix d'Hélène possède une telle force de séduction qu'elle est confondue avec un sortilège. Hélène parle beaucoup dans les poèmes d'Homère et, comme nous le verrons, la parole féminine en Grèce est considérée comme séduisante, dangereuse et parfois proche de la magie. L'épisode du cheval devient encore plus révélateur s'il est inséré dans son contexte plus large. Comme nous l'avons vu, l'histoire se déroule lors d'un banquet : les hommes sont assis à la table, « mais la fille de Zeus, Hélène, eut son dessein » (*Od.* 4.219-39) :

Soudain, elle jeta une drogue (φάρμακον) au cratère où l'on puisait à boire : cette drogue, calmant la douleur, la colère, dissolvait tous

**444** LIMC s.v. « Hélène » 260-77. Sur un très beau *skyphos* béotien à f.n. de 420 av. J.-C. (Cassel, Staatliche Kunstsammlungen ALG 18) se trouve une représentation comique de cette scène.

les maux ; une dose au cratère empêchait tout le jour quiconque en avait bu de verser une larme, quand bien même il aurait perdu ses père et mère, quand, de ses propres yeux, il aurait devant lui vu tomber sous le bronze un frère, un fils aimé !... remède ingénieux, dont la fille de Zeus avait eu le cadeau de la femme de Thon, Polydamna d'Égypte : la glèbe en ce pays produit avec le blé mille simples divers ; les uns sont des poisons, les autres des remèdes, pays de médecins, les plus savants du monde, tous du sang de Pæon.

Avec une initiative dont elle fait preuve également en d'autres occasions, Hélène, telle une magicienne, administre des *pharmaka* aux invités, modifiant leur état d'esprit par l'oubli de la douleur et les prédisposant au récit : bien que bienfaites, ses *pharmaka* manipulent la volonté de ceux qui les ingèrent. L'histoire elle-même, en raison de son pouvoir commémoratif mais aussi apaisant, est conceptualisée comme une *pharmakon*, et la voix enchanteresse d'Hélène ne sera certainement pas étrangère à cet effet.<sup>445</sup> Dans ce genre de contexte, la frontière entre la magie et la séduction est floue.

La Tyndaride dans les deux poèmes semble souvent axée sur les activités traditionnelles des femmes homériques, comme le tissage ou le fait de donner des ordres aux servantes, et est souvent désignée par des termes indiquant son statut d'épouse.<sup>446</sup> pourtant, des épisodes comme ceux qui viennent d'être décrits montrent qu'Hélène diffère des épouses grecques et troyennes. En fait, bien que mariée, différentes caractéristiques des femmes autonomes, comme Circé ou Calypso, marquées par la liberté d'expression, convergent en elle. Alors que d'autres épouses, comme Andromaque ou Pénélope, sont réduites au silence et renvoyées à leurs tâches (*Il.* 6.490-3, *Od.* 1.356-61), Hélène prend souvent la parole, et cela non seulement dans des contextes privés, mais aussi en public : sur les remparts de Troie, devant les vieillards, dans le banquet, au cours duquel elle remplace l'aède<sup>447</sup> et interrompt même son mari (*Od.* 4.171-3). Elle se permet de s'opposer à Aphrodite qui veut la renvoyer à Pâris, en invoquant ses propres raisons.

En somme, la parole d'Hélène a un statut propre, qui dépasse le cadre conventionnel des milieux « féminins ».<sup>448</sup> L'héroïne adopte di-

<sup>445</sup> Bergren 1983, 35. Selon Plutarque (*Qu. Conv.* 614 b), ce *pharmakon* symboliserait la parole séduisante d'Hélène.

<sup>446</sup> Selon Edmunds (2019, chap. 1), les épithètes d'Hélène relatives à la sphère domestique confirment que le fait d'être une épouse est un élément fondamental de son identité. Même l'iconographie la représente principalement en compagnie de Ménélas ou Pâris.

<sup>447</sup> Dans *Od.* 345-59 Télémaque rappelle à sa mère que la modification des choix de l'aède n'est pas une compétence féminine (μῦθος δ' ἄνδρεςσι μελήσει).

<sup>448</sup> Perceau 2012.

vers modèles discursifs, même masculins, comme le blâme,<sup>449</sup> qu'elle combine avec la parole séduisante et les « mots de miel » ;<sup>450</sup> son discours est influent et doté d'une efficacité pragmatique ;<sup>451</sup> elle se mêle aux affaires des hommes, s'assimilant aux héros dans la mémoire de la postérité (*Il.* 6.357-8).<sup>452</sup> Enfin, la parole d'Hélène est prophétique ; à *Od.* 15.171-8 la reine annonce le retour d'Ulysse et sa vengeance : « Écoutez-moi ! Voici quelle est la prophétie qu'un dieu me jette au cœur (μαντεύσομαι) et qui s'accomplira ».

Épouse tisseuse, oratrice influente, séductrice, *pharmakis* : Hélène semble rassembler en elle le *continuum* des caractérisations féminines qui vont, dans les poèmes homériques, de l'épouse fidèle à la séductrice fatale.<sup>453</sup> Dans l'iconographie également, Hélène passe de la caractérisation de l'épouse et de l'amante à celle de *parthenos* : déjà sur les céramiques à figures noires, elle apparaît parfois comme une jeune femme voilée, accompagnée d'Aphrodite, de Péitho, d'Éros ou d'Himéros, « comme une éternelle *nymphe* malgré son statut de femme mariée et de mère ». <sup>454</sup> Les schémas iconographiques sont souvent les mêmes que ceux utilisés pour représenter Aphrodite.

Dans la poésie lyrique, Hélène est mentionnée dans deux fragments d'Alcée, le fr. 42 V., où son infidélité s'oppose à la fidélité de Thétis, et le fr. 283 V., où sont racontées les conséquences désastreuses de la chute amoureuse de la Spartiate, rendue folle (ἐκμά-νεια) par l'amour. Hélène se distingue également dans le célèbre fr. 16 V. de Sappho, dans lequel elle raconte sa fuite avec Pâris, poussée par Aphrodite. Dans ces textes, bien que l'action de la déesse ne soit pas réduite au silence, il semble que l'accent soit davantage mis sur la passion amoureuse. L'interprétation de Stésichore dans la *Palinodie* (ou les *Palinodies*) va dans le sens inverse : avec sa version de l'innocence d'Hélène, restée en Egypte et remplacée à Troie par un *eidolon*, inaugure une ligne innocentiste<sup>455</sup> qui sera ensuite reprise

**449** Envers elle-même et envers Pâris, e.g. 3.427 (« elle adressa la parole à son époux en l'invectivant ») et 6.350-3.

**450** *Il.* 6.343 μύθοισι προσηύδα μειλιχίοισι ; *Il.* 6.337 μαλακοῖς ἐπέεσσι.

**451** L'étude de Martin (1989) sur le langage des héros homériques montre (12) que le mot μῦθος, comparé à ἔπος, tend à caractériser le discours qui fait autorité : comme le souligne Perceau (2012, 9-10) dans les poèmes, c'est souvent *mythos* qui désigne la parole d'Hélène, surtout quand elle s'adresse aux hommes.

**452** Même lorsqu'elle tisse, Hélène se mêle aux tâches masculines, reproduisant sur la toile des images de guerre (*Il.* 3.121-8).

**453** Pellizer 1982b.

**454** Bron (1996, 310) auquel nous nous référons pour un examen des sources iconographiques.

**455** Nous ne savons pas si Stésichore est l'inventeur de cette version ou si, comme le déclare un grammairien byzantin anonyme (*Paraphr. ad Lycoph.* 822 = Hes. fr. dub. 358 M.-W.), la paternité de l'*eidolon* doit être attribuée à Hésiode, qui dans le *Catalogue* aurait

dans l'*Hélène* d'Euripide.<sup>456</sup> Mais ce n'est que dans la tragédie, dans le cadre de la remise en question plus générale du mythe, de sa ré-sémantisation et de son adaptation à la réalité de la cité et à ses nouvelles valeurs, que le personnage d'Hélène change réellement de physionomie : de victime d'Aphrodite, la reine de Sparte est finalement devenue une séductrice de sang froid.

Une première tragédie présentant Hélène sous un jour sombre est l'*Agamemnon* d'Eschyle, dans lequel le souvenir de la Spartiate apparaît fréquemment, en établissant un sombre jeu de miroir avec l'autre Tyndaride adultère et protagoniste du drame, sa sœur Clytemnestre. Toutes deux, selon le chœur, sont coupables de la mort d'Agamemnon (vv. 1451-4) ; Hélène est responsable de nombreux décès (vv. 1455-6) : « Ah ! Hélène, folle Hélène, qui seule, as détruit sous Troie, des centaines, des milliers de vies ! ». Mais Clytemnestre défend sa sœur, une défense qui ne peut qu'apporter le discrédit (vv. 1464-7) :

Ne détourne pas ton courroux contre Hélène, en t'imaginant qu'elle ait, seule meurtrière, seule destructrice de Grecs par milliers, ouvert dans notre flanc une blessure qui ne se ferme pas.

Mais le chœur insiste pour assimiler les deux femmes *androleteirai* à l'instrument de mort d'un δαίμον (vv. 1468-71) :

Génie, qui t'abats sur la maison et les têtes des deux petits-fils de Tantale, tu te sers de femmes aux âmes pareilles pour triompher en déchirant nos cœurs...

La principale caractéristique de l'*Hélène* d'Eschyle est sa puissance destructrice (*Ag.* 687-90) :

Qui donc [...] donna ce nom si vrai à l'épousée qui entourent la discorde et la guerre, à Hélène ? Elle est née en effet pour perdre les vaisseaux, les hommes et les villes (ἐπεὶ πρεπόντως | ἑλένας, ἔλανδρος, ἑλέ- | πτολις).<sup>457</sup>

Dans les splendides vers qui décrivent l'arrivée d'Hélène à Troie (*Ag.* 739-49) coexistent les émotions suscitées par le charme de la reine et l'angoisse liée à son funeste pouvoir d'anéantissement :

---

présenté deux versions du mythe. Encore différente est l'explication d'Hérodote (ou plutôt des prêtres de Memphis interrogés par Hérodote), qui dans le *logos* égyptien (2.112-20) affirme qu'Hélène n'est pas allée à Troie, sans toutefois nier sa fuite avec Pâris : c'est le roi égyptien Protée qui empêche les deux amants de poursuivre leur fuite ensemble.

**456** Sur Hélène dans la poésie lyrique, Blondell 2013, 96-122.

**457** Le nom d'Hélène est ici compris comme étant composé de la racine ἑλ- de αἰρέω et de ναῦς.

πάραυτα δ' ἔλθειν ἐς Ἴλιου πόλιν  
 λέγοιμ' ἄν φρόνημα μὲν  
 νηέμου γαλάνας, 740  
 ἄκασκαῖον <τ'> ἄγαλμα πλούτου,  
 μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος,  
 δηξιθυμον ἔρωτος ἄνθος.  
 παρακλίνας' ἐπέκρανεν  
 δὲ γάμου πικρὰς τελευτάς, 745  
 δύσεδρος καὶ δυσόμιλος  
 συμμένα Πριαμίδαισιν,  
 πομπᾷ Διὸς Ξενίου,  
 νυμφόκλαυτος Ἐρινύς.

Ce qui d'abord entra dans Ilion, ce fut, si je puis dire, la paix d'une 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. Mais, soudain, tout change ; amer est le dénouement des noces : c'est pour perdre qui la reçoit, c'est pour perdre qui l'approche qu'elle est venue aux Priamides ; Zeus Hospitalier conduisait cette Érinys dotée de pleurs.

Comme cela a été noté,<sup>458</sup> ce passage présente une forte similitude avec les récits d'Hésiode sur la création de Pandore, un *kalon kakon* qui cache un terrible *dolos* sous le *καλὸν εἶδος ἐπήρατον* : les dieux leur insufflent *χάριν καὶ πόθον ἀργαλέον καὶ γυιοβόρους μελεδώνας* (*Op.* 63-6), auquel les hommes ne peuvent résister. Cette Héléne insaisissable et trompeuse représente les craintes inhérentes à la *parthenos* ; cela est également révélé par le dense v. 749, dans lequel Héléne est une « Érinys dotée de pleurs ».<sup>459</sup> Euripide, comme on le sait, suit une double interprétation de la figure d'Héléne : dans la tragédie homonyme, Héléne est l'épouse irréprochable laissée en Egypte. Mais, en orchestrant son plan astucieux pour échapper à Théoclymène, la Spartiate garde intactes ses prérogatives de manipulatrice, sa capacité à élaborer des tromperies, mais aussi sur les dons de Péitho, qui a donné aux femmes la capacité d'entortiller les hommes avec des discours mielleux. La beauté féminine est un danger, pour celles qui la possèdent, mais surtout pour ceux qui sont enchantés par elle.<sup>460</sup>

<sup>458</sup> Doyle 2009.

<sup>459</sup> L'interprétation de cet *hapax* est débattue : Fraenkel (1950, *ad loc.*) propose « which will be wept for by the bride (or brides) » ou « she who weeps for brides » ; voir aussi Medda (2017, 2.421-2) qui propose « che fa piangere le sposo ». Selon certains commentateurs, l'Ἐρινύς ne devrait pas être identifié avec Héléne (Denniston, Page 1957 *ad loc.*).

<sup>460</sup> De sa beauté, Héléne se plaint comme d'une épée à double tranchant (*Hel.* 304-5) : « la beauté, bonheur des autres femmes, fut la source pour moi de néfastes

En enregistrant la *vox populi* sur Hélène, considérée par tous comme coupable, la tragédie, jouée sur l'opposition entre apparence et réalité,<sup>461</sup> donne une large place au point de vue traditionnel sur la Tynnaride, accompagné des clichés sur le *genos gynaiikon*<sup>462</sup> (*Hel.* 53-5) :

Et moi, dont le destin fut de toujours souffrir, je suis de plus maudite et passe pour avoir, trahissant mon époux, provoqué cette guerre, grande et fatale pour le peuple des Hellènes.

Cette vision d'Hélène est souvent rapportée en termes violents, pour marquer le contraste avec la réalité de sa fidélité ; Teucros la définit comme « l'image la plus maudite de la femme est devant moi, le portrait meurtrier de celle qui perdit tant de Grecs et moi-même ! » (*Hel.* 72-4).<sup>463</sup> Elle, dira le chœur (v. 1148), est considérée dans toute la Grèce *προδοτής, ἄπιστος, ἄδικος, ἄθεος*, « infidèle et traîtresse, femme sans justice et sans dieu » : les quatre adjectifs en *asyndète*, tous caractérisés par l'*alpha* privatif, résonnent dans le vers, soulignant avec un *climax* l'opinion répandue sur la culpabilité d'Hélène.<sup>464</sup>

Dans *Troyennes* et *Oreste*, ainsi que dans d'autres tragédies où Hélène est seulement évoquée, Euripide suit la version traditionnelle, avec une accentuation de ses responsabilités : elle est décrite comme égoïste, trompeuse, arrogante et frivole, et se voit gratifiée d'épithètes injurieuses.<sup>465</sup> Dans les *Troyennes*, elle est la seule coupable de la guerre,<sup>466</sup> cynique séductrice de Ménélas : à travers sa

malheurs ! ». Euripide reprend ce constat ailleurs (fr. 928 Kn. : « Il n'est pas sans danger d'avoir une beauté qui dépasse la moyenne »). Sur les dangers de la beauté féminine, Blondell 2013, 1-26.

**461** Ce contraste est bien synthétisé dans *Hel.* 270 : *πρῶτον μὲν οὐκ οὐδ' ἄδικός εἰμι δυσκλείης*.

**462** Voir e.g. les vv. 329 et 830 sur le *topos* de la conspiration entre femmes, le v. 1621 dans lequel Théoclymène se plaint d'avoir été trompé par les *γυναικείαις τέχναισιν* et le v. 543 où Hélène, comme beaucoup d'autres femmes dangereuses, est comparée à une jument sauvage et à une Bacchante. Il est également intéressant de noter la réplique de Théoclymène à la fin du drame, qui, tout comme il bouleverse le point de vue traditionnel sur Hélène, définit comme *ἀρίστη* et *σωφρονεστάτη*, lance une phrase empoisonnée envers le *genos gynaiikon* (*Hel.* 1686-7) : « Soyez félicités de la noblesse d'âme de votre Hélène, don si rare chez les femmes ».

**463** Teucros rapporte plus tard que Lédas'est suicidée à cause de la honte due au méfait de sa fille, et peut-être aussi les Dioscures, et conclut son discours en souhaitant la mort d'Hélène (v. 162). Voir aussi vv. 1099-104.

**464** Celui des guerres déclenchées par les femmes deviendra un *topos* : il suffit de lire le long catalogue d'exemples tirés de la mythologie et de l'histoire dans Athen. 13.560.

**465** *Andr.* 103, *IA* 1315-6, *Or.* 19, 741, 1153-4, 1386-9 ; sa chevelure est *μιαυφρονωτάτη* (*Tr.* 881-2), adjectif attribué également à Arès. Sur Hélène en tant qu'image de la peur chez Euripide, Moles 2018.

**466** Vv. 498-9 : *διὰ γάμον μᾶς ἕνα | γυναικός ; v. 781 μᾶς γυναικός καὶ λέχους συγγοῦ χάριν*. Seul Ménélas, aux vv. 864-6, rappelle les responsabilités de Pâris.

*rhesis* pour convaincre Ménélas de tuer Hélène,<sup>467</sup> Hécube exprime tout son mépris envers sa belle-fille, pointant du doigt son érotisme sans vergogne et l'usage sans scrupule de son charme (Tr. 890-3) :

Je t'approuve, Ménélas, de tuer ton épouse. Mais, à sa vue, fuis ; crains que le désir d'elle ne te reprenne. Elle captive les regards des hommes ; elle ruine les cités, elle incendie les maisons : tant elle possède de charme !

Mais le charme n'est pas le seul danger d'Hélène, qui outre les « paroles de miel » fait preuve d'une habileté digne d'un sophiste et montre que la faute de la guerre retombe sur Priam, Hécube et Aphrodite (Tr. 914-65) : comment Hélène pourrait-elle mourir selon la justice si c'est Cypris qui l'a forcée à aimer ? La relecture par Euripide de la *peitho* de la Tyndaride, qui « parle bien, tout en étant malfaisante » (Tr. 967-8) va dans le sens d'une polémique anti-sophistique ; Hécube objecte, ramenant l'histoire à une dimension purement humaine (Tr. 987-8) : « Mon fils était d'une rare beauté et c'est ton propre esprit qui, à sa vue, est devenu Cypris (ὁ σὸς δ' ἰδὼν νῦν νοῦς ἐποιήθη Κύπρις) ». L'autoproclamée victime d'Aphrodite est ensuite prosaïsée par l'accusation de cupidité (Tr. 991-7) :

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 (ταῖς σαῖς ἐγκαθυβρίζειν τρυφαῖς).

Ce qui intéresse Euripide, c'est de raisonner sur les motivations des actions et sur les responsabilités dans la sphère humaine : son regard se détourne de l'action divine et descend sur Terre, même en ce qui concerne Hélène : la divinité n'est qu'un prétexte pour justifier ses propres pulsions d'érotisme et d'avidité. Il n'est donc pas surprenant que l'itinéraire des représentations d'Hélène au V<sup>e</sup> s. aille également vers une aggravation de ses torts : il en va de même pour d'autres personnages d'Euripide de sexe masculin et féminin, contraints de porter entièrement sur leurs épaules le poids de leurs responsabilités. Dans cette exacerbation de la culpabilité personnelle, mais aussi de la sordidité des motifs de ses actions, Hélène s'aligne sur de nombreuses femmes dangereuses analysées jusqu'à présent.

Dans *Oreste*, l'héroïne se montre repentie et pleine de retenue dans la brève scène du prologue où elle apparaît. Mais dès le début, quand

<sup>467</sup> Contre Hélène, voir également Tr. 122-37, 211, 357, 368-9, 373, 498-9.

Hélène offre des libations et une mèche de cheveux au tombeau de Clytemnestre, Électre met en avant son hypocrisie et sa frivolité (*Or.* 128-9) : « Avez-vous vu comme elle n'a coupé que le bout de ses cheveux, pour garder sa beauté intacte ? C'est toujours la femme d'autrefois ». Et c'est comme un *alter-ego* de Clytemnestre qu'elle est perçue par Oreste et Électre, qui projettent de la tuer. Bien que dans l'exode de la tragédie Apollon révèle que la fille de Tyndare n'était qu'un instrument de la volonté divine, le spectateur se retrouve avec l'image de la mesquinerie révélée par Hélène dans le prologue. Dans le même ordre d'idées, on trouve d'autres références à Hélène dans les tragédies d'Euripide ; dans *Électre* le personnage est comparé à Clytemnestre, elle aussi accusée de vanité et de luxure (vv. 1062-75). Comme nous l'avons vu, de nombreuses sources prétendent que la vengeance d'Iphigénie n'est qu'un prétexte utilisé par Clytemnestre pour justifier son acte, dicté par son désir érotique pour Égisthe. Électre le répète dans *Eur. Or.* 26-7, avec la réticence due à sa modestie de *parthenos* : « pour quelles raisons [elle a tué Agamemnon] il ne sied pas à une vierge de le dire ». Même Timandra, sœur d'Hélène et de Clytemnestre, se laisse enlever par Philéas alors qu'elle est déjà mariée à Échémos : la débauche des Tyndarides, selon certaines sources, serait la conséquence d'une faute de Tyndare, coupable d'avoir négligé les sacrifices en l'honneur d'Aphrodite. Hélène est également attaquée dans la virulente *rhesis* prononcée par Pélée dans l'*Andromaque* (vv. 590-641), dont la cible est Ménélas, mais dans laquelle Hélène est représentée comme une « chienne traîtresse » (*Andr.* 630 προδοτὴν κύνα).

### 2.3.1.2 La 'chienne' des femmes et autres métaphores animales

Pourquoi Hélène est-elle traitée de chienne ? Ces épithètes particulières à caractère insultant, ainsi que d'autres composées de la même racine κυν-, comme κυνώπις et κυνάμνια (« chien mouche », c'est-à-dire « impudent »), sont répandues dans le monde grec dans des contextes différents et avec des significations différentes ; elles sont utilisées contre les hommes et, principalement, contre les femmes. Les figures mythologiques liées au chien, telles que les Érynies, Hécate ou Scylla, sont toutes féminines, tout comme Hécube, destinée à se transformer en chienne. Κύων et κυνώπις se retrouvent déjà dans Homère et plus tard dans la tragédie, non seulement en ce qui concerne Hélène, mais aussi, comme nous l'avons vu, à propos de sa sœur Clytemnestre. Un κύνεον νόον et un ἐπίκλοπον ἦθος sont donnés par Hermès à Pandore dans les *Erga* (v. 67) : si les « habitudes de voleur » trouvent une explication dans la conception d'Hésiode de la femme comme une bouche inutile à nourrir, le sens d'« esprit de chien » est moins clair, bien que son caractère péjoratif, lui, le soit tout à fait.



Les intersections symboliques entre la femme et le chien dans la Grèce antique ont été traitées par Cristiana Franco (2003), qui montre comment l'association entre la femme et le chien constituait un *topos* répandu, basé sur les similitudes de la *physis* du chien avec celle des femmes. Dans la vision des Grecs, le chien a une relation privilégiée avec les hommes, avec lesquels il vit et auxquels il est fidèle ; mais sa loyauté n'est pas stable, car sa nature est corruptible et pas toujours reconnaissante, traîtresse à l'occasion. Il est impossible de ne pas voir la convergence de ces caractéristiques avec la « nature » de la femme, qui est également unie à l'homme par un lien théoriquement stable, mais en réalité incontrôlable à cause de la tendance féminine à le violer. Le chien, comme la femme, est une créature à mi-chemin entre le sauvage et le domestiqué,<sup>468</sup> et se caractérise par une voracité remarquable, l'amour du sang et la débauche sexuelle ;<sup>469</sup> il est également considéré par les anciens comme effronté et enclin à se mêler des affaires des hommes.<sup>470</sup> L'une de ses principales caractéristiques est donc l'*anaideia*, l'effronterie, l'absence d'*aidos*, un comportement privé de sens des limites et souvent contraire aux normes sociales.

Les femmes aussi, en raison de leur tendance naturelle au défaut ou à l'excès et de leur manque de freins rationnels, ont tendance à déborder, à transgresser les règles. Leur impudeur est un fait d'infidélité sexuelle, mais pas uniquement ; il s'agit plutôt d'une impulsion naturelle à ne pas respecter le rôle auquel elles ont droit. En bref, avec les femmes, un lien basé sur la *pistis* ne peut être établi. Dans certaines histoires de la Grèce antique, il est question de chiens fidèles à leur maître jusqu'à la mort, dont le premier est Argos dans l'*Odyssée* ; et il est aussi question de femmes capables de mourir pour leur mari ou incapables de lui survivre, comme Alceste et Évadné.<sup>471</sup> Mais ni la femme ni le chien ne répondent indéfectiblement à l'attente de loyauté et de dévouement inconditionnels envers l'homme, car leur « nature » les pousse à briser les digues socialement imposées à leur dérèglement.

Ce n'est donc pas un hasard si le *κύων νόον* est attribué à l'ancêtre du *genos gynaiikon* ; les traîtresses Hélène et Clytemnestre sont

<sup>468</sup> King 1998, 24.

<sup>469</sup> Selon Aristote, les chiens ont un appétit sexuel exceptionnel et pratiquent des coïts prolongés (*HA* 540a 24 et 574b 27).

<sup>470</sup> *Schol. Hom. Il.* 1.225 et *Schol. Hom. Od.* 7.216. Pour une analyse approfondie des analogies et des intersections entre la femme et le chien, Franco (2003) en particulier 251 et suiv., dont les conclusions sont ici acceptées.

<sup>471</sup> Franco (2003) souligne qu'Élien mentionne Évadné pour introduire le thème de la dévotion des chiens envers leurs maîtres (*NA* 6.25) : « [Évadné] a surpassé toutes les autres héroïnes en *sophrosyne*, car elle considère son mari plus important que sa propre vie : même les animaux, cependant, n'ont pas manqué de démontrer une extraordinaire capacité d'amour ».

des exemples de « chiennerie », mais certainement pas les seuls. En ce qui concerne la « chiennerie » d'Hélène et de Pandore, il faut garder à l'esprit que le chien, en plus d'être lascif, est considéré comme un animal flatteur :<sup>472</sup> une contrepartie, donc, de la *peitho* féminine. Clytemnestre fait preuve de cette « chiennerie » en accueillant Agamemnon à son retour et en se proclamant chienne fidèle de la maison (Aesch. *Ag.* 606-9) :

Qu'il vienne retrouver aussi dans sa maison, telle qu'il l'y laissa, une épouse fidèle (πιστήν), chienne de garde à lui dévouée (δωμάτων κύνα ἐσθλὴν ἐκείνῳ), farouche à ses ennemis, toujours la même en tout.

En plus de connoter la femme sur la base de certains défauts, le parallélisme femme-chien se prêtait à renforcer l'hypothèse selon laquelle la femme est destinée à une position de subordination en raison de son inaptitude à dominer les pulsions.<sup>473</sup> Le rapprochement entre la femme et le chien renforce également l'idée que le *genos* féminin est une lignée différente, qui se distingue par sa nature spécifique : l'image du chien fournissait un bon sujet de réflexion sur la femme en tant que « race ». Si le fait d'accuser une femme de « chiennerie » équivalait, d'une part, à attirer l'attention sur le manque de fiabilité de sa lignée, d'autre part, de manière circulaire, cela conduisit à une racisation accrue du groupe social des femmes.

Mais, comme nous l'avons déjà observé, le chien n'est pas le seul animal auquel la femme est comparée dans la littérature de la Grèce antique, à commencer par le fait que sa dangerosité et sa férocité sont souvent rapprochées à celles des bêtes sauvages (θηρία), comme dans le passage déjà mentionné de *Lysistrata*, (vv. 1014-15) ; selon Ménandre (*Sent.* 342 Jaekel), θηρῶν ἀπάντων ἀγριωτέρα γυνή, « parmi toutes les bêtes sauvages, la plus sauvage est la femme ». En plus, dans *Lysistrata*, les femmes sont qualifiées de κνώδαλα (v. 476), chiennes (v. 363), sangliers (v. 684). La protagoniste se compare à une abeille, non pour exalter ses vertus domestiques, mais pour exhiber son aiguillon métaphorique (vv. 473-5) : Lysistrata et ses compagnes évacuent toutes les significations traditionnelles des métaphores animales au profit de la seule agressivité.<sup>474</sup> L'inversion de la charge métaphorique de l'abeille est particulièrement intéressante, car c'est le seul animal qui, dans la tradition, représente un modèle positif de femme.

<sup>472</sup> Arist. *HA* 488b.

<sup>473</sup> Franco 2003, 322.

<sup>474</sup> Rosellini 1979, 21.

Les exemples proverbiaux de ce type sont nombreux. Les métaphores et les similitudes animales sont aussi largement utilisées pour les hommes, mais pour des individus ayant des natures ou des situations spécifiques, jamais pour le genre masculin dans son ensemble : il n'y a aucune trace dans la littérature grecque de dictons tels que ceux qui viennent d'être mentionnés. Les métaphores et les similitudes animales concernant les femmes sont différentes de celles élaborées pour les hommes, en particulier dans l'épopée, où les termes de comparaison du héros sont des animaux sauvages et forts comme le lion ou le sanglier. Dès l'époque archaïque, les procédures métaphoriques mettent en relation les femmes avec des animaux sans défense et craintifs, comme le faon, ou avec des animaux domestiques, qui sont beaucoup moins valorisés en tant qu'expression de vertus positives que les animaux sauvages, et qui sont généralement représentés comme un troupeau, au sein duquel se distingue un chef masculin.<sup>475</sup> Fréquente est par exemple la métaphore de la pouliche, qui partage avec la femme la nécessité d'être domestiquée.<sup>476</sup>

Ce genre de métaphores et de similitudes exprime l'essence féminine en termes de subordination et de domesticité, des caractéristiques que, comme nous l'avons vu, la zoologie ancienne attribue également aux animaux femelles, que la nature a privés de défenses, de cornes et d'autres outils offensifs. Au contraire, pour les femmes (ou catégories de femmes) qui s'écartent du rôle social imposé on utilise plutôt des métaphores comme celles mentionnées ci-dessus, qui les assimilent à des bêtes, mais qui – à quelques exceptions près – ne les héroïsent pas, et les bestialisent dans le sens de la férocité et de l'impitoyabilité, ou, dans le cas des Ménades, les placent en dehors de la civilisation, du côté sauvage. La similitude avec la panthère dans *Lysistrata* est particulièrement significative. La *pordalis* est assurément un animal féroce : cependant, comme on le sait, sa façon de chasser est basée sur la ruse et la dissimulation. Comme la panthère est le seul animal parfumé, elle attire ses proies en les séduisant par son odeur irrésistible (Arist. *HA* 9.612a) : cette bête devient ainsi apte à servir de terme de comparaison avec les femmes.<sup>477</sup> Les procédures d'assimilation à une bête et à un monstre s'intensifient pour les personnages les plus violents : les bêtes auxquelles la Clytemnestre d'Eschyle est assimilée, comme la vipère, le lion et le serpent, sont incluses dans cette catégorie. D'autres animaux sont plutôt utilisés

<sup>475</sup> Sur les métaphores animales en relation avec la construction des genres, Franco 2008 et 2010, 186-95. Sur l'iconographie des femmes en tant qu'animaux, Reeder 1995, 298 et suiv.

<sup>476</sup> L'idée de domestication est parfois utilisée aussi pour le jeune mâle ; mais, alors que ce dernier est spontanément apprivoisé par la croissance, la jeune fille a besoin d'un agent extérieur.

<sup>477</sup> Sur la *pordalis*, Detienne 1977, 54-69.

parce qu'ils incarnent un vice perçu comme féminin, comme dans le cas des juments, considérées comme des animaux lascifs.<sup>478</sup>

Ces procédures métaphoriques, utiles pour naturaliser les femmes en les plaçant du côté pré-culturel par opposition aux hommes en tant que paradigmes de civilisation, connaîtront un grand succès au cours des siècles.<sup>479</sup> Plus généralement, les procédures de bestialisation des groupes sociaux opprimés continueront à être un outil utile dans l'histoire pour justifier la primauté des classes dominantes.<sup>480</sup>

### 2.3.1.3 La lignée impudique des femmes de Crète. Pasiphaé, Ariane, Phèdre, Érope

Pasiphaé, fille d'Hélios et épouse de Minos, est liée à un noyau probablement très ancien du mythe de Thésée, celui qui le relie au monde crétois : selon la version la plus connue du récit, attesté chez Apollodore et Diodore (3.1.2 et 4.77), Poséidon avait envoyé à Minos un splendide taureau blanc pour que le roi le sacrifie en son honneur. Minos, cependant, considérant le taureau trop beau pour être tué, désobéit à Poséidon, à qui une autre victime fut offerte en sacrifice. La vengeance du dieu de la mer fut cruelle : il insuffla à la femme du roi un amour monstrueux pour l'animal. Pour satisfaire son désir, Pasiphaé demanda l'aide de Dédale, qui construisit une vache en bois creuse recouverte de peau de vache, dans laquelle la reine entra pour être montée par le taureau.<sup>481</sup> De ce rapport tératologique est né le Minotaure, un homme à tête taurine que Thésée allait plus tard vaincre dans le labyrinthe.

La cause de cette affaire, marquée par la monstruosité du désir de Pasiphaé, réside dans le geste impie de Minos, qui provoque la colère de Poséidon : c'est une faute masculine qui provoque l'adultère. Dans un certain sens, l'épisode s'aligne sur d'autres exemples de folie divine, qui impliquent le caractère involontaire du geste coupable. En fait, dans les *Crétois*, la tragédie d'Euripide centrée sur ce mythe, Pasiphaé, dans un agon avec Minos, se défend précisément en

<sup>478</sup> Sur la jument comme animal lascif, Arist. *HA* 6.572a 8-13, Aesch. fr. 243 R. « Je ne manquerai pas l'œil ardent d'une jeune femme qui a goûté un homme : j'ai une âme prête à saisir ces choses de juments ».

<sup>479</sup> Lascault 2008. Ferrero et Lombroso (1903) consacrent une appréciation à la manière féminine d'aimer, un instinct de dévotion caractéristique des êtres inférieurs, comme les chiens domestiques.

<sup>480</sup> Sur la bestialisation des Noirs, des femmes et des prolétaires au cours des siècles, Basso 2000, 61-77.

<sup>481</sup> Pasiphaé est représentée entrant dans la fausse vache sur une *oinochoe* attique à f.r. datant d'environ 375-50 av. J.-C. (Hobarth, J. *Elliott Classics Museum* 82 = *LIMC* s.v. « Pasiphae » 32).

invoquant cet argument et en définissant comme « une passion ainsi honteuse » son amour pour le taureau (fr. 472e, 12 Kn. αἰσχίστη νόσφ). La passion de Pasiphaé était déjà connotée comme *nosos* dans Bacchyl. *Dith.* fr. 26 Maehler : le texte est incomplet, mais il reste des traces de la demande d'aide à Dédale, auquel Pasiphaé parle de πόθος et de νόσον, et envisage une union avec le taureau « à l'insu de son mari » (κρύπτουσα σύννομον). Dans le fr. 145 M.-W. d'Hésiode figuraient déjà l'apparition du taureau, la folie amoureuse de Pasiphaé et la naissance du Minotaure.

Le discours de Pasiphaé dans les *Crétois*, brillant et sophistique, semblable à bien des égards à la *rhexis* de Phèdre chez *Hippolyte* et à l'autodéfense d'Hélène dans les *Troyennes*, présente une réfutation de la doctrine socratique οὐδεὶς ἐκῶν ἀμαρτάνει, qui vise à présenter la reine comme une victime.<sup>482</sup> La Pasiphaé d'Euripide ne nie pas les faits, mais les attribue à une folie d'origine divine (v. 20 ἐμαινόμεν, v. 21 δαίμων), ce qui pose des problèmes importants aux spectateurs en matière de responsabilité et au sujet de la condamnation problématique des actes dictés par un dieu ou issus de la maladie d'amour. Face à ce problème, Minos banalise probablement comme simple convoitise l'acte de la πανούργος Pasiphaé (v. 46), qui se déclare innocente.<sup>483</sup> Comme nous le verrons, des questions similaires sur la responsabilité et la culpabilité se poseront à propos de Phèdre, fille de Pasiphaé, dans *Hippolyte couronné* : la figure de Pasiphaé dans les *Crétois* est peut-être la première ébauche des personnages suivants de Phèdre. Pasiphaé sera emprisonnée et, comme Phèdre, trouvera la mort.<sup>484</sup>

L'intrigue de la tragédie d'Euripide, datée entre 442 et 432 av. J.-C., était probablement celle qu'Apollodore a retenue pour son récit, de la négligence de Minos à la naissance du Minotaure ;<sup>485</sup> parmi les personnages, il faut compter Dédale et Icare, comme on peut le déduire du passage des *Grenouilles* mentionné plus haut (vv. 849-50), ainsi qu'une nourrice, peut-être l'interlocutrice de Minos dans un fragment de stichomythie dans lequel la nature tératologique de

<sup>482</sup> Reckford 1974, 320 ; Cozzoli 2001, 31-5, 102-13.

<sup>483</sup> Fr. 472e, 6-8 Kn. « Car si je m'étais livrée à un homme par un commerce d'amour clandestin, c'est à juste titre que je ferais alors figure de débauchée (μάχλος). Mais en fait, comme c'est un dieu dont le trait m'a affolée (ἐμηνάμην), je souffre, mais mon mal n'est pas volontaire (ἐκούσιον κακόν) ». Sur le *topos* (ou le renversement du *topos*) du caractère irrésistible de l'amour dans cette *rhexis*, Paduano 2005. Pour un commentaire sur le discours de Pasiphaé, voir aussi Battezzato 2020.

<sup>484</sup> Sur Phèdre et Pasiphaé dans la littérature ancienne, Reckford 1974 ; Armstrong 2006.

<sup>485</sup> Cozzoli (2001, 11-14) en ce qui concerne la datation (433 av. J.-C. est proposé) et l'examen des témoignages et des fragments.

l'accouchement de Pasiphaé a été révélée (fr. 472bc Kn.).<sup>486</sup> Si la nourrice a participé au drame, il est probable qu'elle ait exercé une fonction similaire à celle de la nourrice de Phèdre, sinon comme complice, du moins comme compagne de Pasiphaé : étant donné la similitude entre les deux figures de femmes crétoises, toutes deux touchées par une *nosos* amoureuse, et la nécessité pour elles d'obtenir un amour clandestin, une autre femme semble être la complice la plus probable. La nourrice est présente dans certaines représentations étrusques ou romaines du mythe, comme la mosaïque de Zeugma (*LIMC* s.v. « Pasiphae » 1) ; les artistes se sont probablement inspirés de modèles mythico-littéraires ou figuratifs antérieurs.<sup>487</sup>

Le caractère involontaire du geste de Pasiphaé n'efface pas son méfait aux yeux des spectateurs ; il était connoté comme monstrueux (μῦξις ἄθεσμον dans la définition de *Schol. Eur. Hipp.* 887 et *amorem infandum* dans celle d'Hyg. 40.1). Le cas de Pasiphaé présente d'ailleurs une particularité par rapport aux autres adultères de la mythologie : la reine ne peut partager sa culpabilité avec personne, car le *moichos* est un animal.<sup>488</sup> La possibilité de s'accoupler avec un animal dans la mythologie grecque ne concerne que les femmes, qu'il s'agisse d'un dieu transformé en animal (Léda et le cygne) ou, comme dans le cas de Pasiphaé, d'une véritable bête. Les hommes ont des relations sexuelles avec les déesses, s'élevant au-dessus de leur propre mortalité, mais jamais avec des animaux femelles, s'abaissant vers la bestialité : il s'agit là de l'un des nombreux indices indiquant que ce sont plutôt les femmes qui sont perçues comme contiguës à la bestialité. Pasiphaé n'est que la première des femmes de sa lignée à être soumise à la luxure : elle est en effet la grand-mère d'Érope, adultère, traîtresse et mère d'une autre adultère, Phèdre (dont nous parlerons plus loin dans la section consacrée au *Potipharmotiv*), et d'Ariane, qui, en aidant Thésée à vaincre le Minotaure, commet un acte de trahison envers sa famille d'origine, poussée par le désir pour un jeune étranger. À cet égard, la figure d'Ariane est liée à celle de Médée ; et comme la sorcière de la Colchide, Ariane était peut-être à l'origine une divinité.<sup>489</sup> Thésée, comme Minos envers Scylla dans

**486** Cozzoli (2001, 112-13) et Lagioia (2013-14) émettent l'hypothèse de la présence d'une nourrice dans les *Crétois*, sur la base de l'iconographie et de la mention d'une complice de Pasiphaé au fr. 472e, 47 (τὴν ξυνεργόν).

**487** La nourrice est peut-être représentée dans un fragment de cratère apulien du milieu du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C. (Amsterdam, Allard Pierson Museum 2572 = *LIMC* s.v. « Pasiphae » 4) sur lequel on peut apercevoir Pasiphaé, Dédale, Icare et Minos. Voir également Taplin 2007, 230-1 note 90.

**488** Dans le récit rationalisant de Paléphantos (*De incred.* 2), le Minotaure était un *nothos* de Pasiphaé, qui l'avait conçu avec un homme nommé Taureau.

**489** Un résumé des hypothèses à cet égard dans Romani 2015, 48 et suiv. Nous renvoyons à ce volume pour une bibliographie sur le mythe d'Ariane ; sur Ariane dans

un mythe à la structure narrative identique,<sup>490</sup> abandonnera la traîtresse à elle-même. Pasiphaé et Ariane satisfont toutes deux leur amour coupable par le *dolos* et la ruse, la première grâce à l'aide de Dédale, la seconde en concevant l'astuce de la pelote. Même Phèdre pour couvrir son amour coupable, va élaborer un plan pour calomnier Hippolyte. D'après Eust. *ad Hom. Od.* 11.324, Ariane sera tuée par Artémis « pour avoir perdu sa virginité », mais il n'est pas clair s'il est fait référence à la violation d'un vœu de virginité ou à un autre type de culpabilité.<sup>491</sup>

Comme nous l'avons vu, de nombreuses figures féminines dangereuses sont liées à d'autres femmes dangereuses, en particulier dans la relation entre la mère et la fille, qui partagent souvent la même nature. Dans ce cas, ce serait un événement particulier qui donnerait une étymologie à la *margosyne* des femmes de la lignée d'Hélios : selon *Schol. Eur. Hipp.* 47, la cause serait la vengeance d'Aphrodite contre Hélios qui, comme le raconte Homère, avait révélé à Héphaïstos les amours de la déesse avec Arès (*Od.* 8.266-366). La figure d'Aphrodite sera insérée à la place de celle de Poséidon dans la version d'Hygin (40), où la culpabilité de Pasiphaé est aggravée par le fait que c'est à elle, et non à Minos, que l'on attribue la négligence religieuse qui causera sa passion. Malheureusement, nous ne sommes pas en mesure de préciser à quel point cette version est ancienne.

Le cycle crétois a fait l'objet de plusieurs drames dont le contenu n'est que vaguement connu : Sophocle a écrit un *Dédale*, un *Thésée* et un *Minos*, et Euripide un *Thésée* ; parmi les comédies, on trouve les *Crétois* d'Apollonphane et de Nicocharès, le *Dédale* d'Aristophane (peut-être une parodie des *Crétois* d'Euripide), de Platon le Comique, de Philippe le Comique et d'Eubule, le *Minos* d'Antiphane et d'Alexis, et enfin la *Pasiphae* d'Alcée le Comique, qui s'est classée cinquième dans les représentations de 388 av. J.-C. La tragédie et le personnage scandaleux de Pasiphaé ont dû rester marqués dans la mémoire théâtrale du public, si au IV<sup>e</sup> s. Eubule en reprenait encore *verbatim* un passage (fr. 67 K.-A.) ; durant les siècles suivants, l'amour

l'épopée, Bernabé 2012.

**490** L'histoire de trahison féminine et de luxure racontée dans *Hom. Od.* 15.403-84 a des caractéristiques similaires : une jeune fille phénicienne, noble, mais vendue au roi de l'île de Syrie pour servir de nourrice à son fils Eumée, est séduite par un Phénicien et, pour obtenir la liberté, lui donne l'enfant qui lui a été confié. Commentant cet épisode, Homère déclare (15.421-2) : εὐνή καὶ φιλότητι, τὰ τε φρένας ἡπεροπεύει | Θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἢ κ' εὐεργὸς ἔησιν « Ah ! Le lit et l'amour, voilà qui pervertit les pauvres cœurs de femmes, même des plus honnêtes ».

**491** Jouan (1966, 386) se demande si la faute d'Ariane n'a pas été d'avoir des rapports sexuels avec Thésée dans un lieu sacré, comme cela se passe dans le mythe d'Atalante.

de Pasiphaé est devenu un paradigme de la sexualité débridée des femmes.<sup>492</sup>

La dernière femme dissolue descendante de la lignée royale de Crète est Érope, fille de Catrée, roi de Crète, nièce de Minos et mère d'Agamemnon et de Ménélas ; elle est la protagoniste d'un mythe caractérisé par de nombreuses variantes et lié à la chaîne de crimes impliquant la lignée des Atrides. Catrée avait quatre enfants et un oracle – selon un schéma narratif très répandu – avait prédit que l'un d'eux le tuerait. Le roi décida donc de s'en débarrasser : deux s'enfuirent et les deux sœurs, Érope et Clymène, furent données à Nauplios, afin qu'il les vende à l'étranger. Il les emmena à Argos, où Érope épousa Atrée et donna naissance à Agamemnon et Ménélas.<sup>493</sup> Selon Sophocle, Catrée ordonne à Nauplios de noyer Érope parce qu'il l'avait trouvée dans les bras d'un amant. C'est un passage de l'*Ajax* dans lequel Teucros rappelle à Agamemnon ses origines honteuses (vv. 1291-7) :

Sais-tu pas ce qu'était le père de ton père, l'antique Pélops ? Un barbare, un Phrygien. Et cet Atrée aussi, qui t'engendra ? Le plus grand des impies, l'homme qui à son frère servit la chair de ses enfants. Et toi même, n'es-tu pas né d'une Crétoise, que ton père surprit dans les bras d'un amant, un amant qu'il fit jeter en pâture aux poissons muets ?

Une scholie à ce passage précise que l'amant d'Érope était un esclave. Il s'agit d'un épisode scandaleux, qui révèle une tendance précoce à l'impudeur d'Érope : l'accouplement d'une princesse avec un esclave est un exemple de luxure presque tératologique, peut-être attribué à Érope lors de la stabilisation du mythe qui la fixe dans le rôle d'épouse infidèle, afin de donner plus de cohérence à sa figure d'adultère. Il serait intéressant de savoir à quelle époque cela s'est produit : le texte sophocléen n'en fait pas mention, ce qui serait surprenant si la tradition était ancienne, d'autant plus que les paroles de Teucros ont un caractère insultant.

Il est possible que ce soit une fois de plus Euripide qui aggrave la position d'Érope : selon la *Schol. Soph. Ajax* 1297a1, cet épisode a été

---

**492** E.g. Plu. *Con. Praec.* 139a-b : « Elles [les femmes] ne veulent pas croire que Pasiphaé s'éprit d'un bœuf alors qu'elle était unie à un roi ; et pourtant elles voient certaines femmes, lassées de maris austères et sages, s'unir plus volontiers à des hommes qui ne sont qu'intempérance et luxure, comme à des chiens et à des boucs ».

**493** Les versions sur la paternité des deux héros sont discordantes : selon certaines sources, Érope aurait épousé Plisthène (Apollod. 3.2.1), diversement défini comme le père, le fils ou le frère d'Atrée, dont elle a eu les deux fils. Selon d'autres sources, Érope est plutôt la mère de Plisthène.



traité dans les *Crétoises*. Sa présence chez les tragédiens<sup>494</sup> pourrait témoigner de la popularité du personnage d'Érope au V<sup>e</sup> s. ; mais il n'est pas exclu qu'elle ne témoigne que de la popularité du mythe des Atrides. Le drame, dont il reste une dizaine de fragments et dont le cœur a probablement été composé par les Crétoises du titre, a été représenté en 438 av. J.-C. : les fragments semblent concerner un conflit entre époux et épouse plus qu'entre père et fille,<sup>495</sup> mais leur caractère sentencieux pouvait s'adapter à différentes situations. Il n'est pas à exclure que les rapports sexuels d'Érope avec l'amant n'aient été que l'antécédent de l'action, et que l'intrigue du drame se soit plutôt concentrée sur le thème plus célèbre de la trahison de son époux Atrée.<sup>496</sup> Érope faisait partie des personnages et le chœur lui était peut-être solidaire, comme cela arrive dans de nombreuses tragédies. Le fr. 460 Kn. fait allusion à une action honteuse : « Il est pénible de tomber dans un malheur honteux (ἄτη αἰσχρῆ). Quand cela se produit, il faut le voiler, bien le dissimuler et ne pas le proclamer devant tout le monde. Car de telles situations font la risée des ennemis ».

Après ce premier épisode de luxure, les méfaits d'Érope continuent avec l'adultère : elle, bien que mariée à Atrée, est amoureuse de son frère Thyeste. L'occasion de l'adultère est liée par Apollodore (*Epit.* 2.10) à l'agneau à la toison d'or et l'initiative est attribuée à la même Érope : « Atrée fit un jour le vœu de sacrifier à Artémis ce qui naîtrait de plus beau dans ses troupeaux. Mais, dit-on, quand apparut une agnelle d'or, manqua à son vœu : il étouffa l'agnelle, la déposa dans coffre et la garda précieusement. Mais Éropè la donne à Thyeste, par qui elle s'était laissée séduire ».<sup>497</sup> Mais la toison d'or n'est pas seulement un bel objet : elle devient décisive pour la dispute entre Atrée et Thyeste concernant la succession au trône (Apollod. *Epit.* 2.10) :

À la suite d'un oracle qui leur ordonnait de prendre pour roi un Pélovide, les gens de Mycènes étaient allés chercher Atrée et Thyeste ; et quand on débattit pour savoir qui serait roi, Thyeste déclara devant le peuple qu'il fallait que soit celui qui possédait l'agnelle d'or. Lorsqu'Atrée en eut convenu, Thyeste produisit l'agnelle et devint roi. Mais Zeus envoie Hermès à Atrée et lui fait

<sup>494</sup> Érope est mentionnée dans Eur. *Hel.* 391 et *Or.* 18 en tant que mère d'Agamemnon et de Ménélas, sans plus de détails. En revanche, il est fait mention de l'adultère et du vol de la toison d'or dans Eur. *El.* 720-3 et *Or.* 1001-10.

<sup>495</sup> Frr. 463 (cité plus haut) et 464 Kn. γαμεῖτε νῦν, γαμεῖτε, κᾶτα θνήσκετε | ἢ φαρμάκοισιν ἐκ γυναικῶς ἢ δόλοισι « Mariez-vous aujourd'hui, mariez-vous donc, et demain mourez, victimes des poisons ou des intrigues de votre femme ».

<sup>496</sup> Pörtulas 2011. Pour une hypothèse de reconstruction de l'intrigue, Jouan, van Looy 1998-2003, 8.2, 289-97.

<sup>497</sup> Voir aussi Eur. *El.* 720-3 ; *Schol. Eur. Or.* 811 ; Paus. 2.18.2.

dire de convenir avec Thyeste que la royauté lui reviendrait à lui, Atrée, si le soleil inversait le sens de sa course. Lorsque Thyeste en eut convenu, le soleil alla se coucher à l'est. Alors, la divinité ayant clairement témoigné de l'usurpation de Thyeste, Atrée reçut la royauté et exila son rival.

Le chœur de l'*Oreste* d'Euripide rappelle la lutte pour l'agneau ; il dit que la prospérité a pris fin pour la maison d'Atrée, à cause d'un très vieux malheur domestique, « le jour où la querelle autour de l'agneau d'or s'abattit sur les Tantalides : lamentables festins, égorgement d'une noble lignée » (vv. 811-15). La scholie à ce passage (811.1) indique que « très vieux malheur domestique » signifie τὴν μοιχείαν τῆς γυναικὸς Ἀτρέως καὶ τὴν βορὰν τῶν τέκνων τοῦ Θυέστου, « l'adultère de la femme d'Atrée et le repas des enfants de Thyeste ».

Mais l'histoire violente des Atrides n'a pas encore atteint son point culminant. Atrée, ayant pris conscience de l'adultère, attire Thyeste dans son pays en prétendant vouloir se réconcilier avec lui et, selon certaines versions, punit Érope en la jetant à la mer. La fin est connue : Atrée tue les enfants de Thyeste et les présente sur la table de leur père. Puis, suivant les conseils d'un oracle, Thyeste viole sa propre fille, qui donne naissance à Égisthe ; ce dernier, une fois adulte, tuera Atrée et remettra Thyeste sur le trône (Hyg. 87).

L'épisode de l'adultère d'Érope, du vol et de la dispute autour de la toison d'or était peut-être mentionné dans l'*Atrée* et dans le *Thyeste* de Sophocle ; cette dernière tragédie concernait vraisemblablement la violence incestueuse commise par Thyeste contre sa fille Pélopie. Nous ne savons rien de l'intrigue des autres tragédies liées à cet épisode, par exemple l'*Érope* de Carcinus et celui d'Agathon, le *Thyeste* et le *Plisthène* d'Euripide, le *Thyeste* d'Apollodore de Tarse, de Cléophon, de Diogène de Sinope et d'Agathon. L'hypothèse a été émise que le *Thyeste* d'Agathon, peut-être un drame satirique, concernait la violence de Thyeste sur Pélopie,<sup>498</sup> mais le seul fragment survivant ne confirme et n'infirme pas cette supposition ; tout aussi indémontrable est l'hypothèse que le *Thyeste* d'Euripide était centré sur le meurtre des fils d'Atrée et sur la technophagie, comme le *Thyeste* de Sénèque.

Malgré le peu d'informations disponibles, il est raisonnable de supposer qu'Érope était dans théâtre un personnage négatif d'une certaine importance : parmi les « femmes fatales » du mythe aucune n'avait eu d'esclave comme amant. Mais bon sang ne saurait mentir : il ne faut pas oublier que la grand-mère d'Érope était Pasiphaé, qui était amoureuse d'un taureau. Une autre parenté importante est celle avec Phèdre, la sœur de Catrée et la tante d'Érope, qui se caractérise également par un penchant pour la *moria* amoureuse, comme

498 Luzón Martín 2016.

sa sœur Ariane. Même l'épisode de l'adultère semble être jugé avec une certaine sévérité par les sources. Dans Eur. *Or.* 1007-10, Électre, après avoir parlé du meurtre de Myrtilos par Pélops, affirme : « À cette mort ont fait succéder les morts, le festin illustré par le nom de Thyeste et les amours de la Crétoise Érope, l'infidèle coupable d'une infidèle union (λέκτρα τε Κρήσας Ἀερόπας δολί- | ας δολίοι-σι γάμοις) ». Le polyptote δολίας δολίοισι souligne le manque total de fiabilité de la femme, qui trompe doublement son mari, par l'adultère et par le vol de la toison d'or ; mais Électre, bien sûr, n'est certainement pas le personnage duquel exiger qu'elle ait de la compréhension envers les femmes adultères.

Un jugement assez sévère sur Érope peut également être déduit d'une scholie à Ar. *Ran.* 849-50 : Ὡ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονοδίας, | γάμους δ' ἀνοσίους εἰσφέρων εἰς τὴν τέχνην « O toi qui collectionnes des monodies crétoises et introduis dans ton art de sacrilèges hymens ». Selon la scholie, les deux vers concernent la monodie d'Icare dans les *Crétois*, car le personnage semble plutôt audacieux (θρασύτερον γὰρ δοκεῖ εἶναι τὸ πρόσωπον), ou est dirigé contre l'Érope des *Crétoises*, qu'Euripide « présente comme une putain » (ἦν εἰσήγαγε πορνεύουσαν). Même en supposant que le personnage éhonté en question soit Érope et non Icare ou Pasiphaé (fait qui est loin d'être certain),<sup>499</sup> nous ne pouvons pas exclure que ces expressions de condamnation catégorique (θρασύτερον, πορνεύουσαν) appartiennent au scholiaste, et non au poète ;<sup>500</sup> dans l'ensemble, étant donné la désapprobation générale du personnage, il semble probable qu'Euripide ait donné une caractérisation négative à Érope dans les *Crétoises* et qu'Aristophane l'ait banalisée de façon comique dans les *Grenouilles*, où il définit la protagoniste comme « putain » tout comme il le fait pour Phèdre et Sthénébée dans le v. 1043 de la même comédie.

Il serait erroné, au contraire, de relier la réprobation à l'égard d'Érope à une hypothétique nature incestueuse de sa relation avec Thyeste. Comme on l'a vu, la catégorie d'« inceste au second degré »<sup>501</sup> ne s'est pas avérée pertinente dans l'application au monde grec. Dans ce cas, le fait que les deux frères aient eu des relations sexuelles avec la même femme ne constitue pas un acte réprouvé par la communauté. L'utilisation de la notion d'« inceste de second degré » par Héritier dans le cas de Thyeste et Érope est le résultat d'une interprétation

**499** Selon Lagioia 2013-14, 115 note 34, l'observation sur les « sacrilèges hymens » concernait à l'origine Pasiphaé.

**500** Pörtulas 2011.

**501** C'est-à-dire l'interdiction de mettre en contact deux fluides corporels émanant de proches parents, comme le sperme d'un père et d'un fils ou de deux frères qui se rencontrent dans le corps d'une femme qui a des rapports sexuels avec les deux.

erronée d'un passage de Platon (*Leg.* 8.838b) dans lequel il est indiqué que le fait de se coucher avec des fils, des filles, des frères et des sœurs constitue des actes « défendus par la religion, détestés des dieux et honteux parmi les plus honteux (μηδαμῶς ὄσια, θεομισῆ δὲ καὶ αἰσχρῶν αἴσχιστα) » et sont pris comme exemple de ces actes « des Thyestes, des Œdipes ou des Macarées ». Cependant, l'acte impie commis par Thyeste n'est pas le rapport sexuel avec Érope mais le viol de sa fille Pélopie.<sup>502</sup>

Quant à Érope, il n'est pas nécessaire d'évoquer l'inceste pour expliquer sa caractérisation négative : en plus d'accepter ou même de solliciter la *moicheia*, elle commet un vol prémédité contre son mari, une tromperie qui, sans l'intervention divine ultérieure, l'aurait privée du trône. Le bélier à la toison d'or est un objet de pouvoir, un symbole de la royauté : on constate qu'une fois de plus, à cause d'une femme fatale, la transmission ordonnée du pouvoir est perturbée, un pouvoir qui aurait été destiné à l'aîné des deux enfants. La faute d'Érope est donc aussi celle de s'être immiscée dans une sphère, celle du pouvoir politique, qui lui était interdite.

#### 2.3.1.4 L'épouse d'Euphilétos

Dans ce catalogue des adultères, il convient également de mentionner la femme d'Euphilétos qui n'a rien à envier aux figures mythologiques en ce qui concerne la construction des stéréotypes. Cet exemple montre comment les personnages féminines historiques ou pseudo-historiques sont construites par les sources en suivant les mêmes schémas idéologiques que ceux utilisés pour les héroïnes mythiques.

Le plaidoyer *Sur le meurtre d'Ératosthène* a été écrit par Lysias vers 403 av. J.-C. pour défendre un citoyen athénien, Euphilétos, qui avait tué Ératosthène après l'avoir surpris dans sa maison en flagrante *moicheia* avec sa femme. Euphilétos doit prouver que ce meurtre est un *phonos dikaios* selon la loi de Dracon,<sup>503</sup> et non un *phonos ek pronoias*, un crime prémédité, qui pourrait conduire à sa condamnation à mort. Tout le plaidoyer est donc marqué par la nécessité d'attester de la naïveté et de la bonne foi du mari trahi qui,

**502** À ce propos, Vernier 1996, 187-8 ; Bonnard 2002 ; Pòrtulas 2011. Comme l'observent Chazalon, Wilgaux (2008-9, 184) « un mariage, qualifié d'*anosios* ou d'*asebès*, et qui selon nos propres critères devrait être considéré comme 'incestueux', peut donc en fait être rejeté par les Grecs pour bien d'autres raisons que la parenté commune, de même que des actes peuvent être dénoncés comme contraires aux *nomoi* ou à la *thémis* pour des raisons très variables ».

**503** Euphilétos ne fait pas référence à une loi spécifique, se contentant de faire allusion aux « lois de l'adultère » (36) ou à la « loi gravée sur la stèle » (30). Sur l'identification de ces lois, Kapparis 1995 ; Béchillon 2010.

malgré le comportement ambigu de sa femme, n'avait jamais rien soupçonné. De ce point de vue, la description d'Euphiléto est influencée par les modèles de la comédie et du conte populaire :<sup>504</sup> sa figure est celle d'un honnête mari trahi par une femme rusée, aidée par d'autres femmes intrigantes. Euphiléto faisait confiance à sa femme (6) :

Lorsque j'eus décidé de me marier, Athéniens, et que j'eus pris femme, voici quelle fut d'abord mon attitude : évitant à la fois d'enluyer ma femme et de lui laisser une liberté excessive, je la surveillais dans la mesure du possible, et, comme de juste, j'avais l'œil sur elle. Mais, du jour où nous eûmes un enfant, je n'eus plus de défiance, je lui confiai toutes mes affaires, estimant que nous étions maintenant unis par le plus fort des liens.

Le mari est naïf, mais pas stupide : dans son discours, il réaffirme qu'il a pris les bonnes précautions contre le manque de fiabilité des femmes, qu'il n'a relâché qu'après l'accouchement ; la maternité, comme l'enseigne Hippocrate, est utile pour étouffer les *bollenti spiriti* féminins. À ce stade, Euphiléto avait pu conclure que son épouse était « le modèle des femmes (πασῶν ἤν βελτίστη), ménagère adroite et économe, maîtresse de maison accomplie ». S'ensuit la description des pittoresques tromperies de la femme qui, aidée par une esclave, s'amuse avec son amant en faisant semblant de descendre pour allaiter l'enfant ; un soir, la traîtresse, toute maquillée, enferme son mari dans sa chambre avec l'intention ludique de l'empêcher de harceler l'esclave.

Les personnages décrits par Euphiléto ressemblent à des types comiques ou issus du conte populaire, bien que non dépourvus de caractères d'individualisation : le séducteur cynique, l'adultère rusée et trompeuse, l'esclave qui collabore avec sa maîtresse dans une conspiration féminine, et la vieille femme qui révèle la vérité à Euphiléto, non par honnêteté, mais pour protéger une autre adultère, également amante d'Ératosthène. On retrouve des références au mythe, et en particulier à la Clytemnestre homérique, dans la figure de la femme qui, de πασῶν βελτίστη qu'elle était, devient une adultère lorsqu'elle est séduite par Ératosthène, comme la Tyndaride par Égisthe.<sup>505</sup> Cela témoigne d'une convergence de différents schémas narratifs, utiles pour répondre aux besoins de l'affaire judiciaire, qui impliquent des références culturelles communes au public et au logographe ; la belle-mère du plaidoyer d'Antiphon avait elle aussi reçu le nom suggestif de Clytemnestre.

<sup>504</sup> Porter 2007.

<sup>505</sup> Colla 2015, 115-20.

Mais ce qui est commun à Lysias et à son public, ce ne sont pas seulement les modèles mythiques, mais surtout la peur généralisée de l'adultère qui couve dans le monde masculin des V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> s. Euphiléto demande aux juges de se mettre à sa place (1) : « Je suis sûr que si vous regardiez les maux d'autrui du même œil que les vôtres, il n'est personne d'entre vous qui ne s'indignât de l'injure qu'a m'a faite ; pour de telles pratiques vous trouveriez tous les peines existantes trop légères » ; en effet, l'adultère n'est pas un problème individuel, mais met en danger la communauté entière, et rend incertaine la réponse à la question de savoir « à qui sont les enfants, aux maris ou aux amants » (33). La luxure féminine, comme le filicide, est donc une attaque contre le contrôle masculin de la reproduction : après la loi de Périclès sur la citoyenneté, alerter les citoyens sur la nécessité de contrôler leurs femmes et raviver leur gynécophobie est devenu une nécessité civique. C'est pour cette raison qu'Euphiléto se pose comme un simple bras armé du *nomos* : « Ce n'est pas moi qui vais te tuer, mais la loi de la cité que tu as violée » (26). Dans le discours d'Euphiléto, la légitimité du meurtre d'Ératosthène se transforme en obligation morale de l'exécuter.

Nous ne savons pas à quel point les adultères des épouses athéniennes étaient réellement répandus : nous avons l'impression que l'accent mis sur ce crime ne doit pas tant porter sur sa fréquence réelle que sur sa gravité dans la perception courante. La sévérité de la punition du *moichos*, les humiliations infligées aux adultères restés en vie, et la forte dévalorisation non seulement de la femme adultère mais aussi du *moichos* dans les sources littéraires attestent de cette sévérité.<sup>506</sup> C'est pour la même raison que la *moicheia* est punie plus sévèrement que le viol, car si ces deux crimes violent les droits d'un citoyen sur le corps d'une femme, seul le premier d'entre eux constitue une perte de contrôle du mari sur sa femme, donc une faille dans la hiérarchie sociale « naturelle ».

**506** Déjà dans l'épisode homérique de la capture d'Arès et d'Aphrodite (*Od.* 8.266-366), c'est le rire qui caractérise la scène. Voir aussi Hes. *Op.* 328-30 ; *Ar. Ach.* 849-50 ; *Nub.* 1085-9. Sur les châtements et la dépréciation des adultères, Hoffmann 1990 et Kapparis 1996.

### 2.3.1.5 Le *Potipharmotiv*. Marâtres amoureuses et hôtessees lascives

Dans l'*Ancien Testament*, dans *Genèse* 39, est racontée l'histoire de Joseph et de la femme de Potiphar. Joseph, emmené en Égypte, est acheté par Potiphar, conseiller du pharaon, et devient son majordome et administrateur des biens :

Or, Joseph était beau de taille et beau de figure. Après ces choses, il arriva que la femme de son maître porta les yeux sur Joseph, et dit : « Couche avec moi ! » Il refusa, et dit à la femme de son maître : « Voici, mon maître ne prend avec moi connaissance de rien dans la maison, et il a remis entre mes mains tout ce qui lui appartient. Il n'est pas plus grand que moi dans cette maison, et il ne m'a rien interdit, excepté toi, parce que tu es sa femme. Comment ferais-je un aussi grand mal et pécherais-je contre Dieu ? » Quoiqu'elle parlât tous les jours à Joseph, il refusa de coucher auprès d'elle, d'être avec elle. Un jour qu'il était entré dans la maison pour faire son ouvrage, et qu'il n'y avait là aucun des gens de la maison, elle le saisit par son vêtement, en disant : « Couche avec moi ! ». Il lui laissa son vêtement dans la main, et s'enfuit au dehors. [...] Elle appela les gens de sa maison, et leur dit : « Voyez, il nous a amené un Hébreu pour se jouer de nous. Cet homme est venu vers moi pour coucher avec moi ; mais j'ai crié à haute voix. Et quand il a entendu que j'élevais la voix et que je criais, il a laissé son vêtement à côté de moi et s'est enfui dehors ». Et elle posa le vêtement de Joseph à côté d'elle, jusqu'à ce que son maître rentrât à la maison. [...] Après avoir entendu les paroles de sa femme, qui lui disait : « Voilà ce que m'a fait ton esclave ! » le maître de Joseph fut enflammé de colère. Il prit Joseph, et le mit dans la prison.

La structure de cette histoire, qui est traditionnellement appelée *Potipharmotiv*, est caractérisée par trois actions reliées entre elles : une tentative de séduction par une femme, le rejet de l'homme, généralement un jeune homme qui fait partie de la famille ou est un invité, et la calomnie ultérieure de la femme rejetée, qui dénonce à son mari un viol ou une tentative de viol. La conclusion est fatale ou heureuse selon le genre littéraire. Cette structure narrative, répandue dans le folklore et la littérature,<sup>507</sup> est attestée avant même la *Genèse*, dont la première rédaction remonte aux VI<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> s. av. J.-C. Elle est précédée d'une longue phase de tradition orale : l'exemple le plus ancien est une histoire égyptienne écrite vers 1225 av. J.-C., l'*Histoire de deux frères*, dans laquelle un jeune homme est calomnié par la femme de

**507** Thompson 1955-58, T 418, K 2111 ; Yohannan 1968 ; López Salvá 1994, 77-91.

son frère aîné ; mais l'on suppose que la tradition orale de cette histoire est encore plus ancienne.

La mythologie grecque comprend de nombreuses récits qui tournent autour de cette structure narrative :<sup>508</sup> elle est très appréciée par les tragédiens, en particulier Euripide, qui lui a consacré cinq œuvres (les deux *Hippolyte*, *Phénix*, *Sthénébée*, et peut-être *Pé-lée*) en plus de *Ténès*, probablement apocryphe.<sup>509</sup> En effet, plus que d'autres auteurs tragiques, Euripide s'intéresse aux amours féminins pernicieux. Dans de nombreux cas, comme nous le verrons, la figure de la calomnatrice est la marâtre du jeune homme. En revanche, il n'y a pas de témoignages d'événements inversement polarisés, c'est-à-dire caractérisés par des séducteurs masculins qui accusent une femme qui les a refusés. Les raisons de cette asymétrie sont évidentes, à commencer par les rapports de force entre les sexes dans l'Athènes classique et par la position asymétrique des hommes et des femmes, tant sur le plan moral que juridique, par rapport à ce que nous appelons l'adultère (rapports sexuels entre deux personnes, dont l'une au moins est mariée). Ce concept moderne n'a pas d'équivalent dans la Grèce ancienne, précisément en raison de cette asymétrie qui empêche que la violation de la fidélité conjugale par un mari et une femme soit classée de la même manière et avec la même importance. Sur le plan narratif, le comportement d'un homme qui séduit ou tente de séduire une femme qui n'est pas son épouse n'est pas transgressif et ne présente donc pas d'intérêt particulier dans l'intrigue, sauf si cette femme est elle-même mariée ou appartient à d'autres catégories « protégées », par exemple celle de la jeune fille. Dans cette circonstance, bien attestée dans la mythologie (par exemple dans les cas d'Hélène, d'Érope, de Pasiphaé et de Clytemnestre), on retombe dans ce qui sera à partir de Dracon le crime de *moicheia* et qui déjà auparavant représentait un comportement socialement inacceptable.<sup>510</sup> Dans le cas d'une relation extra-conjugale qui ne constitue pas une *moicheia*, c'est plutôt le comportement de la femme légitime qui n'accepte pas la violation du *lechos* qui sera transgressif, comme cela se passe dans les *Trachiniennes*.

De plus, comme l'a indiqué Jean-Baptiste Bonnard, la raison de cette asymétrie dans les récits réside également dans le fait que les

**508** Jouan 1989 ; Lucas de Dios 1992 ; López Salvá 1994, 91-112 (qui établit des parallèles et postule des relations de dépendance entre les mythes grecs sur le *Potiphar-motiv* et ceux du Proche-Orient ancien) ; Bonnard 2002.

**509** L'analogie thématique conduit Jouan (1989, 190) à suggérer pour ce groupe de drames (dont le seul daté est *Hippolyte couronné*, de 428 av. J.-C.) une date approximative dans la décennie 438-28 av. J.-C.

**510** Que la violation des femmes « protégées » fût socialement inacceptable explique aussi les réactions violentes de nombreux pères mythiques d'héroïnes violées par les dieux, qui condamnent leur fille à mort.



histoires basées sur le *Potipharmotiv*, toutes caractérisées par une grande sévérité dans la punition des fils par les pères, et plus généralement par les maris sur les jeunes gens calomniés, ont à voir avec l'autorité et le pouvoir à bien des égards : le pouvoir domestique sur la femme, entaché par la trahison ; le pouvoir sur l'*oikos*, dans lequel le père ne peut accepter d'être supplanté par le fils ; le pouvoir politique, car un roi encore moins que les autres peut se risquer à transmettre le royaume à un bâtard.<sup>511</sup> En somme, la figure de la marâtre amoureuse est l'incarnation vivante du risque de bouleverser l'autorité paternelle sur les enfants. Lorsque l'aspirante adultère n'est pas la marâtre, comme dans les cas de Bellérophon et de Pélée, la circonstance aggravante du crime présumé réside dans la violation du lien d'hospitalité du jeune homme envers l'hôte plus âgé. Il s'agit donc de crimes intrafamiliaux, internes à la *philia* ou à la *xenia*.

Sur le plan didactique également, c'est la trahison féminine, et non masculine, qui constitue un exemple de comportement erroné et qui exprime l'avertissement de se méfier du *genos gynaiikon* : en effet, le *Potipharmotiv* ne met pas seulement au centre du récit le thème de la luxure féminine, qui déclenche la tentative de séduction, mais aussi d'autres vices féminins, comme le *dolos* et la capacité à tisser des complots. La soif de vengeance est aussi typiquement féminine, ce qui explique la cruauté des représailles suite au rejet de la part du jeune homme. C'est à cet entrelacement de clichés et non à un reflet de la réalité qu'il faut relier l'initiative sexuelle désinvolte de ces figures lascives. Le *Potipharmotiv* se caractérise également dans d'autres cultures par l'accent mis sur ces trois vices « féminins » : dans les histoires traditionnelles africaines, par exemple, l'attention est portée sur la cruauté, à cause de laquelle le prétendu séducteur est souvent émasculé : les femmes apparaissent incapables de contrôler leurs désirs en même temps que douées d'un appétit sexuel insatiable.<sup>512</sup>

En regardant les histoires mythiques basées sur le *Potipharmotiv*, deux faits viennent immédiatement à l'esprit. Le premier est que ces adultères ne sont pas réellement commis ; techniquement, les protagonistes féminines des mythes sur le *Potipharmotiv* sont innocentes, puisque les intentions ne constituent pas une responsabilité légale. Néanmoins, sur le plan moral, elles sont considérées comme coupables à tous les égards, et leur culpabilité est définitivement établie suite au parjure. Le deuxième fait intéressant est que beaucoup de calomniatrices qui accusent les jeunes hommes sont leurs belles-mères, qui, bien qu'amoureuses au début, finissent par devenir les ennemies les plus acharnées de leurs beaux-fils, comme les

<sup>511</sup> Bonnard 2002.

<sup>512</sup> Paulme 1976, 88 (77-90 pour des exemples de ce type de récit).

marâtres meurtrières déjà examinées. La culpabilité de la tentative d'adultère de ces personnages est associée à la parenté avec l'objet de leur amour, ce qui, bien que ne constituant pas un inceste pour les raisons évoquées précédemment, est néanmoins un élément honnête, étant donné que la personne offensée, le mari, est également le père de l'auteur présumé de l'infraction, et à qui il convient donc de témoigner le plus grand respect. Outre la fidélité conjugale et l'autorité maritale, l'autorité paternelle est donc aussi (bien qu'en apparence) violée dans ces histoires.

Le plus célèbre de ces mythes est certainement celui raconté dans l'*Hippolyte* d'Euripide, qui sera le modèle de nombreux récits de la tradition romaine et byzantine ;<sup>513</sup> mais le plus ancien – bien qu'atypique à certains égards – est celui de Phénix.

### 2.3.1.6 Phénix et la concubine d'Amyntor (et une note sur Anagyrasios)

Le passage homérique sur Phénix raconte une histoire qui présente une nette différence avec la structure classique du *Potipharmotiv*. C'est ainsi que Phénix, maintenant vieux, se remémore devant Achille son histoire de jeunesse (*Il.* 9.448-57) :

Je fuyais alors un conflit avec mon père, Amyntor, le fils d'Ormène. J'avais encouru sa colère, à cause de sa maîtresse (παλλακίδος) aux beaux cheveux. Il l'aimait ; pour elle, il négligeait (ἀτιμάζεσκε) sa femme, ma mère ; et celle-ci, sans cesse, à genoux, me suppliait de jouir avant de lui de la maîtresse, de façon qu'elle prît le vieillard en horreur. Je fis ce qu'elle voulait ; mais mon père fut prompt à s'en rendre compte. Alors, lançant sur moi force imprécations, il invoquait les Érinées cruelles (πολλὰ κατηράτο, στυγερὰς δ' ἐπέκεκλετ' Ἐρινύς) : il voulait n'avoir jamais à asseoir sur ses genoux un enfant issu de moi ; et les dieux ont réalisé ses vœux, Zeus Infernal aussi bien que la féroce Perséphone.

S'ensuivent quelques vers dans lesquels Phénix dit qu'il voulait tuer son père ; un dieu avait alors calmé sa colère.<sup>514</sup> Après ces événements, le jeune homme s'échappa du palais et se rendit chez Pélée, où il devint le précepteur d'Achille et le roi des Dolopes. Une première

<sup>513</sup> Le personnage de la « marâtre amoureuse » est repris dans le roman, par exemple dans les *Éthiopiennes* d'Héliodore, dans Xénophon d'Éphèse, dans les *Métamorphoses* d'Apulée. Sur les reprises latines et de la fin de l'Antiquité de cette structure narrative, voir Fiorencis, Gianotti 1990 et Conca 2006, 103-5.

<sup>514</sup> Selon S. West (2001) cet épisode a été raconté dans un autre poème du cycle, où Phénix aurait été castré par son père.

discordance avec le *Potiphar* dans le récit homérique est le fait que c'est le jeune Phénix qui attaque la vertu de la *pallake* de son père, et non l'inverse, et que l'instigatrice de la *moicheia* est la mère du jeune homme, épouse d'Amyntor, qui veut reconquérir son mari. Ainsi, deux éléments structurels du *Potiphar* sont manquants : la luxure féminine et la calomnie, puisque dans ce cas la tentative de séduction par le fils est réelle, alors que dans les autres cas le jeune homme est une victime innocente. Le personnage de l'épouse est absent dans les autres exemples de cette structure narrative, sauf dans le cas de Phinée, car, deuxième épouse et marâtre, elle coïncide presque toujours avec la calomnatrice.

La figure de la mère de Phénix dans Homère n'est pas caractérisée par la luxure, mais fournit plutôt un exemple des actes transgressifs commis par les femmes pour reconquérir leur mari. Cependant, même la jalousie ne semble pas avoir beaucoup à voir avec son comportement. En effet, ce n'est pas la présence d'une concubine, bien tolérée dans le monde homérique, qui semble contrarier la mère de Phénix, mais l'assiduité de son mari envers elle, qui le conduit à négliger sa femme légitime : cela est révélé par l'utilisation de verbes fréquentatifs (φιλέεσκεν, ἀτιμάζεσκε) et la déclaration explicite de Phénix selon laquelle Amyntor « négligeait sa femme » (v. 450). Bref, non seulement la concubine a remplacé l'épouse légitime dans le lit de son mari, mais elle a attenté à son rôle social : il ne s'agit pas de jalousie, mais de la sauvegarde de son propre statut. Comme d'autres femmes trahies, telles que Déjanire et Clytemnestre, la femme d'Amyntor agit par l'intermédiaire de la *metis*, mettant son fils au service de sa propre machination.<sup>515</sup> Enfin, la concubine, que certaines sources appellent Phthia et d'autres Clytie (respectivement Apollod. 3.13.8 et *Schol. Hom. Il.* 4.448), et qu'Homère laisse sans nom ni personnalité, n'est pas une séductrice sans scrupules, mais une jeune femme trompée par le protagoniste ; elle ne raconte pas à Amyntor ce qui s'est passé, mais c'est lui-même qui le devine (v. 453 οἴσθεϊς).

La malédiction lancée par Amyntor sur son fils révèle comment l'affrontement entre les deux hommes va bien au-delà d'un conflit entre rivaux en amour, et se présente plutôt comme un conflit entre statuts hiérarchiques.<sup>516</sup> Le fils a osé violer son rôle de subordonné par rapport à l'autorité paternelle et royale, rompant la transmission ordonnée du pouvoir de père en fils, qui ne doit avoir lieu qu'à la mort du père ; le père frappe donc à son tour le fils dans sa succession,

<sup>515</sup> Guidorizzi 2012.

<sup>516</sup> Comme le remarque Pizzocarò (1993), le verbe utilisé pour indiquer la colère d'Amyntor (v. 449 περιχώομαι et v. 463 χόομαι) ne parle pas de souffrance amoureuse, mais d'indignation pour un affront lié au pouvoir : on retrouve le même verbe dans Hes. *Th.* 533 pour exprimer la colère de Zeus contre Prométhée. De même, *veikea* au v. 448 indique un conflit d'un certain poids, et non une déception amoureuse.

l'empêchant par sa malédiction de devenir lui-même père. Tout comme la concubine a attenté au statut et aux prérogatives de l'épouse, de même Phénix menace le rôle du père, mais avec des conséquences bien plus graves. On retrouve une situation similaire dans la *Genèse* (35 et 49) : Ruben devient l'amant de la concubine de son père Jacob et il est donc exclu de la primogéniture.

La malédiction est décrite ici comme un instrument « magique », comme dans le cas d'Althée, mais aussi comme une sanction pré-judiciaire. La malédiction est également conçue, déjà dans les poèmes homériques, comme une forme de blâme et de contrôle social : et c'est précisément une norme sociale qui impose les justes relations entre pères et fils, dont la violation provoque la malédiction comme « parole d'autorité ». <sup>517</sup> La femme d'Amyntor viole également les limites imposées par son rôle, en se mêlant d'une affaire qui est aussi une question de pouvoir.

En fin de compte, l'histoire ne devrait pas être comptée parmi les exemples de *Potipharmotiv*, si ce n'est que les reprises ultérieures de ce mythe la modifient profondément : chez Euripide, la perspective est bouleversée et l'épouse d'Amyntor disparaît de l'horizon, <sup>518</sup> Phénix devient l'innocent calomnié, Amyntor ne se contente pas de maudire son fils, mais l'aveugle et, surtout, la principale coupable de la précipitation des événements est la concubine, calomniatrice et dominée par l'amour.

Quand ce renversement de perspective a-t-il lieu ? Le personnage de Phénix est mentionné dans les *Kypria*, les *Nostoi* et la *Petite Iliade*, <sup>519</sup> mais il n'y a aucune trace de ce changement avant la tragédie du V<sup>e</sup> s. L'hypothèse la plus probable, partagée par de nombreux chercheurs, est que le renversement se produit dans la tragédie, <sup>520</sup> où, une fois de plus, les variations des personnages féminins et des intrigues par rapport aux mythes précédents se produisent dans le sens d'une aggravation des responsabilités des protagonistes. Les drames ayant pour titre *Phénix* sont nombreux : Sophocle et Euripide en écrivent un, tandis qu'Ion de Chios (V<sup>e</sup> s.) en compose deux, dont l'un est consacré à un autre épisode du mythe, alors que rien n'est certain concernant l'autre. Enfin, Astydamas le Jeune (IV<sup>e</sup> s.) et le poète comique Eubule,

<sup>517</sup> Giordano 1999, 48-51.

<sup>518</sup> Selon Jouan 1989, 191-2, chez Euripide la mère de Phénix était morte ou répudiée. L'hypothèse est partagée par Lucas de Dios 1992, 50, selon lequel Phthia était devenue la nouvelle épouse d'Amyntor, revenant ainsi au modèle de la *metryia*. Mais tant Apollodore que d'autres sources rapportant la version d'Euripide parlent de *pal-lake* et le fr. 818 Kn. du *Phénix* d'Euripide fait référence à une ἀμνήστειτος γυνή « une femme qu'on ne peut épouser ».

<sup>519</sup> Pour les passages, Jouan, van Looy 1998-2003, 8.3, 314-15.

<sup>520</sup> Pòrtulas 2016, 321 et suivants, qui attribue spécifiquement le renversement de perspective à Euripide.

qui développe peut-être une parodie tragique, composent eux aussi un *Phénix*. Le sujet des *Dolopes* de Sophocle est également inconnu. Puisque Phénix a aussi une histoire mythique en tant que précepteur d'Achille, en l'absence d'éléments internes, il n'est pas possible de définir quel était l'épisode traité dans ces drames.

La présence de Phénix dans le cycle de Troie est en effet pertinente, comme le montre la céramographie : les images du personnage se concentrent presque exclusivement sur ce domaine mythique, tandis que les représentations liées à l'épisode du *Potiphar* sont peu nombreuses et souvent tardives. Elles sont basées sur la version d'Euripide et non sur celle d'Homère, car elles montrent la cécité du protagoniste.<sup>521</sup>

Parmi ces tragédies, celle d'Euripide est certainement consacrée à l'épisode de la concubine ; elle est probablement reprise par Apollodore dans son bref récit (3.13.8) :

Celui-ci avait été aveuglé par son père sur une dénonciation mensongère de Phthia, la concubine de son père, qui l'accusait d'avoir abusé d'elle. Mais Pélée l'avait emmené chez Chiron, pour qu'il lui guérît les yeux, puis il avait fait de lui le roi des Dolopes.

Dans cette narration, très différente de celle homérique, tous les fragments survivants du drame sont en effet insérés avec cohérence.<sup>522</sup> La présence chez Euripide du détail de la cécité est également confirmée par un passage des *Acharniens*, dans lequel Dicéopolis, dans la liste des personnages mendiants créés par Euripide, nomme aussi (v. 421) « les hardes de l'aveugle Phénix ». La comédie d'Aristophane, mise en scène en 425 av. J.-C., représente le *terminus ante quem* du *Phénix* d'Euripide.

Les fragments de cette tragédie contiennent les réflexions d'Amyntor sur la vieillesse, sur les dégâts du mariage des hommes âgés avec une jeune femme (un *topos* proverbial)<sup>523</sup> et sur les intrusions des fils dans le pouvoir paternel avant leur temps.<sup>524</sup> De son côté, la concu-

<sup>521</sup> Un fragment de cratère apulien à f.r. (Norman, Oklahoma Univ. C.53-4/55, IV<sup>e</sup> s. = LIMC s.v. « Phoenix II » 2) montre un jeune homme nu, aux yeux crevés, assis devant Pélée ; un *stylopinakion* au temple d'Apollonis à Cyzique du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. (perdu = LIMC s.v. « Phoenix II » 1) représente Amyntor approchant une torche des yeux de Phénix en présence de sa mère.

<sup>522</sup> Lucas de Dios 1992, 49-51. Pour une reconstruction de l'intrigue, Papamichael 1982 ; Jouan 1989.

<sup>523</sup> Fr. 804 Kn. : « C'est un tracas pour un vieillard <qui est doté d'enfants> de se marier alors qu'il n'en a plus l'âge ; avec un vieil époux, une femme est la maîtresse ».

<sup>524</sup> Fr. 803b Kn. « Mais ayant pour ma part commis cette erreur, je ne conseillerais jamais à un autre mortel de confier le pouvoir à ses fils, avant que l'ombre ténébreuse ne s'abatte sur ses paupières, s'il lui faut achever son existence régenté par ses enfants ».

bine du roi se plaint, peut-être pour tenter de séduire Phénix, de sa condition d'amante d'un vieil homme,<sup>525</sup> tandis que le jeune homme calomnié (ou le père trahi) énonce un *topos* sur la femme en tant que *kakon*.<sup>526</sup> Le fr. 811 Kn. montre comment la concubine d'Amyntor a fourni de fausses preuves de la tentative de séduction. La défense de Phénix est similaire à celle d'Hippolyte dans la tragédie du même nom : le caractère d'un homme doit être jugé sur la base de son comportement quotidien.

Le péripatétique Hiéronymos de Rhodes dans son traité *Sur les poètes tragiques* (fr. 32 Wehrli, dans *Sud*. s.v. « Ἀναγυράσιος »), compare l'histoire de Phénix à un épisode lié au héros attique Anagyrosios. Ce mythe présente également un schéma de *Potipharmotiv* impliquant une concubine. Un vieux fermier coupe les arbres de la forêt sacrée du héros, qui, en guise de punition, fait tomber sa concubine amoureuse de son fils. La concubine,

ne parvenant à corrompre le garçon, l'accusa auprès du père de comportement impudique. Il le mutila et l'enferma. Après quoi le père se pendit et la concubine se jeta dans un puits. C'est ce que raconte Hiéronymos dans son traité sur les tragédiens, comparant ces événements au *Phénix* d'Euripide.<sup>527</sup>

Nous ne savons pas s'il y avait vraiment une relation entre cette histoire et la tragédie d'Euripide, mais il est intéressant de noter que le thème de l'aveuglement (ou castration), que nous retrouverons dans le mythe de Phinée, y est présent. De même, nous ne savons pas si l'*Anagyros*, une comédie d'Aristophane presque entièrement perdue, a développé la parodie de cet épisode.<sup>528</sup>

### 2.3.1.7 Idéa et les fils de Phinée (et une note sur Astymedusa)

Phinée, protagoniste d'une histoire assez connue, est surtout caractérisé comme un devin aveugle.<sup>529</sup> Les causes de sa cécité sont définies

<sup>525</sup> Fr. 807 Kn. « Pour une femme, c'est chose amère qu'un vieux mari ».

<sup>526</sup> Fr. 808 Kn. « Et la femme est le plus cruel fléau au monde (ἀγριώτατον κακόν) ».

<sup>527</sup> Trad. de Bonnard (2002, 98). Sur l'hypothèse qu'Euripide s'est inspiré de cette histoire et pour une discussion sur le passage de Hiéronymos, Pörtulas 2016, 323-30.

<sup>528</sup> Bowie (2007, 194) estime que le *Potipharmotiv* dans la légende locale d'Anagyros a donné à Aristophane l'occasion de développer une parodie de l'*Hippolyte* d'Euripide. Comme indice de cela, Bowie rappelle que le fr. 53 K.-A. de l'*Anagyros* contient probablement la parodie d'Eur. *Hipp.* 219-22. *Contra* Gil 1989, 58-9.

<sup>529</sup> Phinée ne sera pas examiné ici en tant que devin. Sur ce personnage, Melotti 2004. Les images de Phinée, dépeint comme un vieil homme aveugle, concernent presque toutes la persécution par les Harpies : à ce propos, Roscino 2018.

différemment selon les sources : selon Hésiode (fr. 254 M.-W.) Phinée fut aveuglé pour avoir indiqué à Phrixos le chemin vers la Grèce ; selon Apollonios de Rhodes (2.181-2) et Hygin (19) pour avoir révélé aux hommes les intentions divines ; selon un autre passage d'Hésiode (fr. 157 M.-W.) et Asclépiade de Tragilos (*FGrHist* 12 F 31), qui dans ses Τραγῳδοῦμενα rapporte plusieurs variantes des mythes, Phinée avait accepté d'être aveuglé pour avoir une vie plus longue en retour. Il aurait été persécuté par les Harpies, qui auraient souillé sa nourriture ; ce sont les Argonautes qui se débarrasseront des monstres ailés. Asclépiade de Tragilos lie la cécité à un autre épisode de la vie de Phinée : un conflit familial dont les protagonistes sont un mari, deux enfants et une marâtre :

Ayant eu des enfants de Cléopâtre, fille de Borée, et ayant ensuite épousé Eurytia, [Phinée] donna ses fils à leur marâtre pour qu'ils soient tués, à cause d'une calomnie. Zeus, furieux, lui demanda s'il voulait mourir ou devenir aveugle. Il choisit de ne plus jamais revoir la lumière du soleil.<sup>530</sup>

Il s'agit donc encore d'une histoire sur le *Potiphar*motiv. Il est possible que la cécité de Phinée et celle de ses fils, citée par d'autres sources, aient d'abord constitué des histoires indépendantes et que les mythographes les aient ensuite réunies en établissant une relation de cause à effet et un parallèle entre les deux mutilations. En tout cas, l'aveuglement des fils de Phinée est l'épisode dominant de la tragédie, ou du moins de celle de Sophocle, qui a en effet composé sur le sujet deux *Phinée* et une autre tragédie intitulée *Tympanistai*.

Voici comment Apollodore (3.15.3) présente la situation :

Phineus épousa Cléopatra dont lui naissent des fils, Plexippos et Pandion. Ayant ces deux fils de Cléopatra, il épouse Idaia, fille de Dardanos, et celle-ci accuse mensongèrement les enfants du premier lit d'avoir abusé d'elle. Il la croit et les rend aveugles tous les deux. Quand les Argonautes abordent chez lui, avec les Boréades, ils l'en punissent.

Dans toutes les mentions de ce mythe sauf une (*Schol. Soph. Ant.* 981), Phinée épouse sa seconde femme, Idéa, Idothée ou Eurytia, alors que la première est encore en vie et a vraisemblablement été répudiée, puisque le second mariage est présenté comme légitime. Comme dans les contes populaires sur les marâtres et comme dans les mythes examinés jusqu'à présent, dans la famille de Phinée un conflit surgit avec l'arrivée de la *metryia*.

<sup>530</sup> Voir aussi Apollod. 1.9.21 : « il avait aveuglé ses propres enfants à l'instigation de leur belle-mère ».

Le déroulement des événements est différent selon les sources : le récit le plus détaillé se trouve dans Diod. 4.43-4, qui propose quelques variations. Selon Diodore, lorsque les Argonautes arrivèrent en Thrace, ils rencontrèrent deux jeunes hommes qui « en guise de punition avaient été jetés dans une fosse, où ils recevaient des coups de fouet continus ». Ils s'agissait des fils de Phinée et de Cléopâtre qui « pour la témérité de leur belle-mère et pour ses fausses accusations recevaient injustement de leur père la punition décrite ci-dessus ». Phinée avait épousé Idéa,

et puisque, en raison de son amour pour elle, il essayait de lui faire plaisir, il pensait que les fils nés de sa précédente union avaient commis des violences contre leur belle-mère afin de l'outrager, désireux de faire plaisir à leur mère.

Les deux jeunes hommes demandent alors l'aide des Argonautes, mais le devin leur ordonne de ne pas s'en mêler ; un affrontement s'ensuit, à l'issue duquel Phinée est tué, Héraclès libère Cléopâtre de prison et remet les fils de Phinée sur le trône.

Mais, comme ils voulaient tuer leur belle-mère par la torture, il les persuada de renoncer à cette vengeance, et les jeunes hommes l'envoyèrent chez son père en Scythie, l'exhortant à la punir pour les iniquités commises contre eux.

Diodore connaît d'autres versions du mythe :

Je n'ignore pas que certains mythographes prétendent que les fils de Phinée ont été aveuglés par leur père, et que Phinée a connu un sort égal de la main de Borée.

Les variantes de ce mythe sont nombreuses,<sup>531</sup> mais elles laissent la structure de base intacte : une structure familiale entre en crise après l'introduction en son sein d'une marâtre qui agit selon le schéma du *Potipharmotiv*. Bien que la calomnie fasse référence à une présumée violence sexuelle, ce n'est cependant pas comme dans le cas de Phénix une marâtre amoureuse qui réagit à un rejet : il y a en fait deux fils, les sources ne mentionnent pas de sentiments amoureux et la calomnie semble provenir d'une hostilité générique de la *metryia*.

La marâtre des fils de Phinée est peinte comme cruelle dans un passage de l'*Antigone* de Sophocle, où elle est accusée d'avoir rendu les deux jeunes hommes aveugles de ses propres mains (vv. 966-76) :

**531** Pour un examen des sources, Bouvier, Moreau 1983 et Stama 2019.



Près des flots de la double mer où se dressent les Cyanées sont les rivages du Bosphore, et le littoral de la Thrace, Salmydesse ! C'est là qu'Arès, protecteur de la ville, aura vu infliger aux deux fils de Phinée cette blessure abominable qui les priva de la lumière, crime d'une épouse farouche (ἔξ ἀγρίας δάμαρτος), cette blessure qui fit de leurs deux yeux des orbes aveugles et criant vengeance, du jour où ils furent frappés, non par des poignards, mais par des mains sanglantes et par des broches aiguës (ὕφ' αἱματηραῖς | χείρῃσσι καὶ κερκίδων ἀκμαῖσιν).

Il est intéressant de noter qu'Idéa aveugle ses enfants non pas avec un poignard, mais avec des broches, un objet du quotidien utilisé comme une arme, comme cela arrive souvent aux femmes, mais aussi à Œdipe. D'autres sources, comme Hygin (19.1), attribuent la responsabilité de la cécité au père, suite à la calomnie, tandis qu'une scholie, unique parmi les sources, affirme que c'est peut-être Cléopâtre qui a rendu ses propres fils aveugles (*Schol. Soph. Ant.* 981). La scholie ajoute que les jeunes étaient enfermés dans une tombe : une situation qui redouble le thème de l'aveuglement, puisqu'il y a dans les deux cas une privation de lumière.<sup>532</sup>

Le mythe de Phinée révèle plus que d'autres les ramifications de la guerre au sein de l'*oikos* : le père contre les fils et les fils contre le père, la première épouse contre la seconde, la marâtre contre ses beaux-enfants et vice versa. Selon Bouvier et Moreau, il existe un lien entre l'aveuglement des enfants par leur père et ce conflit intrafamilial : si la cécité de Phinée est liée à l'art de la mantique, une forme de clairvoyance qui est souvent associée à l'obscurcissement de la vue physique, la cécité des enfants infligée en punition de la prétendue *moicheia* semblerait « marquer le refus de reconnaître l'autre génération ».<sup>533</sup> Les deux chercheurs soulignent les similitudes avec l'histoire de Phénix : la malédiction qui, chez Homère, est lancée par Amyntor, se transforme chez Euripide en un aveuglement, qui a été interprétée comme une castration symbolique.<sup>534</sup>

De même, dans le mythe d'Œdipe, le protagoniste s'aveugle dans le contexte d'un inceste et d'une double contraste père-fils qui oppose Laïos à Œdipe, et Œdipe à Étéocle et Polynice, qui seront maudits par lui. Ce n'est peut-être pas par hasard si Œdipe et ses fils sont également impliqués, dans une variante du mythe, dans une histoire de triangles amoureux et de calomnies : selon *Schol. Eur. Ph.* 53.9, qui attribue l'histoire à Phérécyde (*FGrHist* 3 F 95), Œdipe aurait d'abord épousé Jocaste, puis Euryganie, de laquelle il aurait eu ses

<sup>532</sup> Bouvier, Moreau 1983, 9.

<sup>533</sup> Bouvier, Moreau 1983, 16.

<sup>534</sup> Pörtulas 2016, 323.

quatre enfants ; ensuite, « après la mort d'Euryganie, Œdipe a épousé Astymedusa, fille de Sthénélos ». La *Schol. Hom. Il.* 4.376 ajoute des informations supplémentaires : « elle a accusé ses beaux-enfants d'essayer de la séduire. En colère, Œdipe a jeté une malédiction condamnant ses enfants à prendre le pouvoir en versant le sang ». D'autres sources rappellent la malédiction, mais la relie à des motivations différentes. Un passage des *Sept contre Thèbes* l'associe à la cécité d'Œdipe : après avoir compris la vérité sur son propre passé, Œdipe (vv. 782-90)

δίδυμα κάκ' ἐτέλεσεν·  
 πατροφόνῳ χερὶ τῶν  
 † κρεισσοτέκνων [δ' ἀπ'] ὀμμάτων ἐπλάγχθη· †  
 τέκνοις δ' ἀρχαίας 785  
 ἐφῆκεν ἐπίκοτος τροφᾶς,  
 αἰαῖ, πικρογλώσσους ἀράς,  
 καὶ σφε σιδαρονόμῳ  
 διὰ χερὶ ποτε λαχεῖν  
 κτήματα 790

[...] il acheva un double malheur : de sa main parricide, il se sépara de ses yeux – ses yeux plus chers que ses fils ! – et contre ses fils mêmes, indigné de leurs piètres soins, hélas ! Il lança des imprécations amères : c'est le fer au poing qu'ils se partageraient ses biens !

Par rapport à la scholie à *Illiade*, il semble que la cause de la malédiction en soit cependant une autre,<sup>535</sup> déjà mentionnée dans la *Thébaïde* (*Schol. Soph. OC* 1375) : après un sacrifice, Étéocle et Polynece avaient réservé à leur père, non pas l'épaule de la victime, mais une portion de moindre qualité, la hanche, et Œdipe les avait maudits. La réaction d'Œdipe semble disproportionnée par rapport à la culpabilité des fils, à tel point que la Jocaste d'Euripide considère la malédiction comme impie (*Eur. Phoen.* 67) et que de nombreux commentateurs anciens ont tenté de la justifier.<sup>536</sup> Il est possible que l'explication liée au *Potipharmotiv* de la scholie à *Il.* 4.376 soit formulée précisément dans l'intention de donner une cause plus grave à la malédiction d'Œdipe : une solution simple pourrait être de proposer une histoire de marâtres semblable à celles liées à deux autres malédictions paternelles, celle d'Amyntor contre Phénix et celle de Thésée contre Hippolyte.

<sup>535</sup> La lecture de ces vers est controversée, tant sur le plan philologique qu'interprétatif ; a ce propos, Bonnard 2014, 6-7.

<sup>536</sup> Bonnard 2014, 8-9.

Des œuvres de Sophocle consacrées au mythe de Phinée, il reste peu de fragments. La *Schol. Soph. Ant.* 981 affirme, après avoir rappelé les deux mariages de Phinée, que Sophocle, dans les *Tympanistai*, mentionne Idothée, ce qui indique, mais ne prouve pas, que la tragédie dans son ensemble a été consacrée à l'épisode de la marâtre. Les intrigues des deux *Phinée* (mais certains pensent que *Phinée A* et les *Tympanistai* sont la même tragédie) ont fait l'objet de plusieurs hypothèses, dont aucune ne peut être confirmée en raison de la pauvreté de la documentation qui nous est parvenue.<sup>537</sup> Beaucoup de ces hypothèses postulent que le conflit dans l'*oikos* de Phinée a joué un rôle important dans les trois œuvres. Quant au *Phinée* d'Eschyle, nous savons qu'il faisait partie de la même trilogie et que le meurtre des Harpies y était représenté ; certains fragments sont peut-être relatifs aux Harpies.<sup>538</sup> Enfin, nous ne savons pas si la priorité de la mise en scène de l'épisode de la marâtre est à attribuer à Eschyle ou à Sophocle et si l'un des deux ou un autre auteur a introduit l'aveuglement des fils de Phinée suite à la calomnie.

#### 2.3.1.8 Phèdre et Hippolyte

Le mythe le plus célèbre centré sur le *Potipharmotiv* est celui lié au triangle amoureux entre Phèdre, Hippolyte et Thésée, qui aura un immense succès à Rome et dans les siècles suivants. Selon le schéma déjà décrit, Phèdre, fille de Minos et de Pasiphaé, et épouse de Thésée, tombe amoureuse du jeune Hippolyte, fils du premier lit de son mari. La responsable de cette folie amoureuse est Aphrodite, furieuse contre le jeune homme pour son mépris de l'amour. Comme Hippolyte la refuse avec dédain, Phèdre se suicide, laissant une lettre dans laquelle elle accuse son beau-fils d'avoir tenté de la séduire. La colère de Thésée, qui ne croit pas à l'innocence de son fils, le maudit et l'envoie en exil, causera la mort d'Hippolyte : un taureau poussé par Poséidon renversera son char et il mourra dans les bras de son père.<sup>539</sup>

L'épisode n'est pas mentionné par Homère, qui se contente d'évoquer Phèdre dans la liste des héroïnes de la *Nekya* (*Od.* 11.321) ; mais le vers est probablement interpolé. Hippolyte, selon certains chercheurs, était à l'origine une figure divine, peut-être de la végétation, *kourotrophos* ou liée au mariage, comme en témoignent les cultes qui

<sup>537</sup> Un examen des fragments des trois drames et une bibliographie dans Giudice Rizzo 2002, 36-8. Selon la chercheuse, Cléopâtre était un personnage déçu, semblable à d'autres figures de Sophocle, comme Déjanire et Procné. Sur les *Tympanistai*, voir aussi Gangutia Elícegui 2000.

<sup>538</sup> Sur le *Phinée* d'Eschyle, Sommerstein 2010.

<sup>539</sup> Dans la version de Diodore (4.62.3), la mort d'Hippolyte est plutôt accidentelle.

lui étaient rendus.<sup>540</sup> Le développement de son mythe l'aurait alors transformé et relié à Phèdre et Thésée, peut-être à l'état embryonnaire dans les *Chants de Naupacte*,<sup>541</sup> puis au VI<sup>e</sup> s. dans la *Théséide*, parallèlement à l'importance croissante du héros national attique, mais aucune source ne mentionne une relation directe entre Phèdre et Hippolyte avant le V<sup>e</sup> s. Le même silence sur cette histoire se retrouve dans l'iconographie : malgré les nombreuses images du mythe de Thésée en tant que héros athénien à partir de l'âge archaïque, il faut attendre la première moitié du V<sup>e</sup> s. pour que l'adultère de Phèdre soit évoqué dans une peinture de Polygnote représentant des femmes coupables dans le monde souterrain.<sup>542</sup>

C'est probablement la tragédie du V<sup>e</sup> s. qui popularise cette histoire d'amour. Le contraste entre le silence sur l'épisode de Phèdre et Hippolyte avant le V<sup>e</sup> s. et sa notoriété depuis le IV<sup>e</sup> s. ne peut s'expliquer uniquement par un changement de goût du public et par l'influence de la tragédie sur la littérature et l'iconographie ultérieures : Séchan a raison de croire que c'est l'émergence tardive de l'épisode, qui n'est pas apparu avant la fin du VI<sup>e</sup> s., qui a déterminé ce silence.<sup>543</sup> À cette explication s'ajoute le fait que les histoires d'amour destructeur et les femmes dangereuses atteignent leur apogée dans les représentations du V<sup>e</sup> s., notamment dans la tragédie : c'est dans ce cadre que s'explique la popularité soudaine d'une héroïne dont le nom est à peine mentionné dans les sources plus anciennes.

Au moins trois drames du V<sup>e</sup> s. concernaient ce sujet : la *Phèdre* de Sophocle et les deux *Hippolyte* d'Euripide, probablement représentés dans un intervalle de temps réduit. Nous savons peu de choses sur le drame de Sophocle : il a probablement suivi l'intrigue résumée plus haut, mais avec une différence significative par rapport à la culpabilité de Phèdre. Le fragment 686 R. présente un dialogue

**540** L'hypothèse remonte à Wilamowitz-Moellendorff 1891, 24-5, mais les identifications de cette divinité sont nombreuses et hétérogènes. Sur Hippolyte en tant que « chasseur noir », Pellizer 1982a.

**541** Selon Apollod. 3.10.3, parmi la liste des personnages ressuscités par Asclépios figure Hippolyte, « cité par l'auteur des Naupactiques ». Cela ne constitue cependant pas une preuve que sa mort est liée à l'histoire de Phèdre et que cet épisode existait déjà. Selon la *Schol. Lycophr.* 610, Mimnerme de Colophon cite Hippolyte parmi les nombreux amants d'Égialée, épouse de Diomède : un signe que la chasteté n'est pas encore entrée dans la physionomie du personnage ?

**542** Paus. 10.29.3-4. L'interprétation des images représentant Phèdre antérieures à la tragédie d'Euripide est souvent incertaine. Certains vases du IV<sup>e</sup> s. représentent Hippolyte seul ou avec Phèdre, dominé par une Érinyes qui supervise la réalisation de la malédiction : e.g. une amphore de Campanie de 325-300 av. J.-C. à f.r. (New York, Metropolitan Museum 06.1021.239 = *LIMC* s.v. « Erinyes » 98) et un cratère à volutes apulien à f.r. du 3<sup>e</sup> quart du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C. (Londres, British Museum F 279, C. = *LIMC* s.v. « Hippolytos I » 105). Le schéma iconographique représentant Phèdre souffrante ne s'est répandu qu'à l'époque romaine.

**543** Séchan 1911, 112.

entre deux personnages, dont l'un est surpris de trouver l'autre vivant, alors qu'il le croyait dans l'Hadès ; la plupart des chercheurs pensent qu'il s'agit de Thésée, confiné dans le royaume des morts à la suite de son expédition pour enlever Perséphone. Si l'on croyait Thésée mort dans la première partie de la tragédie, la gravité de la passion de Phèdre pour son beau-fils est atténuée et le personnage, qui n'est plus adultère, apparaît sous un jour moins négatif. Les autres fragments, dont le contenu est souvent gnomique, révèlent des références au *topos* de la complicité entre les femmes (fr. 679 R.) et aux dangers d'épouser une mauvaise épouse,<sup>544</sup> ainsi que des discours de la protagoniste ou de la nourrice qui justifient leurs actions (fr. 680 et 684 R.). Nous ne connaissons pas la conclusion, qui pourrait soit suivre la version d'Euripide, soit proposer l'autre version du mythe qui nous est connue, celle qui prévoit la résurrection d'Hippolyte grâce à l'intervention d'Asclépios.<sup>545</sup>

*L'Hippolyte voilé* d'Euripide, mis en scène vers 432-30 av. J.-C., avait fait sensation dans le public en raison d'une scène dans laquelle Phèdre déclarait sans vergogne son amour à Hippolyte, qui se voilait de honte. D'ailleurs, selon Plutarque, elle déclarait également sans vergogne que son comportement adultère était une réaction aux trahisons de Thésée (*De aud. Poet.* 8.28a). L'impudeur de Phèdre ressort du fr. 430 Kn., où elle revendique sa propre témérité : ἔχω δὲ τόλμης καὶ θράσους διδάσκαλον | ἐν τοῖς ἀμηχάνοισιν εὐπορώτατον, | Ἔρωτα, πάντων δυσμαχώτατον θεόν (« J'ai pour m'enseigner l'audace et la témérité un maître, le plus riche en expédients dans les embarras, Éros, le dieu invincible entre tous »). La protagoniste du *Voilé*, contrairement à celle du *Couronné*, semble même assumer rationnellement sa décision de séduire son beau-fils, en abdiquant la *sophrosyne* et en affirmant la nécessité de l'audace dans les moments de difficulté.<sup>546</sup> Le fr. 428 Kn, dans lequel Phèdre renverse l'accusation de « malade d'amour » sur le jeune chaste, est également intéressant dans ce sens : οἱ γὰρ Κύπριν φεύγοντες ἀνθρώπων ἄγαν | νοσοῦσ' ὁμοίως τοῖς ἄγαν θηρωμένοις, « Ceux des humains qui fuient par trop Cypris, ont l'esprit aussi malade que ceux qui la poursuivent par trop ».

La Phèdre d'*Hippolyte voilé* devait donc satisfaire entièrement aux préjugés du public athénien sur les « femmes fatales », prêtes à tout

**544** Fr. 682 R. « L'homme ne peut pas avoir de plus grand mal qu'une mauvaise femme, pas de plus grand bien qu'une bonne. Chacun en parle en fonction de ses expériences ».

**545** Respectivement Sommerstein 2020 et Gelli 2004. Sur la reconstitution et la datation du drame, Casanova 2007.

**546** Fr. 433 Kn. « Moi, vois-tu, je prétends que dans le danger il ne faut pas respecter la loi plus que la nécessité » ; fr. 434 Kn. « Non, ce n'est pas par la pitié (κατ' εὐσέβειαν) que se détermine la destinée des hommes, mais c'est par l'audace et la force des bras (τολμήμασιν δὲ καὶ χερῶν ὑπερβολαῖς) que tout s'obtient et se capture ».

pour satisfaire leurs envies et disposées à user de ruse pour se soustraire à la suspicion. En effet, le plan de la première Phèdre semble plus élaboré que celui de la Phèdre du *Couronné*, qui laisse, il est vrai, un dernier *dolos*, la lettre calomnieuse, mais paie sa culpabilité par la mort : le témoignage d'Apollodore (*Epit.* 1.17), probablement emprunté à l'intrigue du *Voilé*, montre la mise en scène cynique d'un viol par la protagoniste : « Phèdre eut peur qu'il ne l'accusât auprès de son père : elle fendit les portes de sa chambre, déchira ses vêtements et accusa faussement Hippolyte de lui avoir fait violence ». La suite du récit suggère que Phèdre espérait ainsi s'en sortir ; sa mort n'intervient qu'après celle d'Hippolyte et seulement parce que la vérité a émergé (« Phèdre, quand sa passion fut percée à jour, se pendit »).<sup>547</sup> Il s'agit probablement de la version tragique la plus scandaleuse du *Potipharmotiv* que nous connaissons : face à tant d'audace, il n'est pas étonnant qu'Aristophane dans les *Grenouilles* qualifie Phèdre de *porne* (v. 1043).

L'*hypothesis* de la tragédie (ll. 30-1) indique que la scène dans laquelle Phèdre déclare son amour à Hippolyte a été éliminée par Euripide dans la reprise ultérieure du récit, afin d'atténuer le scandale : c'est pour cette raison que, dans *Hippolyte couronné*, datant de 428 av. J.-C., la faute des actions de Phèdre aurait été attribuée à Aphrodite<sup>548</sup> et à la nourrice. En fait, dans ce drame Phèdre et son beau-fils ne se parlent jamais. Selon certains chercheurs, la *Phèdre* de Sophocle doit être placée entre le *Voilé* et le *Couronné* :<sup>549</sup> dans un tel cas, il serait intéressant de clarifier si ce drame constituait d'une certaine manière une réaction à la scandaleuse représentation du premier *Hippolyte* d'Euripide. *Hippolyte couronné* présente une Phèdre en proie à la *nosos* amoureuse, un *topos* habituel de la tragédie, mais qui arrive ici à sa plus profonde déclinaison : la passion de Phèdre se caractérise comme une maladie qui la consume, à travers une phénoménologie qui frise la *mania* : dès le début du drame elle est délirante, change d'opinion, alternant des moments d'activité frénétique à une langueur qui l'épuise. C'est un amour conforme à la nature féminine ; comme le dira le chœur (*Hipp.* 161-4) « Volontiers aussi, l'incommoder constitution des femmes est sujette à des troubles fâcheux et funestes, ceux de l'enfantement et du délire ». Le terme *νόσος* et sa sphère sémantique reviennent avec insistance dans le drame, mais le lexique relatif à la folie est également bien

<sup>547</sup> Même dans la *Phèdre* de Sénèque (vv. 706-35), une mise en scène est faite. La version d'Hyg. 47 reflète celle du *Couronné*. Pour une tentative de reconstitution de l'intrigue d'*Hippolyte voilé*, Jouan 1989 ; De Fátima Silva 2016a.

<sup>548</sup> *Hipp.* 26-8 (Aphrodite parle) : « Phèdre, le vit, et son cœur fut saisi d'un violent amour : ainsi le voulaient mes desseins ».

<sup>549</sup> Guérin (2015, 120) propose une tentative de reconstitution du drame (120-5), tout comme Gelli 2004.

présent ;<sup>550</sup> d'ailleurs, *nosos* peut aussi indiquer la folie, quand la maladie est de l'esprit. Plus généralement, c'est l'émotivité des femmes qui est dangereuse : la fragile Phèdre, épuisée par le désir et terrifiée par le déshonneur, ne sera pas moins pernicieuse pour le sexe masculin que les audacieuses figures de Médée ou de Clytemnestre.

Les généralisations qui étendent la maladie de Phèdre à l'ensemble du sexe féminin sont multiples dans le drame et trouvent leur point culminant dans la célèbre *rhesis* d'Hippolyte sur la femme comme κίβδηλον κακὸν « frauduleux fléau » (*Hipp.* 616), d'origine hésiodique, qui se termine par ces mots (vv. 664-8) :

Mort à vous ! Ma haine des femmes, jamais je ne l'assouvirai, dût-on prétendre que je ne cesse de la dire ; c'est qu'elles-mêmes ne cessent de mal faire. Qu'on leur apprenne donc la vertu, ou qu'on me laisse, à mon tour, me déchaîner contre elles en toute occasion.

Même dans *Hippolyte voilé* l'adultère de Phèdre était lié à la nature mensongère du *genos gynaiikon* (fr. 440 Kn.) : « Thésée, le meilleur conseil que je te puisse donner, si tu es sage, est de ne pas croire une femme même si tu l'entends dire la vérité ».

Le souvenir de la Crète est aussi récurrent dans le texte, lieu des passions criminelles des femmes de la lignée d'Hélios, qui, remarquant les liens de Phèdre avec les autres femmes dangereuses, préfigure son destin : le renvoi à l'île est d'abord apparemment neutre (vv. 156), puis expressément axé sur les désirs fous des descendants d'Hélios. Peu avant de confesser son secret, Phèdre tourne soudain ses pensées vers Pasiphaé (v. 337 « O mère infortunée, quel amour fut le tien ! »), puis vers Ariane (v. 339 « Et toi, ma pauvre sœur, qu'épousa Dionysos ») et enfin vers soi-même (v. 341 « La troisième à mon tour, je meurs, infortunée »). La conclusion vient d'elle-même (v. 343) : « C'est de là, non d'hier, que date mon malheur ». Phèdre se sent contaminée par ses origines – et désormais le chœur l'appelle ὁ τάλαινα παῖ Κρησία – mais contrairement à Pasiphaé, à Ariane et à la Phèdre du *Voilé*, elle résiste à son destin et est déterminée à ne pas trahir son mari : l'adultère n'est pas consommé, et il ne serait même pas révélé si la nourrice n'en prenait pas l'initiative.<sup>551</sup> Par ses calomnies, la reine tente de sauvegarder son honneur et – point culminant de l'ironie tragique – de ne pas déshonorer sa famille en Crète (vv. 719) : « Jamais je ne déshonorerai (αἰσχυνῶ) ma maison de Crète ».

<sup>550</sup> Pour le premier, vv. 40, 131, 176, 179, 205, 283, 293, 394, 405, 477, 479, etc. ; pour le second, vv. 141, 232, 239-41, 248-9, 283, etc.

<sup>551</sup> Le consentement de Phèdre à l'utilisation des *pharmaka* proposées par la nourrice est débattue : cette dernière les présente comme des remèdes pour soigner le mal de l'amour, mais que cela se fasse par oubli ou par l'union des amants reste ambigu.

Au niveau pratique, Phèdre n'est pas coupable, et même Hippolyte l'admet, malgré les conséquences ruineuses pour le jeune homme de sa calomnie (v. 1034) : « elle s'est comportée comme une honnête femme, et elle ne l'était pas (ἔσωφρόνησε δ'οὐκ ἔχουσα σωφρονεῖν) ».

Si Phèdre n'a pas commis l'adultère, quel est son crime ? Même dans son cas, l'inceste n'a rien à voir : pour elle et Hippolyte, les considérations déjà exprimées en réfutation de la notion d'inceste du second degré » sont valables.<sup>552</sup> Dans ce cas, l'*hamartema* de Phèdre est celui d'avoir désiré l'adultère, et de l'avoir trop désiré : ce qui est malade, c'est le caractère excessif de cet amour, le manque de *metriotes* typique des sentiments féminins,<sup>553</sup> outre l'inconvenance que c'est une femme qui prend l'initiative.<sup>554</sup> Par la suite, le crime de Phèdre sera le *dolos* avec lequel elle condamnera un innocent à mort : comme dans les cas de Phénix et d'Œdipe, la malédiction paternelle se révélera efficace.

Au cours du drame, Phèdre n'est jamais accusée d'autres fautes, mais au contraire, il est répété que sa faute est la folie amoureuse. Même la nourrice, justifiant la reine comme victime de Cypris et participante à une expérience commune aux hommes et aux dieux, dit que la *nosos* de Phèdre est la passion (v. 439 « Tu aimes : quoi d'étonnant à cela ? ») et apporte comme comparaison non pas un inceste, mais deux adultères, celui de Zeus avec Sémélé et celui de Céphale avec Éos (vv. 451-6). Thésée, accusant Hippolyte de viol, met en avant son caractère violent (vv. 885-6 « Hippolyte a osé sur ma couche porter une main brutale »), et non une quelconque impureté due aux liens familiaux.<sup>555</sup> Ce seront les reprises ultérieures du mythe qui présenteront le désir de Phèdre comme incestueux : cette interprétation témoigne peut-être d'une aggravation progressive du jugement social sur le lien entre la marâtre et le beau-fils, dont les sources ne donnent aucune trace à l'époque classique.<sup>556</sup>

<sup>552</sup> Vérilhac, Vial 1998 ; Bettini 2002 considèrent le crime de Phèdre comme un inceste. *Contra* Bonnard 2002.

<sup>553</sup> La nourrice aussi la blâme aux vv. 253-4 « Elles devraient garder la mesure, les amitiés que contractent les mortels, sans aller jusqu'au tréfonds de l'âme (μετρίως φιλίας) ».

<sup>554</sup> Selon Ghiron-Bistagne (1982, 47-9), le rôle de dompteuse de chevaux que Phèdre souhaite dans son délire (vv. 230-1) symboliserait la déplorable initiative amoureuse de la reine. Des siècles plus tard, Plutarque stigmatisera l'initiative sexuelle féminine même au sein du mariage (*Con. Pr.* 140c) : « Voilà, à mon sens, l'attitude de la maîtresse de maison : ne pas fuir ni recevoir avec réticence les avances de son mari, mais ne pas non plus prendre l'initiative ; car l'un est le fait d'une courtisane, d'une effrontée, l'autre, d'une femme pleine d'orgueil et dépourvue de tendresse ».

<sup>555</sup> Voir aussi v. 1073 : « à l'épouse de ton père tu osais faire outrage (ὕβριζειν) ». ὕβριζω est le verbe couramment utilisé au V<sup>e</sup> s. pour désigner la *moicheia*, même consensuelle.

<sup>556</sup> Héraclès dans les *Trachiniennes* demande à son fils d'épouser Iole après sa mort. La *Télégonie* (VI<sup>e</sup> s.) se termine par le double mariage entre Circé-Télémaque et



Bien sûr, aux vv. 764-5, on parle de οὐχ ὀσίων ἐρώτων et deux fois de *miasma* (v. 317 χεῖρες μὲν ἀγναί, φρήν δ' ἔχει μίασμα τι, « Mes mains sont pures, c'est mon cœur qui est souillé » ; vv. 946-7 εἶξον δ', ἐπειδὴ γ' ἔς μίασμ' ἐλήλυθας, | τὸ σὸν πρόσωπον δεῦρ' ἐναντίον πατρὶ, « Montre ton visage, puisque tu n'as pas reculé devant la souillure ; viens ici, face à ton père »). Mais, comme nous l'avons vu, le spectre sémantique de l'adjectif *hosios* est suffisamment large pour inclure des actes socialement réprouvés, tels que la violation du lien conjugal. De même, s'il est vrai que μίασμα indique principalement la contamination résultant d'un délit et qu'il est également utilisé pour définir l'inceste (e.g. Soph. *OT* 97, 1012), ses champs d'application sont multiples, puisque la notion concerne de manière générique un état d'anomalie, une violation de l'ordre.<sup>557</sup> Le *miasma* est parfois lié à des maladies d'origine divine :<sup>558</sup> il nous semble que la *nosos* de Phèdre, un mal honteux, signe de la colère des dieux, soit la clé pour expliquer l'idée de contamination présente dans le passage. De plus, étant donné le sentiment de culpabilité de la protagoniste et l'accent qu'elle met sur la gravité de son crime, il n'est pas surprenant que le poète lui ait confié ce terme pour le définir : il faut également garder à l'esprit qu'après avoir évoqué son *miasma* au v. 407, Phèdre le définit indirectement en déclarant (vv. 407-9) : Ὡς ὄλοιτο παγκάκως ἦτις πρὸς ἄνδρας αἰσχύνειν λέχη πρώτη θυραίους, « Périsset de malemort celle qui, la première, osa déshonorer sa couche avec des étrangers ». La reine ajoute ensuite que ce *kakon*, l'adultère, s'est répandu d'abord dans les maisons nobles, puis dans d'autres, et conclut : « Je hais aussi les femmes vertueuses en paroles, qui se portent en secret à des audaces coupables ». Pour le reste, le lexique prédominant dans le drame pour connoter le crime de Phèdre est lié aux sphères sémantiques de la honte et du déshonneur, propres à représenter l'adultère et l'amour fou.<sup>559</sup>

Cependant, même s'il n'est nullement formalisé que le rapport avec le beau-fils représente un inceste, il est vrai que la présence du lien père-fils est une circonstance aggravante de l'adultère inachevé :<sup>560</sup>

---

Pénélope-Télégonos : chacune des deux femmes est la belle-mère de son mari.

<sup>557</sup> Parker 1983, 3.

<sup>558</sup> Parker 1983, 207-56. Les dieux frappent parfois les mortels d'une maladie à la suite d'une faute morale ou rituelle. Même le fait d'être frappé par la magie peut être perçu comme une souillure (Parker 1983, 222) : lorsque Phèdre affirme (*Hipp.* 317-18) que ses mains sont propres, mais que son esprit est contaminé, sa nourrice pense à une malédiction lancée de l'extérieur. *Nosos* peut à son tour indiquer une souillure.

<sup>559</sup> V. 244 αἰδοῦμεθα, v. 246 αἰσχύνη, v. 331 αἰσχρῶν, v. 404 αἰσχράν, v. 405 νόσον δυσκλεῖα, v. 408 αἰσχύνειν λέχη, v. 420 αἰσχύνασ', v. 499 αἰχίστους λόγους, v. 503 αἰσχροῖα, etc. À ce propos, Bonnard 2002, 91-3.

<sup>560</sup> Eur. *Hipp.* 943-4 : « Jetez les yeux sur cet homme, qui, né de moi, a déshonoré (ἡσχυνε) ma couche ».

en fait, cet adultère remettrait en cause l'autorité paternelle, en plus d'affaiblir le contrôle matrimonial sur la femme et d'introduire des *nothoi* dans la famille, d'autant plus si elle est royale. Hippolyte lui-même, défendant son innocence devant son père, se montre conscient du soupçon qu'il peut encourir, c'est-à-dire celui de nourrir des ambitions dynastiques (vv. 1008-11) : « À toi donc de montrer comment je me suis laissé corrompre. Son corps l'emportait-il donc en beauté sur toutes les femmes ? Ou avais-je conçu l'espoir d'être maître chez toi en acquérant le lit d'une héritière ? ». Une fois de plus, la question a beaucoup à voir avec le pouvoir : Phèdre, en se suicidant, est également soucieuse de protéger la succession de ses enfants (vv. 715-21).

Phèdre n'est pas le seul personnage dangereux dans *Hippolyte*. Il en va de même pour la nourrice, dont les caractéristiques ne sont pas individuelles, mais s'étendent à sa catégorie sociale et à l'ensemble du *genos gynaiikon*. En ce qui concerne la catégorie sociale, la nourrice est connotée comme le stéréotype de la servante-complice, similaire à celle du plaidoyer de Lysias *Sur le meurtre d'Ératosthène*. C'est dans ce sens qu'Hippolyte généralise son évaluation de la nourrice (vv. 649-50) : « On voit des perverses former chez elles des projets pervers que leurs servantes vont porter au dehors ». D'autre part, la proposition de la nourrice de résoudre le problème de Phèdre par le biais de *pharmaka* la caractérise comme l'une de ces esclaves ou femmes du peuple habiles dans l'utilisation de la magie érotique. Enfin, c'est aussi parce qu'elle appartient au *genos gynaiikon* que la nourrice utilise le *dolos* pour prendre le dessus sur ses adversaires (vv. 480-1) : « Ah ! J'en réponds, les hommes seraient longs à découvrir des expédients, si pour les trouver (μηχανάς εὐρήσομεν), nous n'étions là, nous autres femmes ».<sup>561</sup> Le personnage est emblématique de la complicité entre femmes (vv. 293-4 : « Si tu souffres d'un mal que l'on ne doit pas dire, voici des femmes qui peuvent t'aider à le calmer ») et incarne l'opposé de ce que devrait être une bonne servante : « Voici la servante qu'il faut accord à sa femme : elle ne se taira pas sur ce qui est juste, elle déteste le vice et le dit en face » (Eur. fr. 410 Kn.). Apparemment, la nourrice offre à Phèdre de l'aider à surmonter sa passion (vv. 477-9) : « Tu es malade : par quelque heureux moyen viens à bout de ton mal. Il est des incantations et des mots (ἐπιφδοὶ καὶ λόγοι θελκτικῆριον) qui charment ; il se montrera bien à ton mal un remède (τῆσδε φάρμακον νόσου) ». Mais la formulation est ambiguë : comme cela sera précisé, le *pharmakon* coïncide avec l'intervention de la nourrice auprès d'Hippolyte. Donc, la nourrice aussi interfère avec le pouvoir masculin, en complotant contre le chef de famille.

<sup>561</sup> Comme le note Calero-Secall 2016, la sphère sémantique liée à *μηχανή* / *μηχανάομαι* est souvent associée chez Euripide au sexe féminin.

Sur ce personnage, Euripide greffe probablement une allusion aux méthodes sophistiques contemporaines, tant dans l'utilisation de la rhétorique pour faire prévaloir le « discours injuste », que dans la technique des *dissoi logoi* : en effet, la nourrice, dans son discours à Phèdre, argumente dans le sens contraire de ce qu'elle avait elle-même affirmé après la confession de la reine.<sup>562</sup> Les dialogues entre ces deux personnages sont représentatifs des discours intimes entre femmes et font allusion aux effets destructifs d'une parole féminine capable de détruire la réputation des hommes. *Hippolyte* est en fait une œuvre complexe, qui se prête à être analysée de différents points de vue : la critique de l'intellectualisme éthique de Socrate et de certaines théories sophistiques, la réflexion sur l'éphébie et le chemin adapté vers l'âge adulte, la réflexion sur la cruauté des dieux et sur leur présence inévitable, le problème de la *parrhesia* excessive... Une fois de plus, le débat sur des questions d'actualité est médiatisé par la figure d'une femme dangereuse. Deux, même.

#### 2.3.1.9 Démodicé et Phrixos, Philonomé et Ténès, Damasippé et Hébros

Une des versions du mythe d'Ino, déjà mentionné plus haut, présente le personnage comme la victime d'une marâtre : dans Hyg. 1, qui raconte cette histoire, il n'y a aucune mention du fait que la marâtre, Thémisto, est amoureuse de son beau-fils, ni aucune mention de l'amour dans les versions du mythe où Ino est la marâtre maléfique de Phrixos et Hellé. Comme on l'a vu (chap. 2.2.3.1), la *Schol. Pind. Pyth.* 4.281b déclare que Phrixos a été persécuté à cause d'une marâtre amoureuse, à laquelle les poètes et les mythographes donnent des noms différents. La scholie témoigne d'une confusion sur le nom de la marâtre, mais, plus intéressant encore, sur sa typologie : en effet, la marâtre amoureuse et le *Potipharmotiv* ne font pas partie des autres versions de ce mythe, dans lesquelles la marâtre tue pour privilégier ses enfants.

L'un des noms de la belle-mère amoureuse serait Démodicé, qui selon Hygin n'est cependant pas la seconde épouse d'Athamas, mais la femme de son frère Créthée, oncle de Phrixos (*Astr. Poet.* 2.20) :

Elle est tombée amoureuse de Phrixos, fils d'Athamas, attirée par son corps, mais n'a pas pu être aimée en retour. Par conséquent, poussée par la nécessité, elle a commencé à l'accuser auprès de Créthée, en prétendant que Phrixos avait tenté de lui faire violence.

<sup>562</sup> *Hipp.* 486-7 : [Phèdre] « Voilà ce qui, chez les humains, perd cités bien gouvernées et familles : les discours trop séduisants ».

Selon cette version, c'est à cause de cela qu'Athamas décide de sacrifier Phrixos, et non pour mettre un terme à la stérilité des champs : cette variante remonte peut-être au moins au V<sup>e</sup> s., puisque Pindare la suit ;<sup>563</sup> selon certains chercheurs, l'intrigue du *Phrixos* de Sophocle s'en serait inspirée. L'histoire, atypique par rapport au schéma du *Potiphar* à cause de la présence chez Hygin de la tante dans le rôle de la calomniatrice, est intéressante si elle est lue à travers le prisme du conflit intrafamilial entre les membres masculins de différentes générations qui sont en conflit à cause d'une femme : Athamas, dans l'ensemble du mythe, se marie non pas deux, mais trois fois, ce qui implique donc la présence de deux marâtres. Cependant, nous n'avons aucune preuve que dans le théâtre tragique le mythe d'Ino et Athamas, très populaire sous sa forme traditionnelle au V<sup>e</sup> s., ait eu du succès dans sa variante du *Potiphar*.

L'histoire de Ténès (Τέννης ο Τένης), héros éponyme de l'île de Ténédos, racontée par Apollod. *Epit.* 3.24-5, est similaire :

Cycnos, après avoir eu de Procléia, fille de Laomédon, un fils, Ténès, et une fille, Hémithée, s'était remarié avec Philonomé, fille de Tragasos. Celle-ci tombe amoureuse de Ténès et, ne pouvant le décider <à coucher avec elle>, elle l'accuse faussement auprès de Cycnos d'avoir tenté de la séduire, en produisant comme témoin, à l'appui de ses dires, un joueur de flûte du nom d'Eumolpos. Cycnos la crut et il mit Ténès et sa sœur dans un coffre, qu'il fit jeter à la mer. Le coffre toucha l'île de Leucophrys, Ténès y prit pied, s'y établit et l'appela, d'après son propre nom, Ténédos. Plus tard, Cycnos, ayant appris la vérité, fit lapider le joueur de flûte et enterrer sa femme vivante.

Comme d'autres héros fondateurs, Ténès est éloigné de sa patrie pour une faute (présumée) qui l'oblige à émigrer ; selon un thème répandu, attesté dans le mythe de Danaé, il est jeté à la mer dans un coffre, mais la protection divine le sauve en le poussant vers une terre à laquelle il donnera son nom et sur laquelle il établira son autorité. On trouve plus de détails sur la fin de cette histoire dans Conon le Mythographe (*FGrHist* 26 F 1, 28) :

Cycnos, repenté, mouilla près de l'île et demanda pardon à son fils depuis le navire ; mais pour que son père ne débarque pas sur l'île, il leva la hache et coupa les cordes du navire.

**563** Pearson 1910. Il est cependant difficile d'ignorer la critique de Lucas de Dios (1992, 53), selon lequel le nom de Démodicé, mentionné non pas par Pindare, mais par la scholie, ne suffit pas à prouver l'ancienneté de cette variante.

Seul la *Schol. Lycophr.* 232 rapporte une issue positive de l'affaire, à savoir la réconciliation de Ténès et Hémithée avec leur père.

Il s'agit d'un exemple classique de *Potipharmotiv* ; deux caractéristiques sont intéressantes, comme indices que le thème du pouvoir était important dans les déclinaisons grecques de cette typologie folklorique. La première particularité réside dans le fait que, avec Ténès, sa soeur a également été persécutée : mais nous ne comprenons pas pourquoi Hémithée aurait dû être tenue responsable de la prétendue *moicheia* de Ténès et Philonomé. L'aporie ne peut s'expliquer que si l'on suppose que la véritable querelle entre Cycnos et Ténès n'est pas l'adultère, mais l'atteinte à l'autorité paternelle qu'elle entraîne : « c'est la commune subordination du frère et de la sœur au pouvoir paternel qui donne sens à leur sort partagé ». <sup>564</sup> Pour confirmer cette hypothèse, nous ajoutons un autre élément de l'histoire révélant son lien avec le pouvoir : puisque le *pelekys*, comme nous l'avons vu, est un emblème de souveraineté et de domination, le geste de Ténès de lever la hache pour couper les cordes pourrait être équivalent à une revendication de royauté : <sup>565</sup> le jeune homme a trouvé un royaume en dehors de la maison de son père et a fondé une nouvelle lignée.

À quand remonte le mythe de Ténès ? Un fragment d'Hécatée de Milet (VI<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> s.), le mentionne déjà (*FGrHist* 1 F 139) :

Τένεδος, νῆσος τῶν Σποράδων, ὡς Ἐκαταῖος, ἐν Ἑλλησπόντῳ.  
ἀπὸ Τέννου καὶ Ἀμφιθέας ἢ Ἡμιθέας, τῶν Κύκνου παίδων, οἰονεὶ  
Τεννούεδος. ἐκαλεῖτο δὲ Λεύκοφρυς.

Ténédos est une île des Sporades proche de l'Hellespont, comme l'indique Hécatée. De Ténès et Amphithée ou Hémithée, fils de Cycnos, elle prend le nom de 'Terre de Ténès'. Elle s'appelait Leucophrys.

Toutefois, il n'est pas exclu que l'expression ὡς Ἐκαταῖος [φησί] se réfère uniquement à la première partie du passage et non à la phrase concernant l'histoire de Ténès. Une tragédie intitulée *Ténès*, dont la paternité est discutée, date elle aussi du V<sup>e</sup> s. Stobée (3.2.15), qui en cite un vers, l'attribue à Euripide ; le *P.Oxy.* 2455 aussi conserve une *hypothesis* fragmentaire dans un recueil d'*hypotheses* d'Euripide. <sup>566</sup>

<sup>564</sup> Bonnard 2002, 101.

<sup>565</sup> Selon Polito 2005, la représentation d'un héros fondateur qui lève un signe de pouvoir renvoie à une image de fondation. C'est pourquoi le *pelekys* deviendra plus tard l'emblème de Ténédos. Rocchi 1997 préfère penser que Cycnos s'est vu imposer un isolement comme celui que la loi prescrivait à Athènes à ceux qui attendaient une sentence.

<sup>566</sup> Luppe 1989, 7-10. Un *ostrakon* trouvé en 1996 et publié par Worp 2003 (*LDAB* 10306 ; une transcription dans Huys 2005) présente quelques lignes d'un passage sur

En revanche, la *Vita Euripidis* (2.2) considère la trilogie *Ténès*, *Rhadamanthe*, *Pirithoos* comme apocryphe. Puisque, comme le dit Athen. 11.93, la tradition ancienne hésite entre Euripide et Critias quant à la paternité de *Pirithoos*, *Ténès* aussi a été attribué à Critias.<sup>567</sup> Que l'auteur soit Critias ou Euripide, comme la passion de ce dernier pour le *Potipharmotiv* le laisserait croire, cette tragédie est en tout cas la preuve que le mythe en question était connu au moins depuis la seconde moitié du V<sup>e</sup> s.<sup>568</sup> On ne connaît pas son ancienneté,<sup>569</sup> mais sa propagation semble commencer à cette époque, peut-être pour des raisons politiques. Ténédos, dans toutes les guerres du V<sup>e</sup> s., était alliée d'Athènes ; l'hypothèse a été émise que la tragédie consacrée à son fondateur était un hommage athénien indirect à la longévité de cette alliance.<sup>570</sup> Ce drame était probablement caractérisé par une protagoniste négative, la belle-mère amoureuse Philonomé ; il est possible qu'Apollodore, l'ait utilisé comme base de sa transposition de l'histoire de Ténès.<sup>571</sup>

Enfin, une dernière histoire de marâtres liée au *Potipharmotiv*, qui se déroule une fois de plus dans la Thrace sauvage, se retrouve dans un récit du *De fluviis et montibus* (3.1) du Pseudo-Plutarque : le roi Cassandre de Thrace, après la mort de sa première femme, épouse en secondes noces une certaine Damasippé ; mais elle, tombée amoureuse de son beau-fils Hébro, tente de le séduire. Le jeune, chaste et chasseur comme Hippolyte, refuse ses avances, « fuyant sa belle-mère comme si elle était une Érinys » ; la marâtre calomnie alors le jeune homme auprès de son père, qui le poursuit avec son épée. Hébro se jette alors dans un fleuve qui portera son nom. Le récit est très court, mais ne manque pas de s'approprier le cliché déjà observé de l'assimilation des femmes dangereuses à des monstres féminins : l'assimilation à l'Érinys, en particulier, accentuée à la fois la monstruosité de la marâtre et la forte répulsion du chaste Hébro.

---

Ténès, peut-être une *hypothesis* ou une prose mythographique : ce qui reste du texte montre une coïncidence substantielle avec la version d'Apollodore.

**567** Sur l'attribution et la chronologie du *Ténès*, voir Halliday 1927 ; Sutton 1987, 85-7 ; Lucas de Dios 1992, 46-9 ; Polito 2005.

**568** L'existence d'un *Ténès* d'Eschyle est discutée, ainsi que son contenu éventuel. À cet égard, Jouan 1964.

**569** Sur les origines de ce mythe, Jouan 1966, 303-8.

**570** Jouan 1966, 308. Polito propose une interprétation plus circonstanciée : au V<sup>e</sup> s., il existait une autre version de la fondation de Ténédos (attestée par Pind. *Nem.* XI), qui la reliait à la région éolienne. Compte tenu des tensions récurrentes entre Athènes et Lesbos pendant la guerre du Péloponnèse, Athènes, craignant que Lesbos ne fasse pression sur Ténédos sur la base des origines éoliennes communes, aurait propagé une version alternative de la fondation de l'île.

**571** Voir aussi Plu. *Qu.Gr.* 297d-f ; Diod. 5.83.4 ; *Sud.* s.v. « Τενέδιος ἄνθρωπος ». D'autres sources dans Huys 2005, 203.

Avec cette histoire se termine le groupe des mythes centrés sur le *Potipharmotiv* et impliquant une marâtre. Comme nous l'avons observé, dans toutes les tragédies où la calomnatrice est une belle-mère amoureuse, la possibilité d'une relation sexuelle entre la seconde épouse du père et son beau-fils se présente aux yeux des spectateurs. L'inquiétude des hommes remariés face à la possibilité d'une attraction entre la jeune épouse et ses propres enfants adultes pourrait réellement exister dans l'Athènes de l'époque. Une telle crainte se greffait d'une part sur la vision de la femme comme une créature infidèle, d'autre part sur le devoir intériorisé par les citoyens de contribuer à la reproduction de la *polis*. Les tragédies concernant la marâtre absorbent ces angoisses et font peser sur les spectateurs la menace de la *metryia* pour l'*oikos* et donc pour la cité, car le second mariage du père, en nuisant aux enfants du premier lit, nuit également à la perpétuation de la lignée.<sup>572</sup> Donc, tout en gardant à l'esprit la spécificité des contenus et des fonctions de chaque œuvre centrée sur la marâtre, nous pouvons conclure que ces tragédies partageaient au moins un thème : l'importance de la cohésion de l'*oikos* et d'une continuité entre les générations pour le bon fonctionnement de l'État. Il s'agit là d'un avertissement supplémentaire concernant le contrôle des femmes.

Les trois derniers mythes sur le *Potipharmotiv* ne sont pas liés à des conflits intrafamiliaux : le premier cas ne concerne pas les relations de parenté ou d'hospitalité et porte sur la fausse accusation de viol faite par une jeune fille à l'encontre d'un jeune homme qui avait refusé ses offres d'amour ; dans les deux autres cas, le jeune homme touché par la calomnie est l'hôte du mari de la calomnatrice. L'intrigue de ces deux mythes aborde donc à la fois la structure du *Potipharmotiv* et le schéma folklorique de la femme amoureuse d'un étranger inconnu, qui trahit sa famille d'origine. Dans ce cas les femmes ne sont pas des vierges, mais des épouses de souverains. Les mythes en question sont très connus, puisqu'ils impliquent deux héros importants, Bellérophon et Pélée.

<sup>572</sup> Selon Bouvier, Moreau 1983, 12, la version qui présente Cléopâtre comme meurtrière de ses enfants est significative du bouleversement apporté par la marâtre : « À partir du moment où la marâtre a fait éclater la cellule familiale, les relations s'inversent : le père devient persécuteur de sa femme et de ses enfants, au lieu d'en être le protecteur, et la mère traite ses propres fils comme s'ils n'étaient que ses beaux-fils : la mère elle-même se fait marâtre, quand la marâtre prend sa place auprès de son mari ». C'est aussi le cas de Médée, qui réagit à l'entrée d'une deuxième épouse dans l'*oikos* en tuant ses enfants.

### 2.3.1.10 Ochné et Eunostos

L'histoire d'Ochné et Eunostos vient de Tanagra, et est mentionnée par Plu. *Qu. Gr.* 300d-301a ; Plutarque attribue à la poétesse Myrtis (VI<sup>e</sup> s., *PMG* 3.542) un poème sur cet amour malheureux. Ochné, fille de Colonos, est amoureuse d'Eunostos, fils d'Éliée, sans que cela ne soit réciproque. Pour se venger du refus du jeune homme, Ochné le calomnie devant ses frères, prétendant qu'il l'avait violée. Les frères tendent alors une embuscade à Eunostos et le tuent. Ils sont à leur tour capturés par Éliée : Ochné, repentie, dit la vérité et se jette dans un précipice. Le final est étymologique : un culte est dédié à Eunostos dans un sanctuaire où les femmes sont interdites d'accès.

### 2.3.1.11 Sthénébée et Bellerophon

L'histoire de Sthénébée apparaît déjà dans Homère, où la protagoniste, aveuglée par la *moria* érotique (v. 160 ἐπεμήνατο), porte le nom d'Antée (*Il.* 6.160-70) :

La femme de Proétos, la divine Antée, avait conçu un désir furtif (ἐπεμήνατο) de s'unir à lui [Bellérophon] dans des amours furtives ; et, comme elle n'arrivait point à toucher Bellérophon, le brave aux sages pensées, menteusement elle dit au roi Proétos : « Je te voue à la mort, Proétos, si tu ne tues Bellérophon, qui voulait s'unir d'amour à moi, malgré moi ». Elle dit ; la colère prit le roi, à ouïr tel langage. Il recula pourtant devant un meurtre ; son cœur y eut scrupule. Mais il envoya Bellérophon en Lycie, en lui remettant des signes funestes. Sur ses tablettes repliées il avait tracé maint trait meurtrier ; il lui donna l'ordre de les montrer à son beau-père, afin qu'ils fussent sa mort.

Une fois en Lycie, le beau-père de Proétos envoie Bellérophon accomplir des exploits, en espérant qu'il sera tué : comme le héros survit, il se rend compte de l'erreur et lui donne sa fille en mariage et la moitié du royaume (*Il.* 6.172-93).

Dans *Sthénébée*, antérieure à 422 av. J.-C. et chronologiquement proche du groupe de tragédies caractérisées par le *Potipharmitis*,<sup>573</sup> Euripide reprend le mythe, avec quelques modifications. L'intrigue est clarifiée par ce qui reste de l'*hypothesis*, qui permet de comprendre les variations apportées par rapport au récit homérique. Tout d'abord, Euripide explique la raison de l'arrivée de Bellérophon à Tirynthe : le jeune homme, fils du roi de Corinthe, a commis un

<sup>573</sup> Selon Jouan (1989, 190-1), *Sthénébée* est peut-être la plus ancienne du groupe.



meurtre involontaire et s'est rendu à Proétos pour être purifié. Cette variante a une conséquence importante pour l'action : la colère du roi face à la prétendue *moicheia* de Bellérophon est d'autant plus justifiée que sa trahison viole non seulement le rapport d'hospitalité, mais aussi la gratitude qui lui est due pour l'avoir purifié de la souillure. Après que la reine, nommée ici Sthénébée, tombe amoureuse et après le refus et les calomnies, Bellérophon est, comme chez Homère, envoyé par Proétos auprès de son beau-père, Iobatès. L'épreuve à laquelle Iobatès le soumet est unique, le meurtre de la Chimère, que Bellérophon réalise avec l'aide de Pégase ; un détail qui n'apparaît pas dans Homère. Le héros retourne ensuite à Tirynthe, où Proétos et Sthénébée ordonnent une nouvelle conspiration pour le tuer : Bellérophon met alors Sthénébée sur Pégase et, une fois dans les cieux, la jette à la mer au large de l'île de Mélos.<sup>574</sup> Dans le final, des pêcheurs ramènent le cadavre de la reine<sup>575</sup> et Bellérophon, descendu avec Pégase sur le toit de la maison comme s'il s'agissait d'un *deus ex machina*, revendique sa vengeance : « il avait infligé à l'un et à l'autre la double punition qui s'imposait : à elle la vie, à lui le chagrin » (*Hypoth.* ll. 26-9).

Cette conclusion ne se trouve que chez Euripide : de nombreux commentateurs lui attribuent l'innovation. Les *Schol. Ar. Ran.* 1043, 1051 et Hyg. 57 et 243 disent au contraire que Sthénébée s'est suicidée après que l'innocence de Bellérophon ait été prouvée :<sup>576</sup> il n'y a cependant pas d'éléments pour définir l'antiquité de la version qu'ils ont transmise. Les autres sources sur Sthénébée, qualifiée de *porne* par Aristophane (*Ran.* 1043), ne donnent pas plus de détails ; mais la notoriété du drame d'Euripide est attestée par les nombreuses références qui y sont faites dans d'autres comédies.<sup>577</sup> Nous savons également peu de choses sur la tragédie intitulée *Iobatès*, qui, par

**574** Cet épisode se trouve par exemple sur une amphore apulienne de Gravina, de la fin du V<sup>e</sup> s. (Tarente, Museo Nazionale I.96 = *LIMC* s.v. « Stheneboia » 7). La plupart des images de Sthénébée datent du V<sup>e</sup> s. : l'épisode de la lettre est représenté sur deux vases à f.r. datant de 420 et 400 av. J.-C. sur lesquels apparaissent Proétos, Sthénébée et Bellérophon tenant la lettre (Amphore de Ruvo, Naples, Museo Archeologico Nazionale 82263 = *LIMC* s.v. « Proitos » 1 ; *stamnos* apulien, Boston, Museum of Fine Arts 1900.349 = *LIMC* s.v. « Proitos » 3). Proétos est toujours représenté comme vieux, sur l'amphore de Tarente il s'appuie sur un bâton.

**575** Cet événement est probablement évoqué dans le fr. 671 Kn. : « Transportez-la à l'intérieur. On ne doit jamais se fier à une femme, quand on est un mortel raisonnable ». Proétos, bien que détruit par la douleur, a trouvé la force de décocher une flèche contre le *genos gynaiikon*, en insérant la culpabilité de sa femme dans la folie générale de sa race.

**576** Hygin (57) emprunte certains éléments du récit homérique, tandis que d'autres correspondent à l'intrigue d'Euripide.

**577** *Ar. Th.* 404 ; *Ran.* 1050-1 ; *Pax* 126 ; Cratin. fr. 299 et 4 K.-A. ; Eup. fr. 259 et 126 K.-A.

allusion ou en entier, incluait peut-être l'histoire de Sthénébée : il n'y a aucune preuve de cette hypothèse, mais, comme les sources mythographiques ne montrent pas d'autres épisodes importants de l'histoire mythique de Iobatès, il ne reste qu'à conclure que le drame concernait le séjour en Lycie de Bellérophon.<sup>578</sup> Nous sommes également contraints de suspendre notre jugement en ce qui concerne le *Bellérophon* d'Astydamas le Jeune, alors que nous savons avec certitude que la tragédie du même nom composée par Euripide concernait des épisodes ultérieurs de la vie du héros. Sthénébée a peut-être été mentionnée dans les antécédents.

Certains des fragments de la *Sthénébée* d'Euripide<sup>579</sup> montrent la présence de clichés anti-féminins dans ce drame. Le long fr. 661 Kn., prononcé par Bellérophon, faisait probablement partie du prologue et concernait la mutabilité des événements humains :

Il n'est pas d'homme qui soit heureux en tout [...]. Bien des hommes qui se vantent de leur fortune et de leur naissance sont déshonorés à leur foyer par la légèreté d'une femme (γυνή κατήσχυσ' ἐν δόμοισι νηπία). Tel est le mal dont est affligé (νόσῳ νοσεῖ) le souverain de ce pays, Proétos : depuis que je suis arrivé sous son toit, en hôte et en suppliant [...], elle me tente par des propos persuasifs (λόγοισι πείθει), elle me persécute de ses ruses (δόλῳ θητεύεται) pour que je la rejoigne en secret sur sa couche. Car sans cesse cette nourrice, préposée à ses messages et qui cherche à nous unir, me chante le même refrain : « Homme stupide, accepte ! Quelle folie est la tienne ? Ose <rencontrer> ma maîtresse [...]. Tu posséderas le palais royal, au prix d'un unique et bref consentement ». Mais moi, par respect pour les lois et pour le Zeus des suppliants, par estime aussi pour Proétos, qui m'a accueilli chez lui quand j'ai quitté le pays de Sisyphe et m'a purifié les mains en les baignant dans le sang frais d'un sacrifice, je n'ai jamais consenti à accepter ses propositions, ni à outrager la maison malade dont je suis l'hôte : je déteste une passion dangereuse, funeste aux mortels. De fait, il y a deux sortes d'amour que nourrit la terre : l'un, notre pire ennemi, conduit à l'Hadès, tandis que l'autre mène à la tempérance et à la vertu. C'est celui-ci qui est désirable pour les hommes, ceux au moins dont je souhaite faire partie. Je me propose donc d'être tempérant, même au prix de la mort. Bref, je pars pour la campagne et je vais y réfléchir. Car il n'y a pas d'issue pour moi à rester ici, au palais, soit que je me fasse apostropher parce que je refuse de mal me conduire, soit que je flétrisse par une dénonciation la femme de Proétos et que je ruine la maison.

<sup>578</sup> Lucas de Dios 1992, 44.

<sup>579</sup> Pour une analyse de l'ensemble des fragments, Papamichael 1983a ; Pòrtulas 2004 ; De Fátima Silva 2016a.

Ce fragment est intéressant à plusieurs égards. Tout d'abord, il présente l'échantillon de la séduction féminine : discours de persuasion (v. 8), envoi de messages secrets (v. 10-11), tromperies (v. 8) et insistance (v. 10 ἀεί). En plus de la flatterie érotique, Sthénébée utilise la flatterie de la souveraineté (v. 14), comme la femme de Candaule chez Hérodote (1.8-12) : une fois de plus, le thème du pouvoir émerge de sous les voiles de l'intrigue amoureuse. Le fragment confirme également la présence du thème de la complicité entre les femmes et du personnage de la nourrice, présent aussi dans l'*Hippolyte couronné* et selon toute probabilité dans le *Voilé* et le *Pélée* d'Euripide ; nous ne savons pas laquelle des deux femmes était l'effrontée ici, la nourrice ou la reine : l'accusation d'Aristophane à Sthénébée, la qualifiant de *porne*, ne constitue pas un indice suffisant à l'appui de la seconde hypothèse. La *moria* de la reine est évoquée dans le fr. 664 Kn : « Tel est son délire : les remontrances ne font que rendre l'amour plus pressant ». Enfin, le fr. 661 montre une différence entre Hippolyte et Bellérophon : le second n'est pas un héros chaste comme le premier, mais il fuit les amours illicites au profit d'un sentiment inspiré par la tempérance. Il faut probablement attribuer à Bellérophon l'invective contre le sexe féminin du fr. 666 Kn. : ὦ παγκακίστη καὶ γυνή - τί γὰρ λέγων | μεῖζόν σε τοῦδ' ὄνειδος ἐξείποι τις ἄν ; « Toi, la pire des misérables, toi, une femme : quel terme plus insultant pourrait-on t'appliquer ? ».<sup>580</sup>

Les motivations que Bellérophon illustre pour expliquer son refus sont aussi significatives : respect du mariage, des lois et des dieux, gratitude envers Proétos, respect du lien de l'hospitalité. Mais c'est précisément pour la prétendue violation de toutes ces règles que la colère de Proétos éclate :<sup>581</sup> aux oreilles des spectateurs, qui connaissaient la suite de l'histoire, les scrupules de Bellérophon étaient chargés d'ironie tragique. D'autre part, c'est précisément en raison du respect des lois de l'hospitalité que Proétos ne pourra pas se venger directement sur le héros. Enfin, il faut noter que la tentative de séduction de la reine et le rejet de Bellérophon, contrairement à ce qui se passe dans les deux *Hippolyte*, font partie des antécédents de l'action, au lieu d'en être le cœur : un signe qu'Euripide a gardé des marges de manœuvre même à l'intérieur d'une structure narrative qui tend à être rigide.

**580** Sur le nom « femme » comme insulte, voir le fr. 3 N. de Carcinos : « O Jupiter ! Pourquoi parler mal d'une femme ? Ne suffit-il pas de dire que c'est une femme ? ».

**581** Fr. 667 Kn. : « Qui, disait-il, honore un homme qui trahit son hôte ? ».

## 2.3.1.12 Pélée et l'épouse d'Acaste

Apollodore (3.12-13) offre un récit détaillé d'un épisode de la jeunesse de Pélée, avant son mariage avec Thétis. Pélée et son frère Télamon avaient tué leur demi-frère Phocos et pour cette raison ils avaient été bannis de Égine ; Pélée se rend ensuite à Phthie et est purifié par le roi Eurytion, dont il épouse la fille. Pélée et son beau-père participent à la chasse de Calydon, au cours de laquelle Pélée tue accidentellement Eurytion ; une deuxième interdiction et une deuxième purification s'ensuivent, cette fois par Acaste, roi d'Iolcos. À ce stade

Astydamie,<sup>582</sup> la femme d'Acaste, s'éprit de Pélée et lui fit des propositions en vue de le séduire. Comme elle ne pouvait le décider, elle envoya à la femme de Pélée un message disant que son mari s'appêtait à épouser Stéropè, la fille d'Acaste. À cette nouvelle, l'épouse se pend. Puis Astydamie, par une accusation mensongère, dit à Acaste que Pélée avait tenté de la séduire. À ces mots, Acaste, qui ne voulait pas tuer un homme qu'il avait purifié, emmène Pélée chasser sur le Pélion.

Après la chasse, Pélée s'endort et Acaste part, après lui avoir caché son épée, de sorte que son hôte est tué par les Centaures qui vivent en ces lieux : le jeune homme serait mort s'il n'avait pas été sauvé par Chiron, ou, selon une autre version, grâce à l'intervention d'Hermès (*Schol. Pind. Nem.* 4.95). Plus tard, Pélée participe au pillage d'Iolcos avec Jason et les Dioscures, et se venge avec brutalité : « Il exécuta Astydamie, la femme d'Acaste, découpa son corps en quartiers et fit entrer son armée dans la ville à travers les membres séparés » (Apolod. 3.13.7). Bellérophon et Pélée, protagonistes des deux récits de *Potipharomotiv* extérieures à la famille, mais internes à la *xenia*, sont les seuls à se venger de leurs calomniatrices en leur infligeant la mort.

Cette histoire était peut-être présente dans l'*epos*, et elle est certainement ancienne, puisqu'elle est mentionnée par Hésiode dans le *Catalogue* (fr. 209 M.-W.) : « Et à Acaste, dans son esprit, la meilleure décision semblait être de le retenir et de cacher sans qu'il ne le remarque la belle épée que l'illustre Héphaïstos lui avait forgée, de sorte que, la cherchant seul sur le Pélion escarpé, il soit immédiatement tué par les Centaures des montagnes ». Dans ce fragment, il n'est pas fait mention de la calomnie, qui semble pourtant présupposé par le châtement qu'Acaste tente d'infliger à Pélée ; mais il n'est pas exclu que la cause de la punition ait été à l'origine une autre.

<sup>582</sup> Pind. *Nem.* 4.57 et *Schol. Ar. Nub.* 1063c la nomment Hippolyte, *Suda* s.v. « Ἀταλάντη » la nomme Atalante. À cet égard, Papamichael 1983b ; Paradiso 2016.

Au V<sup>e</sup> s., avec de légères variations, Pindare dans *Némée* 4 mentionne cette histoire ; aux vv. 54-61, il est dit que Pélée a détruit Iolcos, « lorsqu'il connut les astucieux manèges d'Hippolyte, épouse d'Acaste (δάμαρτος Ἴππολύτας Ἀκάστου δολίαις | τέχνασι χρησάμενος). Avec un perfide glaive, le fils de Pélias avait tramé sa mort ; mais Chiron le secourut et accomplit le destin que Jupiter avait fixé » (trad. F. Colin). Les seules autres mentions de cet épisode sont dans Ar. *Nub.* 1063 et plus tard dans les scholies et d'autres sources érudites. L'hypothèse selon laquelle le *Pélée* d'Euripide aurait été consacré aux événements d'Iolcos est plausible ; quant au *Pélée* de Sophocle, on ne sait rien de son intrigue.

En l'absence d'informations plus précises sur les représentations littéraires et figuratives de ce mythe et de celui de Bellérophon et Sthénébée, il ne reste qu'à faire quelques brèves observations sur leurs structures, qui présentent des caractères similaires. En l'absence du conflit père-fils, les deux thèmes liés à ce type de complot devaient être la trahison du lien de l'hospitalité et le discours sur l'infidélité des femmes. Le lien d'hospitalité chez les Grecs était d'une grande importance. C'était une relation personnelle de *philotes* qui impliquait le respect d'obligations mutuelles et qui faisait d'un *xenos* qui venait dans une ville, sans droits ni protections, un *philos*. Dans les deux cas, les jeunes gens qui arrivent à la cour des rois sont dans un besoin extrême, et pour la même raison : tous deux ont tué un homme et doivent être purifiés. Si la rupture du lien de l'hospitalité est considérée comme un acte impie, offensant Zeus Xenios, protecteur des hôtes, la violation sera plus grave encore si l'accueil d'un homme aux mains tâchées de sang avait également impliqué la purification de la souillure. Ironie du destin (et de la tragédie), étant donné l'innocence de Bellérophon et de Pélée, la véritable violation de l'hospitalité sera commise par les maris offensés qui se déchaînent contre l'hôte innocent.

Sur un plan plus général, toutes les tragédies centrées sur le *Potiphar* reflètent les effets des passions coupables sur l'âme féminine, un thème qui semble intéresser Euripide en particulier. Toutes les femmes impliquées finissent mal, le plus souvent elles meurent, en se suicidant (les marâtres) ou tuées (les hôtesse lascives). Mais la tragédie d'Euripide ne tombe pas dans un prévisible éloge des valeurs de la jeunesse masculine, placée superficiellement en antithèse aux femmes vicieuses : si certaines héros qui ne se laissent pas dominer par l'éros, notamment Bellérophon et Pélée, incarnent les valeurs de tempérance et de respect des normes qui devraient être propres à tout homme, le fondamentalisme de personnages comme Hippolyte n'en fait pas des modèles.

## 2.3.1.13 Travailleuses du sexe

Tout comme les épouses athéniennes devaient satisfaire les désirs sexuels de leurs maris et remplir leurs obligations en matière de reproduction, les prostituées effectuaient un travail sexuel qui, contrairement au travail des épouses, était rémunéré.<sup>583</sup> Cependant, puisque la majorité des prostituées étaient issues de l'esclavage, la rémunération de leurs services était versée au propriétaire de la maison close dans laquelle elles travaillaient.<sup>584</sup> La plupart d'entre eux étaient d'origine étrangère, parfois libres. Bien qu'il soit difficile d'évaluer l'ampleur des profits de la prostitution à Athènes, celle-ci a certainement constitué une source de profit pour les investisseurs privés, un important objet d'investissement pour les classes supérieures,<sup>585</sup> ainsi qu'un revenu pour la cité grâce au *pornikon*. Les prostituées « de haut niveau » avaient la possibilité de sélectionner davantage leurs clients et, dans certains cas, de se prostituer avec un homme important.

Nous n'utilisons pas ici la bipartition traditionnelle entre hétaire et *porne* pour indiquer une différence de *statut* tendancielle entre deux figures, la première entretenue par quelques clients riches, la seconde au service d'une clientèle nombreuse et anonyme. Une distinction socio-économique entre les prostituées existait évidemment, et le hiatus entre la condition de l'une et celle de l'autre pourrait être pertinent, notamment en fonction de leur condition de femme libre ou non : mais, comme cela a été démontré,<sup>586</sup> cette distinction ne se décline pas dans une bipartition entre hétaires et *pornai*. En effet, les sources superposent souvent les deux termes pour désigner la même femme et le même travail, ou utilisent la distinction en termes de loyauté et de relation affective avec le client (*hetaira* comme « amie affectueuse »), quelle que soit la situation socio-économique, ou encore pour caractériser un discours insultant ou élogieux, le terme

**583** Nous considérons la prostitution ancienne comme un travail, car il s'agit d'un échange entre des services sexuels et de l'argent ou d'autres biens, et, plus précisément, comme un travail exploité, qui trouve son présupposé dans l'esclavage et dans la relation hiérarchique entre les sexes sociaux. Le terme « sex-work » est souvent devenu dans l'usage courant l'équivalent de « travail librement choisi » ; un usage qui, dans la Grèce antique comme dans le monde contemporain, est inadéquat (*contra* Cohen 2015), étant donné le manque de compatibilité du concept de « libre choix » avec un contexte patriarcal (Mathieu 2013, 201-8). La prostitution masculine était répandue en Grèce, bien que son exploitation était moins organisée (nous n'avons pas d'exemples de maisons closes masculines) ; la question dépasse le cadre de ce travail.

**584** La question de l'emplacement des maisons closes et de leur utilisation est complexe ; les esclaves des maisons closes étaient probablement aussi utilisées pour d'autres emplois. À cet égard, Glazebrook 2011.

**585** McGinn 2014, 89.

**586** E.g. McClure 2003, 11-18 ; Glazebrook, Henry 2011b.

*hetaira* étant plus euphémique que *porne*.<sup>587</sup> D'autres chercheurs appellent *hetaira* la travailleuse du sexe « autonome » (mais le degré d'autonomie est difficile à déterminer), *porne* la travailleuse de bordel, ayant le statut d'esclave.<sup>588</sup>

En vérité, l'idée même de bipartition est artificielle : l'ancienne prostitution était en fait inégale, et caractérisée par un *continuum* de rôles intermédiaires et par une grande zone grise de semi-professionnelles, telles que flûtistes, acrobates, danseuses et figures de symposium. De plus, comme le montre l'histoire de Nééra, l'itinéraire d'une travailleuse du sexe pouvait être inconstant et connaître plus ou moins de fortune selon les périodes et les âges, également en fonction du statut ; une *porne* pourrait devenir *pollake*, une esclave prostituée pourrait être libérée et devenir l'amante d'un homme ou la tenancière d'un bordel. L'invention de la catégorie d'« hétéaire » vers le VI<sup>e</sup> s. serait liée à la volonté de différencier un cadre aristocratique d'« échange de cadeaux » (dans lequel l'entretien d'une hétéaire représente un symbole de statut), d'un contexte dégradé de transactions sexo-économiques dans l'*agora*, « démocratiquement » accessibles à quiconque en fait la demande.<sup>589</sup>

Une distinction est cependant active au V<sup>e</sup> s. au niveau des stratégies discursives : face au silence partiel sur les corps anonymes des maisons closes, le discours se concentre sur les prostituées célèbres, habiles à la conversation et même *sophai*, accessoires du rituel social du banquet, souvent compagnes d'hommes publics,<sup>590</sup> dont le nom s'est transmis à travers les siècles, dans une vision idéalisée de l'hétéaire qui a influencé les reconstructions modernes. Il suffit de penser aux *Lettres des courtisanes* d'Alciphron, aux *Dialogues des courtisanes* de Lucien, aux catalogues de prostituées célèbres du livre 13 des *Deipnosophistes* et à la persistance dans les sources de la mémoire de personnages tels que Rhodope, Timandra, Théodote, Thaïs, Phryné. Certaines d'entre elles sont louées pour leurs qualités intellectuelles, d'autres sont remarquées pour leur avidité ou pour leurs tarifs stupéfiants, comme Laïs : leurs portraits sont fortement filtrés par les clichés sur la catégorie. La renommée d'une hétéaire est souvent liée à celle des notables qu'elle accompagne, et

**587** Anaxil. fr. 21.1-6 K.-A. « Mais si l'une de basse extraction [...] rend librement un service à ceux qui exigent certaines choses, de cet acte d'*hetairia* elle reçoit le nom d'hétéaire. Et donc, dans ce cas, il se trouve que vous êtes amoureux non pas d'une *porne*, comme vous le dites, mais d'une *hetaira* ».

**588** Cohen 2015, chap. 1.

**589** Kurke 1997, 145. Sur la prostitution ancienne, Hartmann 2002 ; Faraone, McClure 2006 ; Cohen 2015 ; Kapparis 2018 (une vaste bibliographie aux pages 465-88) ; Glazebrook 2021.

**590** Un catalogue d'hétéaires partenaires d'hommes célèbres se trouve dans Kapparis 2018, 99-125.

leur blâme vise souvent à dénigrer ces derniers : cela signifie que les images de ces personnages transmises par les sources ne sont pas plus proches de la « réalité » que les personnages inventés, tellement les *topoi* sur cette catégorie et les nécessités polémiques affectent leurs représentations.

Le cas d'Aspasie est emblématique : Schmitt Pantel a raison de dire que, malgré la quantité d'informations sur le personnage, nous n'en savons pas plus sur la « vraie » Aspasie que sur la femme d'Ischomaque.<sup>591</sup> Dénigrée par les poètes comiques comme une vulgaire prostituée, louée par Platon et Xénophon comme σοφὴ καὶ πολιτικὴ, les deux images d'Aspasie ne peuvent que se juxtaposer, malgré la tentative de synthèse de Plutarque dans la *Vie de Périclès*. À la base de ces différentes images se trouve un affrontement entre hommes : si Aspasie est accusée par les auteurs comiques d'avoir favorisé l'expédition contre Samos en 440 av. J.-C. et le décret de Mégare de 432-1, c'est seulement pour insinuer que Périclès est un politicien faible, au point d'être influencé par une femme, plus encore par une prostituée d'origine étrangère.<sup>592</sup>

Si au niveau de la réalité historique le travail des prostituées, en Grèce comme dans les siècles suivants, est un service sexuel exploité dans le cadre d'une relation hiérarchique entre les sexes, au niveau des représentations l'image de la courtisane est souvent celle de la séductrice, une profiteuse avide qui dépouille la victime masculine de sa force vitale et de son argent. Dans ce discours, l'hétaïre se taille la part du lion en accédant aux honneurs de la chronique judiciaire à travers les procès dans lesquels elle est impliquée. Les plaidoyers du IV<sup>e</sup> s. concernant des affaires judiciaires impliquant les hétaires révèlent un fait intéressant : les attaques les plus violentes et les plus méprisantes contre les femmes qui se prostituent se produisent lorsqu'elles tentent d'une manière ou d'une autre d'échapper à leur rôle, qui en soi n'est pas détesté, puisqu'il est connoté comme un service au sexe masculin. Mais lorsque des prostituées tentent de briser un *oikos*, d'usurper la citoyenneté, d'inscrire leurs enfants dans une phratrie, de prendre possession des biens ou de l'héritage des enfants légitimes de leur amant pour leurs fils illégitimes, l'indignation se déverse sur elles, représentées comme un danger pour la communauté.<sup>593</sup>

L'histoire décrite dans le plaidoyer *Contre Nééra* du *corpus* de Démosthène est paradigmatique. Nééra est une prostituée, initiée au

**591** Schmitt Pantel 2007, 199-221.

**592** Sur Aspasie, Henry 1995 ; Loraux 2001 ; Jouanna 2005 ; Schmitt Pantel 2007 ; Cataldi 2011.

**593** Sur l'anxiété causée par ce type de femmes dans l'Athènes du IV<sup>e</sup> s., voir Eidinow 2016, 312-25 et Glazebrook 2021, qui montre comment, à en juger par les plaidoyers, les hommes qui se prostituaient apparaissaient également dangereux.



métier depuis son enfance avec ses sœurs, qui reçoit à un moment donné de deux clients le nécessaire pour s'affranchir. Après diverses vicissitudes, Nééra rencontre Stéphanos, un Athénien qui l'épouse par convenance économique, l'emmène à Athènes et fait reconnaître les enfants de Nééra comme les siens – donc comme des citoyens. Selon l'accusateur, Nééra continue à se prostituer et combine cette activité avec les revenus de chantages ; Stéphanos et Nééra donnent en mariage à un citoyen, voire un archonte-roi, leur fille Phano, qui est bientôt répudiée pour sa débauche.

Le plaidoyer est doublement politique. Tout d'abord, l'attaque de Nééra par l'anti-macédonien Apollodore, fils de Pasion, est un prétexte pour attaquer son mari, Stéphanos, représentant de la faction pro-macédonienne. Deuxièmement, le plaidoyer est politique car Nééra, vivant avec Stéphanos comme une épouse bien qu'elle soit étrangère et ayant donné sa fille en mariage à un citoyen, a attaqué la *polis* et menacé ses fondements, qui résident dans la légitimité de la transmission de la citoyenneté. Il ne s'agit que d'une affaire apparemment privée, qui est présentée comme étant d'intérêt public parce qu'elle touche à la filiation légitime. Nééra usurpe le rôle d'épouse et sa fille épouse un archonte-roi bien qu'elle ne soit ni légitime ni vierge ; malgré cela elle a des prérogatives religieuses, y compris la célébration des rites *aporrheta* pendant les Anthesthéries. Cette accumulation de tromperies et d'impiété permet à l'accusateur d'espérer que tous ceux qui se soucient de l'unité d'Athènes se déchaînent contre Nééra : les femmes athéniennes s'expriment par l'intermédiaire d'Apollodore pour défendre leur rôle de mères, d'épouses et de filles de citoyens menacés par Nééra et Phano (110-14). Ce plaidoyer, qui remonte à 343-40 av. J.-C., incite les Athéniens à défendre leurs privilèges contre les tentatives d'usurpation du droit de citoyenneté, miné par des femmes dissolues et rusées.<sup>594</sup>

L'accusation portée contre Alcé dans le plaidoyer *Sur l'héritage de Philoctémon* d'Isée est similaire ; l'hétaïre aurait persuadé le vieil Euctémon de quitter sa famille pour vivre avec elle et de demander l'adhésion à la phratrie pour son fils.<sup>595</sup> Alcé, représentée comme une intrigante profiteuse, prostituée devenue proxénète, a toutes les caractéristiques d'un personnage de fiction : par la persuasion et l'utilisation de *pharmaka*, elle convainc le vieil homme de reconnaître

<sup>594</sup> L'indignation envers Nééra semble avoir été également transmise à certains chercheurs contemporains, qui mettent l'accent sur la « conduite sans scrupules » et sur les « compétences entrepreneuriales » des hétéaires, capables de valoriser leur « potentiel économique » : comme si Nééra, vendue et prostituée alors qu'elle était encore enfant (*C. Neer*. 22), avait jamais eu d'autre choix, et comme si les épouses athéniennes l'avaient eu, alors qu'elles étaient remises à un homme par leur père.

<sup>595</sup> Les cas de Nééra et d'Alcé constituent peut-être un indice de l'affaiblissement à Athènes des structures régulant la vie de l'individu, qui, à partir du IV<sup>e</sup> s., tendent à perdre les prérogatives de contrôle détenues dans le passé (Cobetto Ghiggia 2014, 176).

son fils et de vendre ses biens immobiliers, puis de s'approprier les revenus de la vente. Dans le plaidoyer *Sur la succession de Pyrrhos*, une succession contestée par le fils d'une *pallake* qui revendique sa légitimité, Isée rappelle le pouvoir de séduction des prostituées, qui rendent folles leurs victimes (17) : « il est bien arrivé déjà que des jeunes gens, épris de semblables femmes et incapables de se maîtriser, se soient laissés entraîner dans leur folie (ὕπ'ἀνοίας) à compromettre ainsi leur avenir ».

On retrouve une situation similaire dans le *Contre Olympiodore* attribué à Démosthène, où l'accusé, qui entretient une hétéaire, est défini comme fou et délirant (53-6) : « c'est cette femme qui est notre ruine à tous et qui le rend de plus en plus fou (μαίνεσθαι) » dit l'accusateur, et c'est à cause d'elle qu'Olympiodore a dépouillé les héritiers légitimes. N'est-ce donc pas une *adikia* outrageuse, poursuit l'accusateur, de voir « la maîtresse de cet homme, scandaleusement parée de bijoux et de manteaux de luxe, sortir en grand équipage et parader à nos frais, alors qu'elles-mêmes ne peuvent pas s'en payer autant ? [...] Quant à lui, ne donne-t-il pas une preuve de dérangement et de démence (μαίνεται καὶ παραφρονεῖ) quand il gouverne ainsi ses affaires ? ». Le thème, également présent dans le *Contre Nééra*, des honnêtes femmes offensées par une prostituée revient ici. Le thème de la folie amoureuse d'Olympiodore réapparaît immédiatement après :

Voilà le personnage. Ce n'est pas seulement un malhonnête homme (ἄδικος) : à tous ses parents et à tous les gens de sa connaissance, il fait l'effet, dans la conduite de sa vie, d'un malade (μελαγχολᾶν). Pour employer le mot du législateur Solon, il a l'esprit dérangé (παραφρονῶν) comme personne ne l'a jamais eu, lui qui se laisse mener par une prostituée (γυναικὶ πειθόμενος πόρνη) ; et justement, la loi de Solon déclare nuls tous les actes qui ont été faits à la suggestion d'une femme.

Il est intéressant de noter que, si la folie amoureuse des femmes est inhérente à leur nature, celle des hommes est provoquée par la persuasion féminine : un concept utile pour justifier les actes des hommes au détriment de leur famille et contraires aux devoirs de tout bon citoyen. Envôuté par une femme fatale, le citoyen ne décide pas, mais cède à la force, sauf dans des cas comme celui d'Olympiodore qui était *adikos* avant même d'être victime de l'implacable prédatrice sexuelle.<sup>596</sup>

Au-delà de la dimension diffamatoire de ces plaidoyers, il est clair que la représentation de figures féminines avides et profiteuses qui

<sup>596</sup> La séduction des courtisanes est décrite en termes cynégétiques dans le dialogue entre Socrate et l'hétéaire Théodote dans Xen. *Mem.* 3.11 : la séductrice est assimilée à un chasseur qui dissémine les pièges dans lesquels tombent les clients-proies.

trompent les hommes avec leurs arts érotiques ou avec des *pharmaka* rencontre les préjugés des juges et du public non seulement sur le danger des prostituées, mais des femmes en général, dont les prostituées partagent et accentuent les vices. Les femmes peintes par les orateurs satisfont le bon sens de l'auditeur, tant en ce qui concerne les figures positives (les bonnes mères de famille) que celles négatives (les intrigantes, hétaïres ou concubines) :<sup>597</sup> en ce sens, les plaidoyers offrent des indices importants de la mentalité et de l'idéologie de leur temps.<sup>598</sup>

Les femmes présentés par les orateurs appartiennent à deux catégories. La première est celle de la bonne épouse qui essaie de favoriser ses enfants, si elle en a, ou ses frères et neveux. Comme la bonne épouse n'a aucune raison d'assister à un procès tant que son mari est vivant, elle entre sur la scène judiciaire une fois qu'elle est devenue veuve, principalement pour protéger les enfants au nom desquels elle parle. Le second type est celui de la mante dévorant les hommes et leurs fortunes, étrangère à la famille, dont elle menace la stabilité et les biens. Le fait que ces femmes soient généralement d'origine étrangère et/ou esclave augmente leur dangerosité en tant que menace extérieure pour l'unité de la *polis*.

Le danger incarné par les prostituées est représenté de façon comique dans le fr. 22 K.-A. du poète comique Anaxilas (IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.), dans lequel est montré un catalogue d'hétaïres associées à une série de monstres meurtriers, tous féminins (vv. 1-6) :

ὄστις ἀνθρώπων ἑταίραν ἠγάπησε πώποτε,  
οὗ γένος τίς ἂν δύναίτο παρανομώτερον φράσαι ;  
τίς γὰρ ἢ δράκαιν' ἄμικτος, ἢ Χίμαιρα πύρπνοος,  
ἢ Χάρυβδις, ἢ τρίκρανος Σκύλλα, ποντία κύων,  
Σφίγξ, ὕδρα, λέαινα, ἔχιδνα, πτηνά θ' Ἄρπυιῶν γένη, 5  
εἰς ὑπερβολὴν ἀφίκται τοῦ καταπτύστου γένους ;

Si quelqu'un a jamais aimé une courtisane, qu'il me nomme un être plus pervers. En effet, qu'est-ce en comparaison, qu'une dragone inaccessible, une Chimère qui jette le feu par les narines, une Carybde, une Scylla, ce chien marin à trois têtes, un Sphinx, une hydre, une lionne, une vipère ? Que sont les Harpies ailées ? Non, il n'est pas possible d'égaliser la méchanceté de cette exécration engance ; car elle surpasse tout ce qu'on peut se figurer de plus mauvais.

<sup>597</sup> À cet égard, Mossé, Di Donato 1983 ; Vial 1985.

<sup>598</sup> En revanche, aucun blâme ne semble retomber sur les propriétaires des bordels, qui exerçaient une activité économique réglementée et taxée par l'État : mais la parabole d'Alcé, qui de prostituée devient la gérante d'un *porneion*, est rapportée par Isée avec une certaine haine (*De Filoct.* 19-21). Sur le discours des orateurs attiques sur la prostitution, voir Glazebrook 2021.

Après avoir passé en revue ces hétaires-monstres qui pillent les clients avec leurs rémunérations élevées, le poète conclut (vv. 30-1) : συντεμόντι δ' οὐδὲ ἔν | ἐσθ' ἑταίρας ὅσα περ ἔστι θηρί' ἐξωλέστερον, « mais, pour tout dire en bref, de toutes les bêtes féroces il n'y en a pas de plus dangereuse qu'une courtisane ». À juste titre, le catalogue d'Anaxilas a été assimilé à celui de Sémonide d'Amorgos, également caractérisé par des déclarations générales sur la catégorie faisant l'objet de la satire et par l'illustration des cas.<sup>599</sup> En parlant de monstres, de nombreuses hétaires portent le surnom de Lamia, par exemple une maîtresse de Thémistocle (Athen. 13.576d), et une de Démétrios Poliorcète, (Athen. 13.577, Alciph. 16 et 17). Plutarque (*Dem.* 27.8) raconte que cette Lamia laissait sur le cou de Démétrios les marques de ses dents, semblables à celles d'une bête terrible (δεινοῦ θηρίου). Outre les noms de monstres, les prostituées reçoivent souvent des noms d'animaux. La prédation féminine est parfois comparée à celle de l'araignée, qui tisse sa toile pour capturer sa victime. La *pardalis* séduit également sa proie de façon féminine, par la tromperie et la séduction : la *persona loquens* du fr. 494 des *Femmes occupant les tentes* d'Aristophane déclare que « l'on appelle la prostituée une 'panthère' » (τὴν πόρδαλιν καλεῦσι τὴν κασαλβάδα).

Dans la Comédie moyenne on trouve une veine vivace dédiée aux courtisanes, dont les noms donnent le titre à de nombreux drames :<sup>600</sup> les poètes se moquent de leurs vices, comme celui de se maquiller pour masquer leurs défauts (une forme *sui generis* de *dolos*),<sup>601</sup> de l'ivresse,<sup>602</sup> de la glotonnerie et, bien sûr, de l'avidité.<sup>603</sup> Athénée de Naucratis, dans le livre 13, cite deux vers d'Antiphane (fr. 2 K.-A.), proverbiaux en apparence, sur les courtisanes comme malheur (« Une

<sup>599</sup> Anderson 2018.

<sup>600</sup> Sanchis Llopis 2014b, 48-67. D'autres passages comiques sur les hétaires dans Rodríguez Alfageme 2005.

<sup>601</sup> E.g. Alex. fr. 103 K. : « Pour commencer, par rapport au profit et au pillage de leur prochain, tout le reste est pour elles accessoire, et elles trament leurs ruses contre tout le monde. Une fois qu'elles sont riches, elles prennent des novices qui font leur apprentissage du métier. Vite elles les remodelent, de sorte que ces filles, changeant de manières et d'extérieur, cessent de se ressembler ». Le poète fait suivre une illustration des dispositifs utilisés par les courtisanes pour paraître attractives (talons hauts, poudres, seins et fesses postiches...) et il conclut : « Et voilà par quels artifices (*technai*) on se trafique le portrait ».

<sup>602</sup> Le thème de la *vinositas* des femmes est largement appliqué aux prostituées dans la comédie du IV<sup>e</sup> s. : e.g. Pherecr. fr. 73-6, 81 ; Theop. fr. 41-2 ; Alex. fr. 225 ; Eubul. fr. 97 ; Epicr. fr. 3 K.-A. : « Cette Laïde est fainéante et ivrognesse. Son seul souci, c'est sa boisson et sa nourriture de chaque jour. [...] Quand elle n'était encore qu'un oisillon et un oiselet, elle était sauvage dans sa chasse aux pièces d'or ». La traduction des fragments d'Épicrate et d'Alexis est de Carrière 1979, 290-3.

<sup>603</sup> E.g. Alciphro 9.11.8, 14.7 ; Luc. *Dial. cort.* 6 et 16. Comme on l'a vu, la cupidité est une caractéristique attribuée à certaines femmes de la mythologie, comme Hélène, Hermione, Ériphyle, Astyoche, Scylla (selon Aesch. Co. 613-22) et Procris.

courtisane fait le malheur de celui qui l'entretient ; il ne peut se féliciter que d'avoir un grand ennemi chez lui ») ainsi que de nombreux autres fragments de la même teneur. Cependant, l'érudit ne manque pas de mentionner d'autres passages, surtout comiques, qui décrivent les avantages de la prostitution comme un moyen sûr de profiter d'un moment de plaisir « pour quelques sous et sans rien risquer » (Eubul. fr. 82 K.-A.), en évitant les dangers des maris jaloux (Xenarch. fr. 4 K.-A.). Dans l'imaginaire masculin, le bordel devient ainsi, comme dans les siècles suivants, le lieu de la jouissance désengagée : une image qui mériterait d'être historicisée.<sup>604</sup>

À côté de la vision de la prostituée comme dévoreuse d'hommes, l'image paternaliste de la courtisane au cœur d'or qui, *malgré sa profession*, ne renonce pas à son humanité, connaîtra une grande diffusion au fil des siècles : dans ces figures, d'Habrotonon à Violetta et de Bacchis à Boule de Suif, on célèbre un fétiche, une autre projection masculine de la figure chargée de rendre un agréable service à la classe de sexe dominante. Dans ce sillon sont placés plusieurs passages comiques cités par Athénée dans le livre 13, dans lesquels la prostituée est magnifiée au détriment de l'épouse légitime, comme le fr. 5 K.-A. de Philétaire (« Ce n'est pas en vain qu'on voit par toute la Grèce des temples consacrés à l'Hétaïre, tandis qu'il n'y en a pas à l'épouse ») ou le fr. 1 K.-A. d'Amphis (« Une maîtresse n'est-elle pas toujours affectionnée qu'une épouse ? Oui, certes, et avec raison ; car que fait une épouse dans l'intérieur du logis ? Elle s'y moque de tous les égards ; au lieu qu'une bonne amie sait qu'on ne s'attache un homme que par de bonnes façons, et qu'autrement il faut qu'elle en cherche un autre »).

Ces deux stéréotypes offrent une vision idéalisée et déformée de la prostitution ancienne, qui a également influencé de nombreuses reconstructions contemporaines, fascinées par une image abstraite de l'hétaïre comme odalisque ou geisha, ou protagoniste élégante et cultivée de la haute société.<sup>605</sup> Les vases sur lesquels sont illustrées des scènes de banquet avec des prostituées nues montrent que les conversations brillantes n'étaient pas les performances les plus demandées. Ces scènes sont parfois très violentes :<sup>606</sup> on peut supposer que les prostituées des banquets aristocratiques n'ont pas reçu un traitement plus sophistiqué que celles des bordels.

Cette double caractérisation des travailleuses du sexe est symétrique à la double caractérisation des épouses des citoyens : l'épouse idéale, comme la prostituée idéale (et comme le chien !), s'en tient au rôle grégaire que lui confère l'homme, satisfaisant les attentes

<sup>604</sup> Glazebrook, Henry 2011b, 9. Sur les courtisanes chez Athénée, McClure 2003.

<sup>605</sup> Voir l'excellente synthèse de Glazebrook, Henry 2011b, 3-13.

<sup>606</sup> Wrenhaven 2021.

privées et collectives ; la mauvaise épouse brise la barrière sociale imposée à ses vices naturels en devenant meurtrière, adultère, trompeuse, tout comme la mauvaise prostituée aspire à des biens ou à des positions juridiques qui appartiennent aux épouses légitimes.

Comme pour les femmes meurtrières, pour ce qui est des séductrices aussi, les représentations opèrent un renversement de signe par rapport à la réalité : dans une société comme celle d'Athènes, où le droit, la médecine et la tradition refusent aux femmes la sexualité autonome qui est accordée aux hommes, les représentations littéraires sont pleines d'exemples, de réflexions et de théories sur les dangers des femmes autonomes et de leurs arts perfides. Comme dans l'histoire suivante, le sujet social opprimé – dont la sexualité est domestiquée de manière hétérosexuelle, reproductive ou récréative, et dont la capacité à donner naissance à des enfants est optimisée en fonction des besoins sociaux – est transformé en une catégorie dangereuse, selon un paradigme de victimisation qui constitue la classe des hommes comme cible. De cette falsification de la réalité, la gynécophobie est un outil important.

### 2.3.2 *Pharmakides, enchanteresses, empoisonneuses*

Un homme rêva que Pan lui disait : « Ta femme t'empoisonnera à cause d'un homme », un homme qui était son compagnon et son ami. Sa femme ne lui donna pas le poison, mais fut séduite par la même personne, à cause de laquelle Pan avait dit que l'homme serait empoisonné. En effet, l'adultère et l'empoisonnement se déroulent tous deux en secret et sont appelés conspirations, et ni la femme adultère ni l'empoisonneuse n'aiment leur mari. Peu de temps après, la femme se sépara de lui ; en effet, la mort dissout tout, et le poison a la même signification que la mort ».

(Artémidore, *Interprétation des rêves*, 4.71)<sup>607</sup>

La séparation, dans cette étude, entre les figures de séductrices et celles de *φαρμακίδες* (« magiciennes » ou « empoisonneuses ») est artificielle : en fait, la pensée grecque associe la magie au pouvoir de persuasion des femmes dans un contexte amoureux, la séduction confine au charme et le contrôle exercé sur les hommes par l'attraction érotique est tout aussi fort que celui mis en œuvre par les philtres magiques. Éros – affirme Platon – est un « terrible imposteur, magicien et sophiste (*δεινὸς γόης καὶ φαρμακεὺς καὶ σοφιστής*) »

<sup>607</sup> La traduction de ce passage est de l'Auteur.

(*Symp.* 203d) ;<sup>608</sup> même dans les langues modernes, le lexique de la magie est utilisé dans des contextes érotiques (*stregare, ensorceler, to bewitch, to charm, embrujar, enfeitiçar*), tant la vision de l'enchantement amoureux et de la persuasion érotique est puissante, et tant le rôle féminin y est pertinent. Bien que ce lexique puisse être utilisé pour les deux sexes, dans les langues modernes il indique le plus souvent l'enchantement exercé par une femme.

En vérité, beaucoup des subdivisions faites dans cette étude entre les catégories de « femmes fatales » sont artificielles : les empoisonneuses sont liées aux « magiciennes » (appelons-les ainsi pour le moment), mais aussi aux assassines ; Hélène, la charmeuse par excellence, connaît les arts magiques et, d'autre part, Circé est bien équipée en matière de séduction érotique ; les Sirènes sont des monstres meurtriers, mais elles séduisent les marins par leur chant. Le choix de traiter dans cette section le pouvoir de la voix féminine est également subjectif : ce thème aurait été traité avec la même pertinence dans la section sur les séductrices. Nous procédons donc avec la conscience que toute taxonomie, bien que nécessaire à l'analyse, est conventionnelle et que, dans les représentations, les plans se chevauchent et se croisent dans différentes combinaisons, produisant des significations hétérogènes.

Au centre de ce chapitre se trouvent les représentations des femmes dangereuses qui pratiquent la « magie ». Mais ce terme pose déjà un énorme problème et illustre clairement comment les catégories indigènes des Grecs sont souvent irréductibles aux catégories modernes. Les questions de savoir ce qu'était la magie pour les Grecs au fil du temps, si et quand certaines pratiques ont été subsumées dans un concept de « magie » homogène et conscient, quelles étaient ses origines, quelle l'identité des « magiciens », sont controversées et débattues.<sup>609</sup> La ligne de démarcation entre magie et religion (une distinction plus contemporaine et européenne qu'ancienne) est encore plus controversée, d'autant plus qu'en Grèce le concept de « religion » n'existait même pas.<sup>610</sup> Le démembrement hors contexte des phénomènes magico-religieux reste artificiel, même à une époque plus récente. Il en va de même pour la distinction entre magie et médecine : les sorts récités pour entraîner des guérisons étaient-ils

**608** Dans *Phedr.* 242e, Socrate, pour indiquer l'enchantement amoureux produit en lui par Phèdre, définit sa propre bouche comme καταφαρμακευθέντος ὑπὸ σοῦ.

**609** Le débat sur ces questions a été large au cours des dernières décennies, grâce à l'intérêt croissant pour les sources techniques sur la magie. Nous ne rendrons pas compte ici de l'ensemble de la bibliographie sur ce sujet.

**610** Sur l'évolution et la cristallisation du concept de magie, Versnel 1991 ; Graf 1995, 29-42 ; Dickie 2001, 18-46.

perçus comme de la « magie » ou de la médecine ?<sup>611</sup> Quand un φάρμακον est-il un poison, un médicament ou une potion magique ? Ce n'est pas un hasard si le terme était utilisé dans les trois sens.

Ici, la notion de « magie » (et de « magicienne ») sera utilisée au sens large, comme un objet aux contours incertains, faisant partie du discours émiqque sur la relation entre l'homme et le surnaturel ; cette notion sera également utilisée pour indiquer un ensemble d'activités visant à influencer les événements et à modifier la nature par le biais de l'appui de potions, de sorts, de rituels, d'objets magiques, pas nécessairement nuisibles et pas nécessairement perçus comme illicites. Mais tout cela ne suffit pas pour définir la « magie » : en effet, selon ces critères même les actes de purification, de divination, de guérison ou d'initiation pratiqués dans le cadre de la « religion » ou de la médecine pourraient être classés comme de la μαγγανεία (« magie », « enchantement »). Même la réalisation de certaines actions rituelles ne suffit pas à définir la magie : il faut aussi qu'elles soient réalisées en dehors du contexte institutionnel et des pratiques religieuses collectives de la polis, et que, du moins à partir d'une certaine époque, elles soient perçues au niveau social sinon comme illicites, du moins comme suspectes et discréditées.<sup>612</sup> Les professionnels de la magie décrits par les sources, souvent des prêtres itinérants qui vivaient du revenu de leurs pratiques privées, appelés γόετες, ἀγύρται, ἐπωδοί, μάγοι, étaient souvent perçus comme des charlatans et des escrocs ; c'est pour cette raison que leurs actions étaient la plupart du temps rattachées à une sagesse orientale, étrangère à la Grèce.

Pendant, ces sources appartiennent au V<sup>e</sup> s. : avant Hérodote (1.132 et 7.113-14), qui identifie la particularité de l'action des *magoi* persans dans le lien entre φάρμακα et ἐπωδαί, nous n'avons pas de références claires à la magie comme une notion distincte en soi. Dans les poèmes homériques, par exemple, il n'est pas fait mention d'activités reconnaissables comme étant « magiques » :<sup>613</sup> néanmoins, Circé deviendra au fil des siècles l'archétype littéraire de la magicienne. Il est douteux qu'à l'époque homérique il ait existé un concept comme celui qui sera plus tard exprimé par les termes μαγγανεία ou μαγεία : les pratiques qui seront ensuite cataloguées comme des

**611** Dans Pind. *Pyth.* 3.47-53, datant probablement de 474 av. J.-C., Asclépios soigne les maladies par de douces incantations (μαλακαῖς ἐπαιοδαῖς ἀμφέπων), des potions salutaires (προσανεία πίνοντας), des remèdes (φάρμακα).

**612** Le fait que les opérateurs de la « magie » étaient discrédités ne signifie pas que ses utilisateurs étaient marginalisés : au contraire, de nombreuses sources attestent que des membres de la classe dirigeante athénienne y ont eu fréquemment recours.

**613** Le fait qu'Homère ne mentionne pas les professionnels de la magie ne signifie pas que ces figures n'existaient pas : Burkert (1992, 41-85) pense qu'ils étaient déjà répandus, du moins depuis l'époque archaïque. Selon certains historiens, Homère les aurait exclus des poèmes avec d'autres éléments surnaturels en tant que superstitions indignes du contexte héroïque.



actes magiques étaient probablement perçues comme des actes médico-religieux, et se distinguaient de ce qui sera de la magie par le fait qu'elles n'étaient pas blâmées. Il est probable que seule la spécialisation des savoirs à l'époque classique ait désigné comme de la « magie » tout ce qui se trouvait en marge de la science, de la philosophie, de la religion civique, ce qui en faisait une connaissance partiellement autonome dans le domaine des faits religieux.<sup>614</sup> Ce seront principalement les philosophes et les médecins qui, au IV<sup>e</sup> s., lanceront une attaque contre la dangerosité des rites et cultes non-civiques, parmi lesquels ceux que nous, les modernes, qualifierions de « magie ». Toutefois, il faut tenir compte du fait que les opinions des philosophes ne coïncidaient pas forcément avec celles de la communauté. Comme à chaque époque, même dans l'antiquité, le concept de magie, qui est éminemment social, est continuellement redéfini et renégocié en fonction des besoins de chaque société : à un certain moment, ce seront les lois qui circonscriront les caractéristiques des crimes, y compris la magie, à la suite de situations spécifiques à réglementer et à réprimer.<sup>615</sup> C'est d'une certaine manière l'accusation de magie qui définira la notion.

L'empoisonnement avait également un statut liminaire dans l'Antiquité : en présence d'un cadavre sans signes extérieurs de violence et en l'absence de science toxicologique, le doute sur le caractère naturel de la mort ou sur la présence de poison ou de magie ne pouvait être écarté. Dans ces deux cas, bien que l'empoisonnement soit un moyen couramment utilisé pour se débarrasser des opposants politiques, les coupables sont souvent considérés comme des femmes. En fait, les sources qui esquissent des personnages inventés, d'une part proposent le poison comme une arme féminine,<sup>616</sup> d'autre part établissent une relation solide entre le féminin et la magie : de Circé à Médée en passant par Simaitha et les sorcières romaines, les professionnels de la magie sont représentés de façon prédominante comme des femmes. En Grèce, ces figures sont souvent appelées *pharmakides*.<sup>617</sup>

<sup>614</sup> Graf 1994, chap. 2. Pour une mise au point du débat sur le statut de la magie, voir aussi Graf 2002.

<sup>615</sup> Phillips 1991.

<sup>616</sup> Il existe de nombreux proverbes à ce propos (e.g. Eur. fr. 464 Kn.). Sur le parallèle entre enchantement magique et érotique, voir Plu. *Con. Praec.* 139a : « La pêche à l'aide de drogues est un moyen rapide et facile d'attraper et d'avoir du poisson, mais elle le rend inesthétique et mauvais ; de même les femmes qui utilisent des philtres et des charmes magiques (φίλτρα καὶ γοητείας) à l'égard de leurs maris et qui les subjuguent par la volupté (δι' ἡδονῆς) n'ont plus pour compagnons que des êtres stupides, insensés, corrompus ».

<sup>617</sup> Le terme *magos*, d'origine persane, est réservé aux hommes ; mais dans une fable d'Ésope, la magicienne est appelée γυνὴ μάγος (Aes. *Fab.* 56 Perry).

Si nous acceptons ces sources comme un miroir de la réalité, nous n'hésiterions pas à conclure, en paraphrasant Lysistrata, que *φαρμακοῖς γυναιξὶ μελήσει* : les sources historiques et philosophiques tracent cependant un tableau très différent, traitant les opérateurs de la magie le plus souvent au masculin. En effet, les spécialistes de la magie ancienne, à travers l'étude des sources documentaires, des papyrus magiques, des *tabellae defixionum* et d'autres types de textes en prose, sont parvenus à des conclusions différentes de celles qui étaient induites par les sources poétiques : la plupart des historiens concluent que la pratique de la magie était essentiellement masculine, tant comme profession que comme utilisation, d'autres émettent l'hypothèse que les deux sexes participaient de manière égale, parfois dans des domaines différents.<sup>618</sup> La présence féminine était peut-être prépondérante dans le cadre de la magie concernant la grossesse et l'accouchement. Même en ce qui concerne la magie érotique, qui est considérée comme un domaine féminin tant parmi les praticiens que les clients, les papyrus magiques montrent que ce sont surtout les hommes qui essaient de lier une femme à eux par le biais des arts magiques.<sup>619</sup> Dans la poésie, au contraire, aucun homme ne semble avoir besoin de cet outil pour conquérir une femme.

Les traces de magiciens masculins dans la fiction sont rares. En partant de l'*epos*, puis dans la littérature archaïque et classique, on ne trouve pas de correspondants masculins de figures de *pharmakides* importantes comme Circé et Médée, investies d'une capacité « magique » stable, ni de figures secondaires et anonymes comme la nourrice de Phèdre. Du côté masculin, nous rencontrons des personnages légendaires ou semi-légendaires dotés de capacités de divination, de guérison ou psychogogiques, tels qu'Orphée, Trophonios et Pythagore, généralement caractérisés positivement.<sup>620</sup> Mais, si des figures féminines modifient leur physionomie en devenant, à l'époque classique, des *pharmakai* et des meurtrières alors qu'elles étaient auparavant des divinités guérisseuses, cela n'arrive pas aux héros dotés de capacités iatromantiques ; ils continuent d'être vénérés en Grèce comme des bienfaiteurs et ne dégèrent pas en figures négatives de *goetes* ou d'empoisonneurs.<sup>621</sup>

En revanche, dans la prose historique et philosophique de l'époque classique, on trouve des descriptions méprisantes de figures

<sup>618</sup> Dickie 2001, 79 ; Kunst 2007, 158 ; Graf 1994, chap. 6.

<sup>619</sup> Graf 1994, chap. 6.

<sup>620</sup> On trouvera une analyse de ces figures dans Ogden 2002b, 9-32. Voir aussi Brelich 1958, 106-18 ; Kunst 2007, 150.

<sup>621</sup> Un passage de Properce (2.1.51-64) juxtapose, sans les comparer, deux groupes de personnages, experts en *pocula* et *herbes* : les femmes sont toutes des magiciennes nuisibles et des empoisonneuses, les hommes sont des guérisseurs bénéfiques.

masculines de magiciens itinérants, de devins, de charlatans et de maîtres d'initiations comme ceux décrits par Platon, qui offraient des services privés de magie « blanche » ou « noire » dans les cités grecques contre une rémunération (*Resp.* 2.364b-c) ; il est peu probable qu'il ait été aussi facile pour une femme d'exercer une profession itinérante. Entre le V<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> s., ces figures sont également l'objet de discrédit de la part de la médecine rationnelle qui s'oppose aux traitements magico-religieux des maladies.<sup>622</sup> L'irrationalité et l'amateurisme reprochés à ces pratiques au nom des nouvelles exigences de rationalité seront intéressants pour comprendre la continuité du lien des femmes avec la magie dans les représentations littéraires de l'époque.

En analysant les figures de *pharmakides* de la littérature archaïque et classique,<sup>623</sup> il faudra donc toujours garder à l'esprit l'écart entre la fiction littéraire et ce qui ressort des sources techniques concernant les professionnels de la magie ; un écart dont il faut se demander les raisons, et qui indique combien l'idéologie et l'incorporation des préoccupations sociales ont affecté la construction de ces personnages au cours des siècles.

### 2.3.2.1 Les enchanteresses homériques

Les premières représentations de femmes enchanteresses ou utilisant la « magie » dans la littérature grecque remontent à Homère. Le terme « magiciennes », en vérité, est particulièrement inapproprié pour définir ces figures : il s'agit, comme nous le verrons, de femmes mortelles ou de déesses qui, en vertu de caractéristiques personnelles, de connaissances divines ou médico-religieuses, agissent sur la réalité, la modifiant au moyen d'instruments tels que des objets magiques, des *pharmaka* et des *epodai*. Dans l'*Iliade* est mentionnée par exemple Agamède (11.740), ἡ τόσα φάρμακα ἤδη ὅσα τρέφει εὐρεΐα χθῶν « experte à tous les poisons que nourrit la vaste terre ». <sup>624</sup> Même dans la rencontre entre Héra et Aphrodite dans le livre 14 (vv. 214-21), on trouve des traces de magie érotique, où le κέστος ποικίλος (« le bandeau polychrome ») a tout l'air d'un objet magique ; mais la frontière entre la séduction et l'enchantement est très nuancée, et les prérogatives divines d'Aphrodite suffisent à expliquer l'efficacité de son bandeau.

<sup>622</sup> E.g. Hippocr. *Morb. Sacr.* 1.22-30.

<sup>623</sup> Un bref aperçu dans Ogden 2002b, 78-114.

<sup>624</sup> Selon Martin 2013, 179-80, la scène dans laquelle la prisonnière Hécamedé verse une boisson à Patrocle et Nestor aurait une caractérisation magique (*Il.* 11.624-43), puisque son objectif serait de revivifier les corps des héros. Cette hypothèse ne nous semble pas reposer sur des éléments de preuve.

Les plus célèbres et les plus importantes charmeuses des poèmes sont Circé et Calypso. Les deux personnages sont qualifiés de θεῶν ; ils ne devraient donc pas, *stricto sensu*, faire l'objet d'une étude sur les femmes (mortelles) dangereuses. Le choix de les inclure dans la section sur les enchantresses dépend de la caractérisation spécifique qu'elles prendront dans la littérature post-homérique : si leurs figures dans Homère sont divines et le public des poèmes les percevait comme telles, dans la tradition suivante, Calypso et surtout Circé s'humanisent et deviennent progressivement des archétypes, des symboles ou des allégories de caractéristiques féminines (la séduction, l'enchantement, la luxure) ou de types féminins (la sorcière, l'ensorceleuse), repris et resémantisés à leur tour dans des réécritures ultérieures. Par exemple, un lecteur de l'époque classique, hellénistique ou romaine, percevait Circé comme une experte en *manganeia*. Au fil des siècles, leur nature divine a été laissée de côté et leur personnalité a parfois été déformée pour favoriser leur aplatissement dans la catégorie des maîtresses de séduction ou de magie.

### 2.3.2.2 Calypso *doloessa*

Dans les quatre livres des *Apologoi*, Ulysse raconte à Alcinoos ses aventures ; dans ces récits, les thèmes et les personnages *folkloriques* sont adaptés aux besoins de l'*epos*, donnant vie à des histoires qui constituent aussi un catalogue des plaisirs et des dangers de l'existence humaine, souvent représentés par des figures féminines - humaines, divines et monstrueuses - qui menacent le retour du héros. La première de ces figures est celle de Calypso. Au début de l'*Odyssee*, alors que tous les Achéens sont rentrés chez eux, Ulysse erre sur la mer (*Od.* 1.13-15) : « Il ne restait que lui à toujours désirer le retour et sa femme, car une nymphe auguste le retenait captif au creux de ses cavernes, Calypso, qui brûlait, cette toute divine, de l'avoir pour époux ». Athéna, intervenant au banquet des dieux pour plaider la cause du héros, précise avec une hostilité mal dissimulée le portrait de cette nymphe (*Od.* 1.48-57) :

ἀλλά μοι ἄμφ' Ὀδυσῆϊ δαΐφρονι δαίεται ἦτορ, δυσμῶρφ, ὃς δὴ διηθὰ φίλων ἄπο πήματα πάσχει νήσῳ ἐν ἀμφιρῦτῃ, ὅθι τ' ὀμφαλός ἐστι θαλάσσης,	50
νήσος δενδρήεσσα, θεὰ δ' ἐν δώματα ναίει, Ἄτλαντος θυγάτηρ ὀλοόφρονος, [...]	
τοῦ θυγάτηρ δύστηνον ὀδυρόμενον κατερύκει, αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι θέλγει, ὅπως Ἰθάκης ἐπιλήσεται.	55

Mais moi, si j'ai le cœur brisé, c'est pour Ulysse, pour ce sage, accablé du sort, qui, loin des siens, continue de souffrir dans une île aux deux rives. Sur ce nombril des mers, en cette terre aux arbres, habite une déesse, une fille d'Atlas [...]. Sa fille tient captif le malheureux qui pleure. Sans cesse, en litanies de douceurs amoureuses, elle veut lui verser l'oubli de son Ithaque.

Calypso est une déesse : elle est appelée *thea* dans de nombreux passages et elle se définit comme telle (5.119) ; elle se nourrit de nectar et d'ambrosie (5.199) et offrira à Ulysse de partager son immortalité.<sup>625</sup> Athéna décrit le séjour d'Ulysse sur l'île d'Ogygie comme une contrainte (1.14 ἔρυκε ; 1.55 κατερύκει) exercée par un enchantement (1.56-7 μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι | θέλγει) qui, comme un *pharmakon*, fait oublier au héros son retour (1.57 ἐπιλήσεται). La raison de cet emprisonnement est explicite : Calypso veut épouser Ulysse (1.15 λιλαιομένη πόσιν εἶναι). La description d'Athéna dépeint une femme dangereuse, dont Ulysse doit être sauvé de l'emprise (1.84-7). Les Olympiens acceptent la demande d'Athéna et Hermès est envoyé à Ogygie, où Ulysse « git dans une île, où les maux le torturent ; là bas, en son manoir, la nymphe Calypso, de force, le retient (ἀνάγκη | ἴσχει) ». (*Od.* 5.13-15). « De force », dit Homère. Cependant, quand Hermès vient sur l'île, ce n'est pas la maison d'une méchante sorcière qui l'accueille, mais un parfait exemple de *locus amoenus*, dans lequel vit un νύμφη ἐϋπλόκαμος (*Od.* 5.59-74) :

Il la trouva chez elle, auprès de son foyer où flambait un grand feu. On sentait du plus loin le cèdre pétillant et le thuya, dont les fumées embaumaient l'île. Elle était là-dedans, chantant à belle voix et tissant au métier de sa navette d'or (ἡ δ' ἔνδον αἰοιδίουσ' ὀπι καλῆ | ἴστον ἐποιομένη χρυσεῖη κερκίδ' ὕφαιεν). Autour de la caverne, un bois avait poussé sa futaie vigoureuse : aunes et peupliers et cyprès odorants, où gîtaient les oiseaux à la large envergure, chouettes, éperviers et criardes corneilles, qui vivent dans la mer et travaillent au large. Au rebord de la voûte, une vigne en sa force éployait ses rameaux, toute fleurie de grappes, et près

**625** Calypso est également appelée νύμφη. Le terme définit des divinités de second rang caractérisées par l'immortalité, l'association avec des lieux naturels et d'autres caractéristiques spécifiques. Le caractère des Nymphes est ambigu et, selon certains historiens, à l'origine néfaste, mais parfois protecteur et courotrophe. Hésiode place Calypso parmi les Océanides (*Th.* 359 ἡμερόεσσα Καλυπώ : une allusion à son pouvoir de séduction ?). Le terme peut cependant aussi être attribué à une femme mortelle, généralement non mariée, mais parfois mariée (Pénélope dans *Od.* 5.743). Certaines caractéristiques de la nymphe correspondent à celles de Calypso, à commencer par sa relation avec la nature ; de plus, la nymphe, bien que désirable, n'est généralement pas soumise aux restrictions familiales et peut rarement être domestiquée. Les nymphes ont parfois des relations sexuelles avec les mortels (Larson 2001).

l'une de l'autre, en ligne, quatre sources versaient leur onde claire, puis leurs eaux divergeaient persil et violettes. Dès l'abord en ces lieux, il n'est pas d'Immortel qui n'aurait eu les yeux charmés, l'âme ravie.

Le cadre est enchanteur, à l'image de la déesse qui y vit, et il est nettement sensuel : plus encore, « this imagery seems not only to be sensual, but, indeed, overtly sexual ».<sup>626</sup> Tous les sens sont impliqués dans la description, stimulés par le chant des oiseaux, les couleurs, l'odeur du cèdre et du thuya, la douceur des prairies. Ce paysage fait partie de la caractérisation de Calypso qui, malgré le halo de danger dont elle était entourée dans le récit d'Athéna, se révèle être une hôtesse courtoise, qui accueille Hermès et n'hésite pas à freiner sa déception, obéissant à l'injonction de Zeus. Après le départ d'Hermès, la nymphe aidera Ulysse à préparer son voyage en fournissant du bois pour le radeau, des provisions et des vêtements.

En quoi consiste donc la dangerosité de Calypso ? Pourquoi Ulysse ne lui fait-il pas confiance lorsqu'il reçoit la permission de partir ? Le héros lui demande de le rassurer (vv. 177-9) :

je ne mettrai pas le pied sur un radeau, si tu ne consens pas à me jurer, déesse, le grand serment des dieux que tu n'as contre moi aucun autre dessein pour mon mal et ma perte (μή τί μοι αὐτῷ πῆμα κακὸν βουλευσέμεν ἄλλο).

Certes, la déesse le retenait contre son gré : « il ne goûtait plus les charmes de la Nymphe ! », même si « la nuit, il fallait bien (ἀνάγκη) qu'il rentrât près d'elle, au creux de ses cavernes : il n'aurait pas voulu : c'est elle qui voulait ! (v. 155 παρ' οὐκ ἐθέλων ἐθελούση) ». Mais Calypso sourit, caresse Ulysse et jure ; puis, de retour dans la grotte, ils dînent. La nymphe utilise alors la *peitho* pour convaincre Ulysse de rester : de nombreux chagrins l'attendent chez lui, tandis qu'en restant à Ogygie le héros pourra obtenir l'immortalité et partager le lit d'une déesse.

C'est là que se révèle le véritable danger de Calypso, bien plus insaisissable que celui de Circé : si en apparence la nymphe est porteuse de salut et d'immortalité et que, comme le révèle le paysage d'Ogygie, elle est une figure de vie et de fertilité, son action est destructrice pour le héros. L'immortalité offerte par Calypso allait en fait décréter pour Ulysse la négation de son destin et la mort sociale, l'annulation de son *kleos* :<sup>627</sup> le nom de Calypso, issu de la racine de

<sup>626</sup> Skafté Jensen 1994, 37.

<sup>627</sup> Vernant 1982. Quelques phrases de Télémaque à propos d'Ulysse dans *Od.* 235-42 révèlent l'importance de garder les *kleos* : « Car sa mort même ne me rendrait pas

καλύπτω, « cacher », évoque non seulement la vie de la nymphe, « cachée » dans une île sans présence humaine (*Od.* 7.246-7), mais aussi l'oubli que « celle qui cache » veut jeter sur le héros, qui oubliera sa vie antérieure et sa famille, qui n'aura plus de nouvelles de lui. En ce sens, Calypso incarne l'ambivalence dans la perception du féminin comme source de vie mais aussi de danger ; et les Nymphes, ne l'oublions pas, peuvent voler la raison des hommes (Plato, *Phaedr.* 238d). Cela explique pourquoi dans le récit fait à Alcinoos (*Od.* 7.244-66) Ulysse peindra Calypso comme une « terrible déesse » (*Od.* 7.246 δεινὴ θεός), « à la terrible ruse » (v. 245 δολόεσσα).<sup>628</sup>

Les séduisants *doloi* de Calypso ne se terminent pas par l'offre d'immortalité : comment ne pas reconnaître en effet dans la scène de l'habillage de la nymphe une tentative implicite d'attirance érotique ? Ce sont en effet les attributs canoniques de la séduction – également présents dans le vêtement de Pandore (*Hes. Th.* 570-84), dans celui d'Héra sur le point de conquérir Zeus (*Il.* 14.170-86) et dans celui d'Aphrodite qui s'apprête à séduire Anchise (*Hym. Hom. Aphr.* 60-90) – qui sont portés par la nymphe (*Od.* 5.230-2) :

La Nymphe se drapa d'un grand linon neigeux, à la grâce légère ; elle ceignit ses reins de l'orfroi le plus beau ; d'un voile retombant, elle couvrit sa tête.

Les vêtements qui lui seront donnés par Calypso représenteront le dernier danger pour Ulysse pendant la tempête (5.321) :

il demeura longtemps enseveli, sans pouvoir remonter sous l'assaut du grand flot et le poids des habits que lui avait donnés Calypso la divine ;

c'est Leucothée qui lui conseillera de les enlever pour sauver sa vie (5.343 ss).

---

aussi malheureux, s'il était tombé avec ses compagnons au pays des Troyens. Alors les Achéens lui auraient élevé un tombeau, et il aurait recueilli une grande gloire pour son fils. Mais en fait les Harpies l'ont enlevé sans gloire, et le voilà perdu, inconnu, ignoré ». Calypso représente en cela le revers des Muses : tandis que les Muses perpétuent la mémoire des héros, Calypso veut soustraire Ulysse de la mémoire des hommes (Bouvier 2002, 83-5).

**628** La caractérisation ambivalente de Calypso dépend également de la focalisation différente des récits la concernant : alors que le narrateur principal décrit les comportements positifs de Calypso, les narrateurs du second degré, Athéna, Ulysse et Protée, en donnent une description négative en tant que « géolière » du héros. À cet égard, Bouffartigue 2006.

## 2.3.2.3 Circé

L'épisode de Circé occupe une grande place dans les *Apologoi*, en plein milieu du poème. Ulysse et ses compagnons débarquent sur l'île d'Ééa (10.135-7) : « une île qu'a choisie pour demeure Circé, la terrible déesse douée de voix humaine (ἐϋπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδή-εσσα), Circé aux belles boucles, une sœur d'Éétès, aux perfides pensées ». Comme Calypso, Circé est une déesse immortelle (bien que de second rang), dont le danger est présenté par Homère d'abord à travers sa parenté : tout comme Calypso était Ἄτλαντος θυγάτηρ ὀλοόφρονος, Circé est αὐτοκασιγνήτη ὀλοόφρονος Αἰήταιο, et, il faut ajouter, sœur de Pasiphaé, une autre femme dangereuse qui, comme nous le verrons, n'est pas étrangère à l'utilisation de *pharmaka*. À la lignée d'Hélios appartient également Médée.<sup>629</sup>

Lorsque le groupe d'Achéens dirigé par Euryloque arrive chez Circé, il tombe sur un spectacle inquiétant (10.212-15) : « tout autour, changés en lions et en loups de montagne, les hommes qu'en leur donnant sa drogue (κακὰ φάρμακ' ἔδωκεν) avait ensorcelés (κατέθελεξεν) la perfide déesse. À la vue de mes gens, loin de les assaillir, ces animaux se lèvent et, de leurs longues queues en orbes, les caressent ». La scène caractérise immédiatement la déesse comme une *pharmakis*, qui domine les animaux, changeant leur nature : c'est surtout sur la base de ce trait que son personnage se transformera au fil des siècles en celui d'une véritable magicienne. Une de ses épithètes est d'ailleurs déjà chez Homère πολυφάρμακος :<sup>630</sup> dans l'iconographie archaïque, ses attributs distinctifs sont la *kylix* ou le *skyphos* contenant les potions. Cette *pharmakeia* n'est pas en contradiction avec sa divinité, au contraire, sa puissance est liée à sa nature divine : de nombreux dieux dans les poèmes homériques utilisent, comme Circé (10.293), une baguette et font des transformations, d'eux-mêmes et des autres. L'herbe *moly*, appelée *pharmakon*, est procurée par le dieu Hermès.

Lorsque les Grecs arrivent au palais de Circé, l'apparence de la déesse est innocente : en effet, comme toute femme du foyer, Circé tisse une toile et chante ὀπιὶ καλῆ, comme Calypso (10.221). Ce chant est un indice de la dangereuse différence du personnage, tout comme l'est le geste peu orthodoxe d'accueillir les Grecs : les épouses grecques n'ont pas l'habitude de chanter et encore moins d'accueillir les invités personnellement. Un trait très féminin est le fait de cacher les maux sous une belle apparence, ainsi que la propension à la tromperie qui vaut à Circé l'épithète de δολόεσσα. Dans les vers

**629** L'appartenance de Circé à la lignée d'Hélios est également mentionnée par Hes. Th. 956-7 et 1011-16.

**630** Od. 10.276. L'épithète sera attribué par Ap. Rh. 3.27 à Médée.



suyvants, la déesse offre à boire et à manger aux Achéens, « puis, leur ayant battu dans son vin de Pramnos du fromage, de la farine et du miel vert, elle ajoute au mélange une drogue funeste (φάρμακα λύγρ'), pour leur ôter tout souvenir de la patrie (ἴνα πάγχυ λαθοῖατο πατρίδος αἴης) » : les compagnons sont ainsi transformés en cochons et enfermés dans la porcherie.<sup>631</sup> Pour les libérer, Hermès donne à Ulysse un antidote aux *pharmaka*, l'herbe *moly*<sup>632</sup> (vv. 287-301) :

Tiens ! C'est l'herbe de vie (φάρμακον ἐσθλὸν) ! Avec elle, tu peux entrer en ce manoir, car sa vertu t'évitera le mauvais jour. Et je vais t'expliquer les desseins de Circé et tous ses maléfices (ὄλοφώϊα δήνεα Κίρκης). Ayant fait son mélange, elle aura beau jeter sa drogue (φάρμακα) dans ta coupe : le charme en tombera devant l'herbe de vie que je vais te donner (θέλξει σε δυνήσεται).<sup>633</sup> Mais suis bien mes conseils : aussitôt que, du bout de sa longue baguette (ἐλάση ῥάβδω),<sup>634</sup> Circé t'aura frappé, toi, du long de ta cuisse, tire ton glaive à pointe et, lui sautant dessus, fais mine de l'occire ! Tremblante, elle voudra te mener à son lit ; ce n'est pas le moment de refuser sa couche ! songe qu'elle est déesse, que seule elle a pouvoir de délivrer tes gens et de te reconduire ! Mais fais-la te prêter le grand serment des dieux qu'elle n'a contre toi aucun autre dessein pour ton mal et ta perte (πίημα κακὸν ἄλλο), que, t'ayant là sans armes, elle ne fera rien pour te prendre ta force et ta virilité (κακὸν καὶ ἀνήνορα).

Tout se passe comme prévu : Ulysse force Circé à jurer, comme il le fera avec Calypso, et monte dans son lit, pendant que ses quatre servantes (l'île d'Ééa est un monde de femmes) préparent le bain et la table ; Circé rend ensuite leur aspect humain aux compagnons, en les oignant d'un onguent magique. Ils resteront les hôtes de son palais pendant toute une année, au terme de laquelle la déesse leur donnera

**631** L'iconographie et les reprises ultérieures du mythe témoignent d'une tradition dans laquelle Circé transformait ses compagnons en différents animaux. Sur les explications proposées pour le choix homérique du cochon, Franco 2010, 153-95.

**632** Il serait inutile d'entrer dans le débat sur l'identité de l'herbe *moly*. Il convient plutôt de rappeler que, selon une tradition rapportée par Phot. *Bibl.* 190, 149b, le *moly* avait jailli du sang d'un géant tué par Hélios parce qu'il tentait de violer Circé : l'antidote au *pharmakon* de Circé provenant du sang d'un monstre violeur rappelle le contre-poing égal dans l'épisode de Déjanire et Nessos.

**633** Θέλω, que le poète utilise aussi pour Calypso (*Od.* 1.57), indique l'enchantement et l'affaiblissement de la volonté ; il est utilisé chez Homère pour indiquer l'action d'un dieu (*Od.* 5.47, *Il.* 13.435) et des Sirènes (*Od.* 12.40). Sur les usages et la sémantique de θέλω, Carastro 2006, 65-159.

**634** La baguette est un attribut d'autres dieux, qui l'utilisent également pour provoquer des métamorphoses (e.g. *Od.* 13.429-33, 16.172-6). Plus qu'un objet magique, il est donc un objet divin : cela explique pourquoi il n'est presque jamais attribué à l'autre grande *pharmakis* de l'Antiquité, Médée. Sur cet objet, Pilo 2014.

des instructions pour la suite du voyage : la terrible déesse trompeuse, la créatrice de φάρμακα λυγρά, s'est transformée en *nymphe*, voilée et entièrement vêtue – signe d'une relation harmonieuse retrouvée avec l'élément masculin<sup>635</sup> –, aide bienveillante des Grecs.<sup>636</sup>

Le mythe de Circé apparaît composite et parfois même contradictoire. Pour expliquer cela, les chercheurs ont identifié dans cette figure mythique une stratification de différents modèles de *folktale* ;<sup>637</sup> le personnage de Circé semble également faire écho à certains modèles mythiques du Proche-Orient ancien.<sup>638</sup> Le premier modèle folklorique évident dans l'histoire de Circé est celui de la sorcière qui transforme les hommes en animaux et contrôle leur volonté, un thème qui aura son expression littéraire la plus célèbre dans les *Métamorphoses* d'Apulée. Ces sorcières sont toujours des femmes ; elles vivent dans les bois ou dans d'autres endroits isolés ; elles sont généralement vaincues par le héros, auquel elles se donnent parfois sexuellement. La composante érotique du mythe de Circé semble se référer au type de la sorcière séductrice ou de la déesse qui prend sa victime comme amant, puis la transforme ou la tue après s'en être lassée. Certaines divinités du Proche-Orient ancien correspondent à cette typologie, dont la plus célèbre est l'Ishtar mésopotamienne, habituée à transformer ses amants en animaux : cette déesse, selon certains chercheurs, serait le modèle principal de la Circé homérique.<sup>639</sup> Au-delà de leurs relations d'influence réelles, les deux personnages présentent la sexualité féminine comme un danger mortel pour les hommes.<sup>640</sup> Le danger de Circé est également exacerbé par sa proximité avec le monde de l'ombre, vers lequel elle mène Ulysse : parmi les modèles de Circé certains chercheurs ont compté Perséphone ou des déesses mésopotamiennes des enfers.<sup>641</sup>

**635** Imperio 2015, 5.

**636** Mais, selon une tradition attestée dans *Schol. Hom. Od.* 11.134, antique ou post-homérique, Circé sera plus tard indirectement responsable de la mort d'Ulysse pour avoir fourni à son fils Télégonos l'arme avec laquelle il tuera son père.

**637** Sur la dette des poèmes homériques envers le conte populaire, Page 1973 ; Hansen 1997.

**638** Selon Page (1973, 51-69) outre la fusion de différents thèmes narratifs, les incohérences du récit homérique sur Circé sont dues à la reprise des contes populaires sous forme abrégée et à l'élimination des éléments fantastiques. On trouvera une analyse des modèles folkloriques et orientales de ce mythe dans Heubeck 1983 et Franco 2010, 121-53.

**639** E.g. Page 1973, 59-60. Voir également West 1997, 408.

**640** Outre ces modèles, d'autres figures ont peut-être influencé la figure de Circé, e.g. la *Potnia theron*, une typologie iconographique orientale représentant une maîtresse de la nature entourée d'animaux sauvages, aussi appelée « Déesse nue », une autre typologie présente dans le Proche-Orient ancien et en Grèce, représentant une femme nue accompagnée d'animaux. À cet égard, Yarnall 1994, chap. 2 ; Marinatos 2000, chap. 2.

**641** Crane 1988, 31 et suiv. ; Marinatos 1995. Le fait qu'Ulysse hésite à ingérer la nourriture offerte par Circé a été lié au danger de manger la nourriture d'Hadès ou

Quel est le rôle du personnage de Circé dans l'*Odyssée* ? La question est débattue. La présence ou la coexistence de ces sources d'inspiration n'offre pas une aide pour interpréter le sens du récit homérique ; ce sens doit plutôt être recherché dans la manière dont les modèles sont sélectionnés et adaptés. Il sera donc nécessaire d'évaluer comment le caractère composite de Circé s'inscrit dans le code épique et l'intrigue du poème. Nous nous limiterons ici à évoquer l'une des nombreuses fonctions du personnage, pertinente pour cette étude, puis nous passerons à ses reprises ultérieures.

Au v. 273 du livre 10, Ulysse, sur le point de partir pour le palais de Circé, déclare : « Moi, je pars : le devoir impérieux est là ». Ἐνάγκη dont le héros se souvient est le devoir de sauver ses compagnons : la rencontre entre Ulysse et Circé commence déjà à prendre forme ici comme une épreuve à réussir, une confrontation dont le héros sortira vainqueur ou vaincu. Comme souvent dans les contes populaires, l'épreuve est divisée en trois parties : d'abord l'herbe *moly* annule l'effet des *pharmaka* de la déesse, puis l'épée s'oppose victorieusement à la baguette ; la troisième épreuve sera de survivre au lit de la déesse. L'invitation amoureuse de Circé n'est pas innocente : « Mais allons ! c'est assez : rentre au fourreau ton glaive et montons sur mon lit ; qu'unis sur cette couche et devenus amants, nous puissions désormais nous fier l'un à l'autre ! », supplie la déesse. Mais le public d'Homère sait bien que cette invitation cache un *dolos*, et que le héros risque de devenir κακὸν καὶ ἀνήνορα : l'appel de Circé à la *pistis* signale la duplicité de la déesse. C'est seulement à ce moment que Circé utilise sa beauté pour exercer une séduction doublement pernicieuse : parce que Circé est δολόεσσα, bien sûr, mais plus généralement parce que l'union avec une déesse est un risque pour tout homme mortel.<sup>642</sup>

L'union avec Circé n'est donc pas un moment de plaisir, mais constitue pour le héros la dernière épreuve, qui sera surmontée grâce à l'imposition du serment. Il est significatif que Circé et Calypso soient toutes deux appelées à prêter serment : cela montre la méfiance du héros envers les deux enchantresses, à laquelle se trouve cependant sous-jacente une méfiance plus générale à l'égard du sexe naturellement traître. Comme cela arrivera plus tard aux « pouliches » de la poésie lyrique et à la femme hippocratique, la « thérapie phallique » apprivoise Circé, qui dès lors reconnaît la supériorité du héros et se transforme en une « vraie » femme : un exemple didactique de la façon de désamorcer la dangerosité féminine en rétablissant le juste rapport hiérarchique entre les sexes. Le poète montre que c'est une

---

des sorcières (Brilliant 1995, 167).

**642** Ce danger est rappelé par Anchise qui vient de s'unir à Aphrodite dans *Hymn. Hom. Aphr.* 185-90.

question de civilisation qui est en jeu : si Circé, maîtresse sur une île de femmes, avait triomphé, le sort des héros aurait été la régression vers l'état bestial. À ce stade du récit de l'*Odyssée*, l'opposition entre homme mortel et divinité perd de sa pertinence par rapport à l'opposition entre homme et femme : la divinité de Circé ne l'empêche pas d'être « remise à sa place » par Ulysse, qui normalise ainsi la gynécocratie en miniature d'Ééa.

Les lectures essentialistes de cet épisode de l'*Odyssée*, qui représenteraient le contraste primordial entre les sexes et l'éternelle angoisse masculine envers la sexualité féminine, ont été nombreuses ;<sup>643</sup> tout aussi insuffisantes sont les lectures qui, interprétant le féminisme en histoire ancienne comme la recherche dans le passé d'un pouvoir féminin consolateur ou d'une complémentarité imaginaire entre les sexes, jugent l'épisode comme un exemple antique positif et harmonieux de relation entre les femmes et les hommes.<sup>644</sup> Au contraire, l'épisode de Circé représente aussi, parmi ses nombreuses significations, l'illustration narrative de la nécessité du contrôle du groupe social des femmes par celui des hommes. Après avoir présenté différentes alternatives de rapports entre les sexes dans lesquelles le pouvoir est formellement ou informellement déséquilibré du côté féminin (Circé, Calypso, Clytemnestre, Hélène...), le poète les qualifie de dangereuses, montrant, dans le cas de Circé, le résultat civilisateur de la défaite de la déesse et de son microcosme féminin. C'est à Ithaque que le héros doit retourner pour reconstituer la relation idéale entre les sexes. *L'homophrosyne*, entre Ulysse et Pénélope est l'idéal d'Homère pour la relation entre l'homme et la femme au sein de l'*oikos* : leur autorité se situe dans deux sphères séparées et l'union de ces sphères constitue le fondement de la société.<sup>645</sup>

L'épisode homérique est l'ancêtre d'où proviennent les Circé suivantes, jusqu'au monde romain et au-delà ; de cet épisode dérivent aussi les représentations allégoriques du mythe qui, depuis le IV<sup>e</sup> s., ont fait de la déesse la figure du plaisir sexuel, de l'impulsion irrationnelle, de la tentation féminine qui « empoisonne » le mâle en le destinant à une vie animale. Sinon, Circé a été interprétée comme la figure de la gloutonnerie et de ses plaisirs, une allégorie où les cochons représenteraient la cupidité : enfin, à travers des interprétations rationalisantes, Circé a été transformée en courtisane ou, comme chez Diodore, en empoisonneuse de maris.<sup>646</sup> Au même mo-

<sup>643</sup> Segal 1968 ; Pellizer 1979.

<sup>644</sup> Yarnall 1994, 9-25. « The most profound transformation that take place in this myth is the turning of male-female hostility into union and trust » (21).

<sup>645</sup> Wohl 1993, 44-5.

<sup>646</sup> Diodore, qui fait de Circé la fille d'Hécate, affirme (4.45.3-5) : « Circé, livrée à l'étude des poisons de toutes sortes, découvrit diverses espèces de racines et leurs

ment, la déesse se transforme en magicienne à part entière. Comme nous l'avons vu, à l'époque classique, la notion de « magie » devient autonome et stabilisée : cela permet de développer dans le caractère de Circé les aspects « magiques », même s'ils dérivent de sa divinité, qui la distinguent néanmoins des dieux olympiques de premier rang. Elle vit seule sur une île, prépare des potions pour nuire aux hommes, accomplit des transformations et elle est proche du monde chthonien : autant de caractéristiques qui la rapprochent de ces devins, nécromanciens, thaumaturges et jeteurs de malédictions qualifiés à l'époque classique de *goetes*, *epodai* et *magoi*.<sup>647</sup> La Circé-prostituée et surtout la Circé-magicienne seront les deux images qui domineront à l'époque hellénistique, à l'époque romaine et jusqu'à nos jours.

C'est de la confluence de ces deux types et du chevauchement probable entre la figure de la prostituée et celle de la sorcière déjà dans l'Athènes classique que dériveront les représentations de Circé comme spécialiste de la magie érotique.<sup>648</sup> On retrouve la trace de ces deux tendances dans un passage du *Ploutos* d'Aristophane (388 av. J.-C.), qui fait allusion à un certain Philonidès, tombé dans les griffes de la courtisane Laïs, qui, comme Circé, transforme ses clients en cochons (*Pl.* 302-15). En réponse à une menace du chœur, Carion déclare :

Mais moi, je ferai comme la Circé, celle qui mélangeait les drogues (τὰ φάρμακ'ἀνακνυκῶσαν) et qui, recevant les compagnons de... Philonidès un jour à Corinthe, les amena, comme s'ils étaient des porcs, à manger de l'ordure pétrie – elle même la leur pétrissait – je l'imiterai de toutes manières. Quant à vous, grognant de volupté, suivez votre mère, pourceaux.

Le chœur répond :

Eh bien donc toi, la Circé, qui mélanges les drogues, opères des sortilèges et salis nos compagnons, nous te saisirons, de volupté

---

propriétés incroyables. Elle avait appris beaucoup de secrets d'Hécate, sa mère ; mais elle en découvrit bien plus encore par sa propre sagacité, de telle sorte qu'elle ne le céda à personne dans l'art de préparer les poisons. Elle fut donnée en mariage au roi des Sarmates, que quelques-uns appellent Scythes. Elle empoisonna d'abord son mari, se saisit ensuite de la couronne, et traita ses sujets avec cruauté et violence. Aussi fut-elle chassée du royaume, et, au rapport de quelques mythologues, elle se réfugia du côté de l'Océan, où elle s'établit dans une île déserte avec les femmes qui l'avaient accompagnée dans sa fuite ». Aux méfaits de Circé s'ajoutent chez Diodore le meurtre de son mari et même la gynécocratie ; il convient également de noter que la transmission des connaissances magiques et sur les poisons se transmet de mère en fille. Sur les interprétations du mythe de Circé de l'Antiquité au Moyen Âge, Franco 2010, 90-120.

<sup>647</sup> À cet égard, Franco 2010, 234-5.

<sup>648</sup> Dickie 2001, 79-87.

imitant le fils de Laërte, nous te suspendrons par les testicules et avec des excréments te froterons, comme à un boue, le nez. Toi, comme Aristyllos, la bouche entrebâillée, tu diras : « Suivez votre mère, pourceaux ».

Le texte est allusif et présuppose dans le public la connaissance de l'identité des personnages et de leurs aventures, mais aussi la vision de Circé en tant que magicienne (v. 310 *μαγγανεύουσαν*) et l'automatisme dans son assimilation à une prostituée. En ce qui concerne ce dernier aspect, Aristophane s'appuie probablement sur une tradition, selon laquelle les actions de Circé devaient être lues comme des enchantements érotiques d'une prostituée, capables de soumettre les hommes.<sup>649</sup> Durant les siècles suivants, de nombreuses autres interprétations seront faites dans ce sens. Elles ne sont pas compatibles avec le fait que, dans l'*Odyssée*, le seul utilisateur des attentions amoureuses de la déesse est Ulysse ; de plus, ses *pharmaka* ne sont pas du tout des philtres d'amour. L'interprétation qui a fait de Circé une prostituée a permis d'articuler des réflexions moralisatrices de toutes sortes et de jouer sur le *topos* de l'hétaïre qui ruine les hommes par un mélange de séduction et de magie.<sup>650</sup>

Il nous semble probable que la transposition de Circé comme symbole érotique négatif ne se soit consolidée qu'à l'époque classique, en accord avec la révision générale des figures féminines du mythe dans un sens négatif et avec la prédilection du genre comique pour les plaisanteries sexuelles et la parodie mythologique. Au moins trois drames entre le V<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> s. concernent Circé : le drame satirique d'Eschyle *Circé* dans la tétralogie d'Ulysse,<sup>651</sup> dont il ne reste aucun fragment, et les deux comédies *Circé* d'Éphippus et d'Anaxilas. Nous pensons que également la stabilisation de la figure de Circé en tant que magicienne remonte à la même période, comme en témoigne le passage du *Ploutos* : une caractérisation qui coïncide avec l'émergence du concept de magie comme activité discréditée et dangereuse, également attestée dans les plaidoyers du IV<sup>e</sup> s.

L'iconographie montre également un changement thématique en ce sens dans la transition de l'âge archaïque à l'âge classique.<sup>652</sup> Les représentations archaïques de Circé insistent sur la déesse comme

<sup>649</sup> Franco 2010, 95.

<sup>650</sup> Une épigramme de Palladas résume cette interprétation (*Anth. Gr.* 10.50.1-4) : « Je nie que Circé, comme Homère le disait à tort, a transformé les hommes qui l'approchaient en cochons ou en loups ; au contraire, c'était une hétéra méchante, qui ruinait tous ceux qu'elle attirait ».

<sup>651</sup> À propos de laquelle, voir Rodriguez Adrados 1965.

<sup>652</sup> Sur l'iconographie de Circé, voir Touchefeu-Meynier 1968, 81-130 ; Schmitt 1995 ; Benson 1995 ; Lampis 2007.

puissance divine et sur son savoir de *pharmakis* : la déesse est au centre de la scène et porte une coupe contenant la potion, entourée de figures hybrides avec une tête d'animal et un corps humain.<sup>653</sup> La scène la plus courante est en fait celle de la métamorphose ; le mélange de traits humains et sauvages indique que la transformation est *in fieri*. La fréquence de cet épisode sur les vases ne peut être que partiellement expliquée sur la base de l'énorme intérêt figuratif des scènes de métamorphose, qui offrent aux peintres des possibilités expressives variées : il est évident qu'à l'époque archaïque, la Circé domestiquée par Ulysse n'émerge pas par rapport à la Circé *pharmakis*. Une autre raison de l'intérêt de ces images est que dans certaines d'entre elles, Circé est nue [fig. 9] ;<sup>654</sup> cette question a fait l'objet d'un débat, étant donné qu'en Grèce la nudité était honteuse pour une femme respectable et vue la rareté conséquente de la nudité féminine par rapport à celle masculine dans l'art figuratif, surtout à l'époque archaïque. Elle est réservée en particulier aux images de déesses liées à la fertilité, selon le modèle de la « déesse nue » du Proche-Orient ancien, puis, au fil du temps, aux femmes représentées dans des moments d'extrême vulnérabilité, sur le point d'être violées (figures mythologiques comme Cassandre) ou dans des situations domestiques, sportives, rituelles et initiatiques, comme le bain rituel avant le mariage.<sup>655</sup> Beaucoup de figures féminines nues sont finalement des prostituées dans des contextes érotiques ; mais les prostituées étaient pour la plupart des femmes esclaves ou étrangères, donc structurellement non respectables.

Comment juger la nudité de Circé par rapport à ces catégories ? Il faut certainement exclure la connotation érotique des scènes en question, pour des raisons externes et internes. D'une part la sexualisation de la figure de Circé n'est pas documentée pour l'époque archaïque ; d'autre part la déesse est souvent représentée (par exemple sur l'*arula* du Louvre et sur la *kylix* du Peintre de Polyphème) avec une position et des traits masculins, comme un *kouros* archaïque, dépourvu de caractéristiques féminines. Certains interprètes ont relié cette nudité aux origines orientales de Circé et en particulier à la « déesse nue » ; d'autres l'ont mise en relation avec la sphère de la

**653** E.g. *LIMC* s.v. « Kirke » 5 et 5 bis, 18.

**654** Il s'agit d'un groupe d'œuvres datées entre 560 et 530 av. J.-C. : deux *kylikes* antiques à f.n. conservées au Museum of Fine Arts de Boston et attribuées au Peintre de Boston (99.519 = *LIMC* s.v. « Kirke » 13) et au Peintre du Polyphème de Boston (99.518 = *LIMC* s.v. « Kirke » 14) [fig. 9] ; une *arula* en argile sicilienne (Paris, Musée du Louvre CA 5956 = *LIMC* s.v. « Kirke » 4) et une amphore pseudo-chalcidienne de Vulci (Vulci, Antiquarium = *LIMC* s.v. « Kirke » 19).

**655** Bonfante 1989, 558-62 ; Cohen 1993 ; Kreilinger 2006.

magie, dont les professionnels sont parfois représentés nus.<sup>656</sup> Une explication convaincante est celle proposée par Cristiana Franco, selon laquelle ces vases dépeignent une nudité athlétique et androgyne, de *parthenos*, porteuse d'une sensualité sauvage, qui nécessite un dompteur.<sup>657</sup> Cette interprétation s'accorde bien avec la nudité masculine des vases, en plus d'être conforme à la narration homérique, dans laquelle la déesse n'est pas encore une figure de l'érotisme. Il n'est pas à exclure que la puissante androgynie de Circé nue sous forme de *kouros* soit également révélatrice de la menace du personnage, qui penche du côté masculin. Certaines femmes dangereuses sont en effet parfois caractérisées par une nudité partielle : Hélène, les Ménades, les Sirènes, Scylla, dans quelques exemples les Amazones et, bien sûr, les courtisanes, qui sur certains vases sont représentées avec l'apparence d'un *kouros*.<sup>658</sup>

À partir de la fin du VI<sup>e</sup> s., les images de Circé ont connu un changement : l'iconographie la plus répandue sur les vases à figures rouges est devenue celle représentant Ulysse, en position de guerrier et armé d'une épée levée à hauteur des flancs, en train d'attaquer Circé qui tente de lui échapper.<sup>659</sup> La puissante déesse de l'âge archaïque est remplacée par une figure surprise et effrayée : l'épisode de Circé se résume ainsi, selon l'esprit de l'époque, à la défaite d'une figure féminine dangereuse et à sa réduction forcée au comportement grégaire attendu d'une femme. Une image de la victoire que l'on pourrait définir comme moralisatrice, qui rassure sur le rétablissement de l'ordre et qui se répète dans les scènes de soumission à l'ordre d'autres figures féminines dangereuses, comme les Amazones, Hélène ou la Gorgone. Comme nous le verrons, depuis le V<sup>e</sup> s., plusieurs créatures non humaines de l'*Odyssee* ayant des traits féminins, telles que Scylla, Méduse, le Sphinx et les Sirènes, initialement représentées comme étant menaçantes, sont embellies, féminisées, et domestiquées par les peintres.<sup>660</sup>

Particulièrement dramatique est la scène du cratère de Varsovie<sup>661</sup> où Ulysse s'avance violemment vers la déesse, vêtue dans un

**656** Médée, nue, recueille des herbes dans le fr. 534 R. des *Rizotomoi*, de la seconde moitié du V<sup>e</sup> s.

**657** Franco 2010, 140-4, qui souligne que la séduction érotique dans un contexte non mercenaire s'exprime généralement par des ceintures, des voiles, des parfums, et non par la nudité.

**658** E.g. l'hétaïre avec un *aulos* sur un *olpe* à f.n. de la 2<sup>e</sup> moitié du VI<sup>e</sup> s. attribué au Peintre de Princeton (Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig K 411).

**659** E.g. le cratère de Tarente attribué au Peintre de Perséphone, vers 440 av. J.-C., New York, Metropolitan Museum 41.83.

**660** Buitron-Oliver, Cohen 1995, 37-8.

**661** Cratère attique à f.r. de Varsovie, Musée National 140352 (= LIMC s.v. « Kirke » 26), de 480-40 av. J.-C. Ce schéma iconographique se trouve déjà à l'époque archaïque



un style oriental mettant en évidence son altérité, qui s'enfuit avec sa tunique ondulante, faisant un geste d'alarme. Dans certains vases de la seconde moitié du V<sup>e</sup> s., la scène tourne au comique :<sup>662</sup> Circé, parfois représenté avec des traits grotesques, fait tomber la baguette et la coupe avec le *pharmakon* et s'enfuit, poursuivie par Ulysse. Certaines scènes semblent préfigurer une chasse d'amour, un schéma iconographique assez populaire au V<sup>e</sup> s. : sur un vase, Ulysse est représenté nu.<sup>663</sup> Dans les scènes comiques également, la figure masculine domine. Circé réapparaît à l'époque hellénistique chez les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes ; là aussi la déesse prépare des potions pour envoûter les voyageurs qui arrivent chez elle et est entourée d'hommes transformés en bêtes. Sa fonction dans l'histoire est de purifier Médée et Jason, contaminés par le sang d'Apsyrté ; toute connotation érotique est absente, au contraire la déesse critique le choix de Médée de fuir avec un inconnu. L'image de Circé-prostituée reviendra des siècles plus tard dans la *Histoire vraie* de Lucien (2.46-7), dont les protagonistes arrivent sur une île habitée uniquement par des femmes,

parées tout à fait comme des courtisanes (ἐταρικήως), toutes belles et jeunes [...]. En tout cas ces femmes nous prenaient en charge, nous attirant chacune chez elle et nous offrant l'hospitalité. Mais moi, resté un petit moment à l'écart – car je n'aurais rien de bon –, je regarde à la ronde plus en détail et je vois en grand nombre des ossements et des crânes humains gisant sur le sol. Lancer un cri, rassembler mes compagnons et courir aux armes, cela ne me semblait pas le bon parti. Mais j'empoignais la mauve, et je lui adressais une prière instante pour échapper aux malheurs présents. Peu après, comme mon hôtesse faisait le service, je vis ses jambes, qui n'étaient point d'une femme mais bien des

sur une *lekythos* à f.n. de 525-475 av. J.-C. (Tarente, Museo Archeologico Nazionale 4404), où Ulysse tend un bras en signe de menace vers Circé assise. Voir aussi l'*oinochoe* du Peintre des *Oinochoai* de Bruxelles (Paris, Louvre, G439) de 460-50 av. J.-C. La scène est dramatique et dynamique : Ulysse menace avec l'épée Circé, représentée avec la coupe et la baguette lorsqu'elle se rend compte que la potion n'a pas fonctionné. La scène représentée sur le cratère en calice de Bologna (Museo Civico Archeologico 298 = *LIMC* s.v. « Kirke » 24), attribuée au Peintre de la *Phiale* (environ 440 av. J.-C.) est similaire à celle du cratère à f.r. du Metropolitan Museum of New York 41.83 (= *LIMC* s.v. « Kirke » 25) [fig. 10], provenant de Tarente et attribué au Peintre de Perséphone, environ 440 av. J.-C., sur lequel Circé en fuite laisse tomber le vase au sol.

**662** Il s'agit d'un groupe de *skyphoi* à f.n. qui font partie du matériel du sanctuaire des mystères cabiriques de Thèbes, caractérisé par des scènes caricaturales (*LIMC* s.v. « Kirke » 25, 26, 31, 32, 45). Sur le *skyphos* 1893.0303.1 conservé au British Museum de Londres, daté de 450-20 av. J.-C., une Circé au visage grotesque, identifiée par l'inscription KIRKA, offre la coupe à Ulysse.

**663** *Skyphos* cabirique à f.n., Oxford, Ashmolean Museum G 249 (V.262), de 425-375 av. J.-C. (= *LIMC* s.v. « Kirke » 32).

sabots d'âne. Tirant alors mon épée, je l'arrête, je la garrotte et je la questionne sur toute l'affaire. Elle, bien qu'à contrecœur, s'expliqua : elles étaient des femmes de la mer, appelées Onoskelai (Patte d'âne), qui faisaient leur pâture des visiteurs étrangers. « Quand » dit-elle « nous les avons enivrés, nous nous unissons à eux, et pendant leur sommeil nous les agressons ». Je n'en entendis pas plus et je la laissai là tout attachée, pendant que je grimpais sur le toit pour appeler mes compagnons au rassemblement. Quand ils furent regroupés, je leur révélais toute l'affaire, je leurs montrais les ossements et je les faisais entrer chez la femme attachée. Elle aussitôt se transforma en eau, elle avait disparu ! Cependant je plongeai mon épée dans l'eau pour vérifier : et l'eau se transforma en sang.

La parodie de l'épisode de Circé est évidente (l'herbe magique, l'agression à l'épée, la séduction) ; l'allusion à l'épisode de séduction mortelle par excellence, celui des Sirènes, ne manque pas, rappelé par l'image du sol couvert d'os. La scène dans laquelle chaque femme amène un homme chez elle pour passer la nuit - mais en fait pour le tuer - évoque un autre épisode de massacre d'hommes, celui des Danaïdes. Enfin, les pattes d'âne sont une caractéristique du monstre féminin Empousa, dont le nom est utilisé comme surnom pour les prostituées. L'association entre féminité, séduction, magie et mort est ainsi complète.

#### 2.3.2.4 La voix, la parole, le chant

Depuis plus d'un siècle, les analogies entre la figure de Circé et celle de Calypso ont été observées ; d'autre part, Ulysse lui-même les associe, comme de dangereuses déesses qui ont entravé son retour (*Od.* 9.29-34). Bien que les différences entre les deux personnages soient profondes, ils sont unis par leur vie solitaire sur une île,<sup>664</sup> hors du contrôle des hommes, par leur capacité d'enchanteresses, par l'apparence - démasquée par leur chant - de femmes respectables qui tissent, et enfin par leur double fonction d'ennemies et d'aides, ainsi que d'amantes. Elles partagent de nombreuses épithètes, faisant allusion à leur beauté et à leur danger, comme *εὐπλόκαμος, δεινὴ, δολόεσσα* : mais c'est sur une autre épithète, celle de *αὐδήεσσα*, que nous souhaitons brièvement porter l'attention.

Les anciens s'étaient déjà interrogés sur la signification de cet adjectif, utilisé par Homère pour qualifier seulement trois femmes,

<sup>664</sup> Sur les déesses vivant isolées dans des endroits reculés, souvent liées à la mort, Aguirre Castro 1996.

Circé, Calypso et Ino-Leucothée, qui sauve Ulysse des eaux.<sup>665</sup> Il indiquerait des personnages non-humains parlant avec une voix humaine,<sup>666</sup> comme le montre le fait que l'adjectif se réfère également au cheval d'Achille, lorsqu'il prophétise (*Il.* 19.407) ; sur cette base, certains chercheurs ont voulu lier l'épithète aux capacités prophétiques.

Alors que les dieux olympiques se transforment avant d'approcher les mortels, ces déesses de second rang semblent pouvoir s'adresser aux humains directement et avec une voix humaine. Selon Bouffartigue cet épithète fut appliquée à une catégorie particulière de figure féminine mythique, les prédatrices d'hommes, comme les nymphes, pourvues d'une faculté utile à cette fonction, le langage humain.<sup>667</sup> L'hypothèse, bien qu'indémontrable, est intéressante : comme nous l'avons déjà mentionné, la voix est en fait un élément pertinent de la séduction et de l'enchantement. Circé et Calypso chantent, contrairement aux épouses homériques :<sup>668</sup> le chant de Calypso est modulé par une belle voix (1.61 ἀοιδιάουσ' ὀπί κἀλή), mais ses mots aussi sont doux et enchanteur (1.56-7 : μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι θέλγει. Αἰμυλίους étaient également les mots de Pandore dans Hes. *Op.* 78). Quant à Circé, c'est son chant qui attire les Achéens qui attendent à l'extérieur du palais, précédant ses paroles trompeuses. Le verbe θέλω indique un mode d'action divine exercé pour immobiliser un mortel ; sa dimension est souvent visuelle (une lueur ou un brouillage de la vision). La voix des enchanteresses divines, en revanche, met en évidence la dimension sonore du θέλω ; le chant de l'aède suscite le même étonnement, la même immobilité (*Od.* 12.154-200).

La grande séductrice des poèmes, Hélène, ne chante pas, mais parle, et parle longuement : et, comme nous l'avons vu, sa voix sert aussi à tromper. Même Hélène ressemble d'une certaine façon à l'archétype de l'enchanteresse. Les potions de la Tyndaride dans l'*Odyssee* sont utilisées à des fins bénéfiques : mais la *pharmakis* égyptienne qui apprend à Hélène à les manipuler (*Od.* 4.228) porte le nom Πολύδαμνα, « celle qui détruit beaucoup », pour désigner une pratique qui est tout sauf bienveillante. Le fait qu'Hélène soit associée à l'utilisation de poisons est également témoigné dans la tradition ultérieure, par exemple dans un passage d'Élien (*NA* 15.13) dans lequel il est dit que pendant son séjour en Égypte, elle a brisé le dos d'un serpent mortel dont elle avait recueilli le venin. « Pourquoi s'est-elle empressée de collecter un tel trésor » conclut Élien, « je ne sais pas ». Dans l'*Odyssee*, ses *pharmaka* apaisent la colère et la douleur, tandis que sa voix, comme nous l'avons vu, est une arme dangereuse

**665** *Od.* 5.334, 10.136, 11.8, 12.150 et 12.449.

**666** E.g. *Schol. Hom. Od.* 10.136 et 11.8 ; Phot. s.v. « Αὐδήεσσα ».

**667** Bouffartigue 2006, 62. Voir aussi Nagler 1977.

**668** Les scholies le remarquent déjà (e.g. *Schol. Hom. Il.* 3.125).

qui enchante et trompe, comme celle de Pandore. Ce n'est pas par hasard que la première relation explicite entre la parole et la magie dans l'acte de *thelgein* est établie précisément dans l'*Éloge d'Hélène* de Gorgias (10 et 14) :

(10) αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπωδαὶ ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται· συγγινομένη γὰρ τῆι δόξει τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις τῆς ἐπωιδῆς ἔθελε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητεία. γοητείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ τέχναι εὐρηνται, αἱ εἰσι ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα

(14) τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει ἢ τε τοῦ λόγου δύναμις πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν ἢ τε τῶν φαρμάκων τάξεις πρὸς τὴν τῶν σωμάτων φύσιν. ὥσπερ γὰρ τῶν φαρμάκων ἄλλους ἄλλα χυμοὺς ἐκ τοῦ σώματος ἐξάγει, καὶ τὰ μὲν νόσου τὰ δὲ βίου παύει, οὕτω καὶ τῶν λόγων οἱ μὲν ἐλύπησαν, οἱ δὲ ἔτερψαν, οἱ δὲ ἐφόβησαν, οἱ δὲ εἰς θάρσος κατέστησαν τοὺς ἀκούοντας, οἱ δὲ πειθοῖ τινα κακῆι τὴν ψυχὴν ἐφάρμακευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν.

(10) Les incantations enthousiastes nous procurent du plaisir par l'effet des paroles, et chassent le chagrin. C'est que la force de l'incantation, dans l'âme, se mêle à l'opinion, la charme, la persuade et, par sa magie, change ses dispositions. De la magie et de la sorcellerie sont nés deux arts qui produisent en l'âme des erreurs et en l'opinion les tromperies.

(14) Il existe une analogie entre la puissance du discours à l'égard de l'ordonnance de l'âme et l'ordonnance des drogues à l'égard de la nature des corps. De même que certaines drogues évacuent certaines humeurs, et d'autres drogues, d'autres humeurs, que les unes font cesser la maladie, les autres la vie, de même il y a des discours qui affligent, d'autres qui enhardissent leurs auditeurs, et d'autres qui, avec l'aide maligne de la Persuasion, mettent l'âme dans la dépendance de leur drogue et de leur magie. (Trad. J.-P. Dumont)

Chant, enchantement, séduction, féminité et mort : même les Sirènes, femmes et *parthenoi*, enchantent les marins (le verbe est *thelgo*) avec une séduction dont l'effet mortel est attesté par la prairie pleine d'os. Le chant, si c'est une femme qui l'entonne, est ainsi représenté comme une activité de séductrices, qui vivent seules : il est aussi typique des hétéaires. Comme nous le verrons, une interprétation mythique évhémériste fera aussi des Sirènes des prostituées. Une fois encore, il faut étendre le discours à toutes les femmes dangereuses et à l'ensemble du *genos gynaikon* : dans les contextes les plus divers, les sources anciennes nous montrent que la voix et la parole

des femmes sont dangereuses et subversives.<sup>669</sup> C'est l'une des nombreuses raisons pour lesquelles on prescrit aux femmes le silence ou que leur parole publique est canalisée dans des discours rituels socialement prévus et contrôlés. La voix des femmes enchante, séduit et persuade,<sup>670</sup> leurs paroles sont trompeuses,<sup>671</sup> leurs commérages détruisent la réputation des hommes ;<sup>672</sup> même à cet égard, la racine du danger est l'absence de contrôle rationnel qui, outre les actions, laisse également libre cours aux paroles.

Le discours trompeur, bien sûr, ne concerne pas seulement les femmes : quel exemple masculin est plus évident que celui d'Ulysse ? Mais ce n'est que dans le cas du *genos gynaikon* que la tromperie est considérée comme naturelle : dans les sources anciennes, nous ne trouverons pas de phrase symétrique à celle sur Héra dans *Il.* 19.96-7 et qui pourrait rassembler à « *étant mâle, il l'a trompé par sa ruse* ». Chez le héros, la ruse est une qualité individuelle, chez la femme un vice inné.

La métaphore du discours féminin, qui mélange la vérité et le mensonge, est le tissage, exercé par Hélène en tant qu'épouse, mais également attribué à Circé, Calypso et Pénélope, elle aussi habile à tromper. Circé et Calypso chantent en tissant. Les femmes cachent leurs intentions (*l'epiklopon ethos* de Pandore dans *Hes. Op.* 67)<sup>673</sup> ou

**669** Les femmes dangereuses de la tragédie, toutes d'excellentes oratrices, illustrent bien cette subversion en s'exprimant hors des espaces prévus. À ce propos, McClure 1999.

**670** Le lien entre *eros* et *peitho* est étroit, dès la Pandore d'Hésiode et sa femme provocante qui ternit l'homme αἰμίλα κωτίλλουσα (*Op.* 373-5). Dans les images, Péitho est souvent accompagnée d'Eros et d'Aphrodite (Buxton 1982).

**671** Les Grecs pensaient que l'*apistosyne* féminine s'exprimait dans des discours trompeurs, à tel point que, lorsque les femmes témoignaient au tribunal, elles juraient sur leurs enfants, seule façon de les forcer à la sincérité (Démot. *C. Boeot.* 1.4) : une fois de plus, la maternité se présentait comme une voie de rédemption pour l'irréductible nature féminine. Les proverbes à cet égard sont sans fin : Soph. fr. 811 R. « J'écris les serments d'une femme sur l'eau » ; Diogen. 4.4 « Ne croyez pas en une femme, même sur son lit de mort : car il ne faut jamais croire une femme », etc.

**672** Le commérage à Athènes n'était pas un domaine féminin : au contraire, c'était une forme de contrôle social à prédominance masculine (Hunter 1994), utile dans la guerre, entre les factions politiques et dans le contrôle des groupes opprimés. Cependant, souvent le commérage était attribué à des sujets minoritaires, tels que les femmes et les esclaves, et, en tant que tel, il était perçu comme subversif. Selon les sources, ce sont les femmes qui sont la pipelette par excellence (e.g. Eur. *Tr.* 651, Ar. *Ec.* 120, *Th.* 393), et leur bavardage est voisin de la délation (Arist. *Pol.* 5.1313b), de la calomnie, de la plainte (Plato *Resp.* 8.549 c-e) et de la conspiration : « Les femmes par nature aiment le blâme, et si seulement elles trouvent une occasion de discuter, elles en rajoutent encore plus : c'est un plaisir pour les femmes d'échanger des discours qui n'ont rien de sain » (Eur. *Phoen.* 198-201). Il s'ensuit que ce qui définit le commérage n'est donc pas son contenu, mais le sujet social qui l'exprime.

**673** Sur le *topos* des femmes dissimulatrices par nature, Plato, *Leg.* 6.781a : « ce sexe est, à raison même de sa faiblesse, plus porté que nous autres hommes à se cacher et

les expriment à travers un discours énigmatique, opposé à la clarté dénotative du *logos* :<sup>674</sup> l'ambiguïté des discours de la Clytemnestre d'Eschyle, les énigmes du Sphinx ou la parole inquiétante de Cassandre. En raison de son irrationalité, la voix des femmes est aussi prophétique et même véridique, surtout chez les vierges.

Puisque la parole féminine est séduisante, comme le montre l'archétype divin d'Héra, les hétaires sont également considérées comme de bonnes oratrices, puisqu'elles utilisent leur voix pour flatter les hommes. De certaines hétaires célèbres, comme Aspasia ou Alcé, les sources soulignent l'éloquence. Cette caractéristique des hétaires devait être un cliché : il suffit de penser à la fréquence avec laquelle les poètes comiques comparent les démagogues aux prostituées, qui attirent les clients avec leurs discours mensongers.<sup>675</sup> C'est précisément le *politikos logos* qui est lié à la persuasion érotique dans la polémique des poètes comiques contre la corruption et le désordre social : dans l'imaginaire athénien, les deux sphères étaient donc perçues comme contiguës. Ce cliché a dû obtenir un certain succès au cours des siècles, à en juger par cette déclaration d'une prostituée chez Alciphron (*Ep.* 4.7) :

Pensez-vous qu'un sophiste soit si différent d'une courtisane ? Peut-être seulement dans le fait que les moyens de persuasion sont différents, car le but est le même pour les deux, à savoir faire le profit. Mais nous sommes bien meilleures, bien plus pieuses ! Nous ne disons pas que les dieux n'existent pas, au contraire, nous croyons en eux [...]. Et puis nous n'éduquons pas les jeunes plus mal qu'ils ne le font. Comparez, si vous voulez, Aspasia, la courtisane, et Socrate, le sophiste, et demandez-vous ensuite lequel des deux a élevé les meilleurs hommes : vous verrez que Périclès a été l'élève d'Aspasia, et Critias de Socrate.

Le discours séducteur est propre aux femmes, la magie est une forme de séduction, la persuasion est une forme de magie, la magie est elle aussi propre aux femmes : le cercle entre la parole féminine, la séduction et la magie se referme ainsi.

### 2.3.2.5 L'époque classique

Au V<sup>e</sup> s., avec quelques changements, le protagonisme féminin dans le domaine de la « magie » se poursuit : le lien entre les pratiques

à agir par des voies détournées ».

<sup>674</sup> Sur le langage énigmatique des femmes, Iriarte 1990 ; Quintillá Zanuy 1996.

<sup>675</sup> Ar. *Eq.* 763-6 ; *Vesp.* 1015-35 ; *Pax* 739-59 ; *Th.* 805, Call. Com. fr. 21 K.-A.

magiques et la mort devient plus étroit, et la frontière floue entre magiciennes et empoisonneuses s'amenuise. Le terme le plus utilisé à cette époque pour désigner les praticiens de la « magie » est *pharmakis*, signe que leur principale compétence est considérée comme étant la préparation de potions : *pharmakon*, indiquant à la fois le remède qui guérit et le poison qui tue, s'adapte aux deux principaux courants de la magie, celui qui bénéficie, guérit et donne naissance à l'amour, et celui qui blesse ou tue les ennemis.

Dans la catégorie des *pharmakides* se distingue Médée, descendante d'Hélios comme Circé, un personnage qui s'est transformé au fil des siècles, passant d'une physionomie de déesse à celle de filicide et empoisonneuse. La Médée d'Euripide, dont le profil de magicienne est peu mis en valeur au profit de celui de meurtrière, est définie comme *sophe* précisément en raison de sa compétence en matière de *pharmaka*, un facteur important de la peur que Créon nourrit à son égard (*Med.* 283-6) :

Je crains que tu ne fasses à mon enfant quelque mal irrémédiable. Maintes raisons contribuent à ma crainte : tu es habile et experte à plus d'un méfait (σοφή πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις), et tu souffres d'être dépossédée du lit conjugal.

Médée répond qu'en d'autres occasions, son image de sage (σοφή) lui avait valu une mauvaise réputation (vv. 303-5).

C'est peut-être surtout dans les *Peliades* que sa physionomie de magicienne était marquée, et peut-être dans les *Rizotomoi* (*Cueil- leuses d'herbes*) de Sophocle, dont les deux fragments survivants se réfèrent à un rite magique. Dans le fr. 534 R. Médée est représentée en train de cueillir des plantes pour ses potions :

Elle, détournant les yeux de ses mains, recueille le sérum blanc qui coule de la coupe en récipients en bronze [...] Des paniers secrets gardent les racines coupées, qu'elle a récoltées, nue, avec des faucilles en bronze, en criant, en hurlant (ἄς ἦδε βοῶσ' ἀλα- λαζομένη | γυμνή χαλκείοις ἤμα δρεπάνοις).

Dans le fr. 535, une invocation est conservée, dans laquelle le poète tente de recréer une atmosphère de pratiques magiques : « Soleil, notre seigneur, et toi le feu sacré dans la main de la protectrice des routes, Hécate, qu'elle amène à l'Olympe et aux croisements sacrés de la terre, couronnée de chêne, entourée des spires de serpents féroces ». Nous ne savons pas si la tragédie se déroulait en Colchide et si la potion a été utilisée pour tuer le dragon, ou si son destinataire était Pélias : dans les deux cas, la magie a joué un rôle prépondérant. Malheureusement, nous n'avons pas suffisamment d'éléments sur le rôle de la magie dans les autres drames consacrés à Médée.

La caractérisation en tant que magicienne sera plus tard reprise par Apollonios de Rhodes et par Diodore, qui fera de Médée la fille d'Hécate (également caractérisée comme empoisonneuse, meurtrière et même parricide) et la sœur de Circé.<sup>676</sup> Diodore (4.46.1) affirme que Médée, bien qu'elle ait appris d'Hécate et de Circé les pouvoirs des *pharmaka*, en faisait un usage contraire, sauvant les étrangers : peut-être un souvenir de l'ancienne déesse bienfaitrice ? Selon l'historien, Médée « portait avec elle beaucoup de poisons de propriétés étranges, inventés par Hécate, sa mère, et par Circé, sa sœur » (4.50.5). Dans le récit sur le meurtre de Pélias, Diodore insiste sur les clichés sur les magiciennes (4.51-2) : Médée prépare les *pharmaka* et les cache dans une statue creuse d'Artémis, se vieillit avec un onguent magique, entre dans la ville en se montrant inspirée par la fureur divine, se rend à Pélias, montre qu'elle peut se rajeunir en utilisant un antidote à l'onguent et fait enfin apparaître des images de dragons. S'ensuivent le démembrement et la résurrection du bélier, des prières à la lune, des formules obscures dans une langue barbare et enfin, le meurtre. Au contraire, dans la description par Plutarque de la tentative de meurtre de Thésée (*Thes.* 12), la dimension surnaturelle a disparu : Médée est décrite comme une marâtre ordinaire, intrigante et empoisonneuse, dépourvue de tout charme exotique.

Une autre femme dangereuse de la lignée du Soleil que nous avons déjà rencontrée, exerce de temps en temps les arts magiques : il s'agit de Pasiphaé qui, selon Apollodore (3.15.1), avait exercé une magie particulière sur son mari, trop enclin aux aventures extra-conjugales : « Quand une femme s'unissait à Minos, elle n'avait aucune chance d'en réchapper, car Pasiphaé, lasse de voir Minos coucher avec quantité de femmes, lui avait administré une drogue (ἐφαρμάκευσεν) : chaque fois qu'il couchait avec une autre femme, il éjaculait dans ses parties intimes des bêtes malfaisantes et toutes en mouraient ».<sup>677</sup> Procris, une autre épouse infidèle,<sup>678</sup> pour survivre au rapport sexuel avec Minos, lui fait boire « de la racine de Circé (Κίρκαιαν ῥίζαν), pour qu'il ne lui fasse pas de mal, et elle couche avec lui ». Comme beaucoup de femmes dangereuses, Pasiphaé n'accepte

**676** Diod 4.45.2. Selon la tradition la plus ancienne, la mère de Médée était Idyie, et Circé était la sœur d'Étès.

**677** Ant. Lib. *Met.* 41.4, dont la version du mythe est en partie différente, précise que les animaux éjaculés par Minos étaient des serpents, des scorpions et des scolopendres.

**678** Éos, déesse de l'aurore, avait tenté de séduire Céphale, époux de Procris. Lorsqu'il la refuse, Éos lui conseille de tester la loyauté de sa femme. Céphale se présente alors déguisé à Procris et lui offre des bijoux en échange d'une nuit d'amour. Procris cède, et après la découverte de l'identité de l'homme, elle s'enfuit en Crète où elle devient l'amante de Minos. Par la suite, le couple se réconcilie, mais Procris, craignant que Céphale ne la trahisse avec Éos, se cache pendant une chasse pour l'espionner. Céphale, entendant un bruissement dans un buisson et pensant qu'il s'agit d'un animal, jette sa lance et poignarde sa femme.



pas - même si elle est elle-même adultère - la liaison de son mari et bloque son pouvoir de reproduction. Mais le *pharmakon* de Pasiphaé est contré par un *alexipharmakon*, préparé par Circé.

Dans la tragédie, la Déjanire des *Trachiniennes*, qui n'est pas une *pharmakis*, agit également comme si elle l'était ;<sup>679</sup> la magie érotique est également mentionnée par la nourrice de Phèdre dans *Hippolyte couronné*. Ce personnage représente toute une catégorie sociale, celle des femmes du peuple qui jouent un rôle dans la communauté comme sorcières, sages-femmes, guérisseuses, cueilleuses d'herbes.<sup>680</sup> Dans l'*Andromaque* d'Euripide, la protagoniste est accusée à tort d'utiliser la magie nocive (vv. 32-5) : elle affirme qu'Hermione « dit que mes philtres cachés la rendent stérile et odieuse à son époux ». Hermione elle-même le répète (vv. 158-60), associant l'utilisation présumée de *pharmaka* à l'origine asiatique de sa rivale. La présence de la magie dans la comédie date déjà de Sophron, auteur d'un mime intitulé *Femmes qui prétendent chasser la déesse* (Ταὶ γυναῖκες αἱ τὰν θεὸν φαντι ἐξελάσν).<sup>681</sup> Les fragments survivants (3-9 K.-A.) font allusion à des ἀλεξιφάρμακα, à un sacrifice de chiens, à un rituel de purification par le sel, la poix et le laurier, à une scène scatologique et à Sélééné ; des éléments qui font probablement référence à un rituel apotropaïque avec le parrainage d'Hécate. Dans le fr. 4a K.-A., un orateur qui gère le rituel donne des ordres à ses assistants : la présence des femmes est certaine, mais un participe au pluriel masculin suggère aussi une intervention des hommes. À la l. 27 du fr. 4b K.-A., on lit μορμολυ[κ, qui évoque des croquemitaines. De nombreux commentateurs ont observé, sur la base de l'*hypothesis* et des scholies à Theocr. *Id.* 2 (= fr. 5 et 6 K.-A.) la dette de Théocrite envers ce mime ; le poète hellénistique aurait repris Sophron dans la *Pharmakeutria*, bien que ce soit dans le cadre de rites magiques différents, apotropaïque pour le premier et de magie érotique pour le second. Outre le titre du mime, la relation entre les deux textes suggère également que la *persona loquens* du fr. 4a et au moins un de ses assistants étaient des femmes, comme Simaitha et Thestylis.<sup>682</sup>

<sup>679</sup> Sur la magie dans les *Trachiniennes*, Faraone 1994.

<sup>680</sup> Certaines sources précisent que à Rome les nourrices pratiquaient les arts magiques pour protéger les enfants (Ov. *Fast.* 6.147 ; Plin. *NH* 28.39), ainsi que pour favoriser leurs amours une fois ceux-ci devenus adultes (Ov. *Her.* 11.39). D'autres sources établissent un lien entre les nourrices et les *striges*, qui obligeaient les enfants à téter leur lait toxique (Plin. *NH* 11.232; à cet égard, Mencacci 1995).

<sup>681</sup> Sur le débat concernant le titre du mime et l'identification de la déesse, Drago 2009, 13-16.

<sup>682</sup> Pour une analyse plus détaillée des aspects magiques de ce mime et de sa relation avec l'*Idylle* II de Théocrite, Hordern 2004 *ad loc.* ; Drago 2009 ; Verdejo Manchado 2010.

La comédie d'Aristophane caractérise de façon comique la préparation de *pharmaka* et l'empoisonnement de maris comme des activités quotidiennes du *genos gynaikon* ; on en trouve un exemple dans *Th.* 560-5 dans un catalogue de méfaits féminins :

ni qu'une autre abattit son mari avec la hache, je ne l'ai pas dit ; ni qu'une autre avec des drogues rendit son mari fou ; ni qu'un jour sous la baignoire [...] une Acharnienne enfouit son père [...] ni que toi, comme ta servante avait mis au monde un enfant mâle, tu t'approprias l'enfant et lui passas, à elle, ta petite fille.<sup>683</sup>

La présence entre le V<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> s. de comédies ayant pour titres *Circé* (Anaxilas, Éphippos), *Médée* (Strattis, Antiphane, Eubule, Cantharos, etc.), *Prêtre itinérant* (Ménandre, Antiphane, Philémon), *La rajeunisseuse* et *La rajeunie* (Philippidès et Philémon) et *La femme buvant la potion de Mandragore* (Alexis), laisse penser que le thème de la magie a connu une certaine vivacité dans ce genre. Ménandre a écrit une comédie intitulée *La Thessalienne*, qui parle d'une sorcière : la référence à la Thessalie comme le foyer des arts magiques féminins était déjà proverbiale au V<sup>e</sup> s. L'allusion dans *Ar. Nub.* 749 à une γυναίκα φαρμακίδ' [...] Θεσσαλήν à propos de la spécialité des sorcières de Thessalie, celle de faire descendre la lune du ciel (sur laquelle voir aussi Plato *Gorg.* 513a), montre que le spectateur a parfaitement compris ce à quoi le poète faisait référence.

Les sorcières de Thessalie, qui trouveront leur représentation la plus emblématique chez Apulée, sont présentées par de nombreuses sources comme des vieilles femmes (Alciphr. 3.8.1 et Luc. *D. Meretr.* 4.1, etc.) : elles représentent un type de sorcière différent de celle fascinante, qui cache sa dangerosité sous de belles apparences. La magicienne séduisante et la vieille sorcière au nez crochu sont les deux stéréotypes de la sorcière encore répandus aujourd'hui. La comédie, qui dénigre souvent des personnages de vieilles femmes vicieuses, a peut-être mis en scène quelques personnages de ce type, comme la *pharmakis* nymphomane et ivrogne du fr. 186 K.-A. *incertae fabulae* de Phérécrate (ἀνδροκάπραινα καὶ μεθύση καὶ φαρμακίς).<sup>684</sup> À l'époque hellénistique, nous trouverons des magiciennes âgées chez Théocrite (2.91, 6.40, 7.126) et Lucien (*D. Meretr.* 1.2 et 4.1), puis dans le monde romain, chez Horace, Tibulle, Propertius et Ovide. Beaucoup d'entre elles sont décrites avec mépris : selon certains chercheurs, la représentation des vieilles magiciennes provient

<sup>683</sup> Voir également *Thesm.* 428-31 : « Je suis d'avis qu'il nous faut manigancer sa perte d'une manière ou d'une autre, soit par les poisons, soit par un moyen quelconque ».

<sup>684</sup> On trouve des références au vin dans le fr. 11 K.-A. de la *Circé* d'Éphippos et dans le fr. 170 K.-A. de la *Thessalienne* de Ménandre.

également de la peur des Grecs vis-à-vis de l'autonomie des femmes âgées, qui, plus libres que les femmes mariées, se prêtaient à aider ces dernières dans leurs amours. Nous ne savons pas si les femmes plus âgées s'occupaient de magie plus souvent que les jeunes femmes, par exemple pour bénéficier d'une source de revenus lorsque l'âge ne leur permettait pas de faire un travail trop pénible ; même l'imaginaire a probablement joué son rôle.

### 2.3.2.6 Les plaidoyers du IV<sup>e</sup> siècle

Au IV<sup>e</sup> s., une source pertinente sur la perception et la représentation des « magiciennes » sont les plaidoyers : une source, comme nous l'avons vu, non moins idéologique que la poésie, mais qui donne au moins quelques détails sur les procès tenus à Athènes contre des femmes – et seulement des femmes – qui pratiquaient une forme de « magie ». <sup>685</sup> En raison de la brièveté des sources et de leur discordance, le problème consistant à discerner la nature de l'accusation portée contre ces femmes reste souvent sans réponse.

Un premier cas est celui de la prêtresse Ninon mentionnée par Démosthène et accusée d'avoir introduit des cultes étrangers à Athènes (probablement celui de Sabazios), d'avoir parodié les Mystères ou d'avoir préparé des philtres d'amour pour les jeunes gens (Dem. *C. Boeot.* I, 2 et *C. Boeot.* II, 9, *De falsa legat.* 281 et *Scholia ad loc.*). Flavius Josèphe l'inscrira sur une liste de femmes jugées pour *asebeia* et précisera que le chef d'accusation était de célébrer des initiations aux Mystères de divinités étrangères, activité interdite qui prévoyait la peine de mort (*C. Apion* 2.267). L'accusation d'*asebeia* a également été portée contre la célèbre hétaire Phryné, acquittée par la suite, qui aurait participé à des fêtes obscènes, introduit une nouvelle divinité et organisé des thiasés illégales d'hommes et de femmes (Anon. Seguerian. *Ars Rhet.* 215, Alciph. 4.3). Même sur ce chef d'imputation, les historiens ne sont pas d'accord. Le Pseudo-Aristote (*M. Mor.* 1188b 29-38) raconte aussi l'histoire d'une femme – une nouvelle Déjanire – qui aurait donné à un homme un philtre magique pour le faire tomber amoureux, provoquant sa mort. La femme aurait alors été jugée devant l'Aréopage et acquittée, le tribunal ayant reconnu qu'elle avait agi sans intention de donner la mort : bien qu'il soit d'une historicité incertaine, cet exemple témoigne de la prise de conscience de la notion d'homicide involontaire. Différent est le destin de l'empoisonneuse du plaidoyer d'Antiphon (peut-être fictif) *Contre la belle-mère*, dans lequel la concubine qui empoisonne sans

<sup>685</sup> Sur les processus qui impliquent des praticiens de la magie, Collins 2001 ; Dickie 2001, 47-78 ; Eidinow 2010 et 2016.

le savoir son maître croyant lui donner un philtre d'amour est torturée et condamnée à mort. Dans ce cas, cependant, la femme n'est pas une citoyenne, mais une esclave. Enfin, Élien (*VH* 5.18) mentionne un procès devant l'Aréopage contre une *pharmakis* dont il ne cite ni le nom ni l'imputation, et qui s'est conclu par la peine de mort : l'accusée étant enceinte, la sentence a été exécutée après l'accouchement.

Le procès le plus célèbre du IV<sup>e</sup> s. concernant les pratiques magiques est celui intenté contre Théoris de Lemnos. Dans le *Contre Aristogiton* I (79-80), Démosthène déclare, à propos du frère de l'accusé :

Je tais le reste, mais ce pour quoi vous, vous avez condamné à mort la mauvaise Théoris de Lemnos (τὴν μιὰρὰν Θεωρίδα, τὴν Λημνίαν), l'empoisonneuse (τὴν φαρμακίδα), ces poisons et ces incantations (τὰ φάρμακα καὶ τὰς ἐπωδὰς) il les a reçus de la servante de Théoris, qui autrefois a dénoncé cette dernière et à qui ce sorcier (βάσκανος) a fait des enfants ; il compose des sortilèges (μαγγανεύει). Abuse les gens, prétend guérir ceux qui sont atteints d'épilepsie, étant lui-même atteint de tout sorte de scélérateuse.

Plus tard, Plutarque, dans la *Vie de Démosthène* (14), a repris cet épisode en déclarant que « il accusa aussi la prêtresse Théoris de commettre de nombreux méfaits, et notamment d'enseigner la tromperie aux esclaves ; il demanda pour elle la peine de mort, et elle fut exécutée ». Enfin, selon Philochore, Théoris était une devineresse et sa condamnation à mort a été prononcée sur la base d'une *graphe asebeias* (*FGrHist* 328 F 60 apud *Harpocr.* s.v. Θεωρίς· μάντις ἦν ἡ Θεωρίς, καὶ ἀσεβείας κριθεῖσα ἀπέθανεν, ὡς καὶ Φιλόχορος ἐν <ς> γράφει).

Les sources sont donc contradictoires tant sur le type de crime commis par Théoris que sur sa profession, à tel point que certains chercheurs ont douté qu'elles parlent du même personnage : en effet, Théoris est mentionnée comme *hierieia*, *mantis* ou *pharmakis*, terme oscillant entre la sphère de la magie et celle de l'empoisonnement. La nature contradictoire des sources est cependant plus apparente que réelle ; comme nous l'avons vu, les activités liées au surnaturel ne répondaient pas à une taxonomie précise.<sup>686</sup> Quant à l'accusation portée contre Théoris, nous ne sommes pas sûrs que la production de *pharmaka* et la pratique d'autres activités magiques aient pu constituer un crime au moment de ces procès : le peu de preuves dont nous disposons montre plutôt que ceux qui produisaient ou administraient les *pharmaka* étaient poursuivis si le résultat de ces pratiques était

<sup>686</sup> Eidinow 2010, 12-13.

mortel. Dans ces cas, le crime était le meurtre.<sup>687</sup> Dans les autres cas, l'imputation reste indéfinie : l'accusation vague d'enseigner aux esclaves à tromper leurs maîtres peut difficilement être liée à un crime spécifique, tandis que celle d'*asebeia* peut inclure plusieurs délits.

Un fait est cependant clair : quel que soit le crime contesté, seules des femmes sont jugées pour des activités liées au surnaturel, dans un monde judiciaire qui, à en juger par les plaidoyers qui nous sont parvenus, voyait surtout des hommes à la barre. Le frère d'Aristogiton est appelé *baskanos*, Démosthène prétend avoir été accusé par Eschine d'être un *goes* (Dem. *De Cor.* 276) et retourne contre lui la même accusation (*De Falsa. Leg.* 109), mais, à part des insultes de ce genre, aucune information ne nous est parvenue concernant des procès à Athènes contre des hommes pour des raisons similaires à celles décrites ci-dessus, pas même dans des plaidoyers fictifs. Alors que l'histoire stéréotypée de la « sorcière en procès » existe (e.g. Aesop. *Fab.* 56 Perry), il n'y a pas d'équivalent concernant le « sorcier ». Comment expliquer cette particularité si les professionnels de la magie étaient autant des hommes que des femmes, ou même majoritairement des hommes ?

### 2.3.2.7 Le sexe des 'magiciens'

Les éléments qui convergent dans la représentation de l'opérateur magique en tant que figure principalement féminine proviennent d'une part de la conception générale de la magie et d'autre part de la conception générale de la « nature » féminine. D'un côté, il faut rappeler que, surtout à partir de l'époque classique, l'ensemble des pratiques que nous avons définies comme « magie » sont discréditées. Dans les sources, l'appellation de « magicien » est le plus souvent utilisée comme une insulte ou une accusation, comme dans le cas de Démosthène et Eschine, ou comme le descripteur d'une activité charlatanesque. Il ne s'agit donc pas de sa légalité ou de son illégalité, mais de sa définition comme une occupation qui ne convient pas à un citoyen. Il s'ensuit que la pensée hégémonique attribue – même contre toute évidence – cette activité discréditée à des groupes marginaux, comme les esclaves et les femmes, qui sont eux aussi discrédités. Cette tendance est par ailleurs bien attestée au fil des siècles : la

<sup>687</sup> Selon Collins (2001), le cas de Théoris concernait ce type de crime et les accusations de magie n'étaient qu'un facteur aggravant : ce n'est que de cette manière que pourrait s'expliquer sa condamnation à mort. Si tel est le cas, cela confirmerait l'hypothèse de Vial (1985, 48) – pourtant impossible à prouver –, selon laquelle Théoris n'était pas une Athénienne habitant dans la clérouquie de Lemnos : « Lemnienne » serait une insulte à une femme qui tue des hommes. Selon Dickie (2001, 51-4), l'accusation était plutôt celle d'*asebeia*, comme dans le cas de Ninós.

persécution des groupes opprimés a souvent été et est encore justifiée sur la base de leur prétendue relation avec l'occulte.<sup>688</sup> Les chasses aux sorcières qui ont touché des milliers de femmes jusqu'au XVIII<sup>e</sup> s. en Europe n'en sont qu'un exemple.

En Grèce également, le groupe le plus approprié auquel attribuer les pratiques magiques est celui des femmes ; en fait, de nombreuses caractéristiques « naturelles » féminines se prêtent à être associées à la magie. Tout d'abord, dans de nombreuses cultures, y compris la culture grecque, il existe une croyance répandue selon laquelle les femmes sont plus proches que les hommes de la nature, de la vie et de la mort, et ont un lien privilégié avec la possession, les forces surnaturelles, la guérison. La femme est aussi une créature irrationnelle et cruelle, à laquelle on peut facilement attribuer un glissement de la *pharmakeia* à l'empoisonnement ; elle est enfin une séductrice, c'est à dire une enchanteresse. Mais la nature féminine est aussi encline à la vengeance, à l'envie et à la jalousie, celles-ci étant toutes des causes de malédictions et de magie néfaste ; elle est enfin rusée et vile, et préfère les armes sournoises comme les sortilèges ou les potions.<sup>689</sup> Des siècles plus tard, Pline l'Ancien définira la *pharmakeia* comme *feminarum scientia* (NH 25.5.10) : une *techne* qui suppose une forme de *metis* peu noble. Le fait que, dans les sources, les victimes des magiciennes sont représentées comme étant surtout masculines confirme la présence d'une importante composante stéréotypée dans le portrait de la sorcière : il s'agit de la même tendance observée jusqu'à présent à attribuer des victimes masculines aux guerrières, aux filicides et, bien sûr, aux séductrices.<sup>690</sup>

L'attribution de la magie aux femmes est également un moyen d'expliquer les actions des hommes qui ne sont pas basées sur la *meritotes* et le sens civique dans le cadre de l'idéologie de la *polis* : comment justifier, par exemple, un homme qui favorise les enfants illégitimes dans son héritage au détriment des enfants légitimes ou qui quitte sa famille pour vivre avec une courtisane ? Nous l'avons vu dans le cas d'Alcé : la justification sociale est d'attribuer ces gestes

**688** Des meurtres, lynchages et tortures de sorcières présumées ont encore lieu aujourd'hui dans plusieurs pays africains (Gambie, Congo), en Inde et en Papouasie-Nouvelle-Guinée. En Arabie Saoudite, au Kenya, au Cameroun et au Togo, la sorcellerie est un délit pénal, souvent puni de mort. Les victimes sont en grande partie des femmes.

**689** Des siècles après, Élien (NA 1.54) rappellera le danger des magiciennes/empoisonneuses, qu'il définit plus toxiques qu'une vipère aspic : alors que le serpent doit mordre pour empoisonner, le contact avec la victime suffit pour les *pharmakides*.

**690** Dans le monde grec, les victimes de certains rites magiques étaient des hommes, ainsi que les clients, car ces rites concernaient des domaines spécifiquement masculins : e.g. les *défixiones* contre des adversaires dans les procès ou contre des auriges dans les compétitions sportives. Dans les *défixiones* érotiques, au contraire, où la situation est symétrique, ce sont les victimes féminines qui l'emportent. À cet égard, Graf 1994, chap. 5 ; Dickie 2000.

masculins insensés à des philtres magiques administrés par des femmes. Dans la loi athénienne du IV<sup>e</sup> s., un testament peut être invalidé s'il est rédigé par un homme « persuadé par une femme » (Hyp. C. Ath. col. VIII, 2-6) :

Elle [la loi] stipule qu'on est libre de disposer de ses biens, chacun à son gré, à moins d'avoir été privé de ses facultés par la vieillesse, par la maladie, par des troubles mentaux, par les suggestions d'une femme (γυ[ναϊκί] πειθόμ[ενο]ν), par la détention en prison ou par une contrainte quelconque.

Puisque la « persuasion » des hommes était principalement assurée par des prostituées, il s'ensuit que, dans de nombreuses sources, celles-ci étaient représentées comme des expertes en potions et sortilèges, surtout dans le domaine de l'amour. Selon certains chercheurs, ce chevauchement aurait une base réelle : les prostituées et les *pharmakides* auraient appartenu au même milieu et beaucoup d'entre elles auraient exercé les deux métiers.<sup>691</sup> En témoigne le passage cité du *Ploutos* d'Aristophane dans lequel Laïs se situe à la croisée de la magie et de la prostitution ; mais la magie ne pourrait être ici qu'une métaphore de la séduction érotique. Les preuves de ce que Démosthène insinue sur la mère d'Eschine, accusée d'être une courtisane (avec un surnom de monstre féminin, Empousa) et organisatrice de cérémonies d'initiation privées, ne sont pas plus concrètes.<sup>692</sup> Étant donnée l'habitude athénienne d'insulter ses adversaires par le biais d'insultes à leur mère,<sup>693</sup> rien ne nous empêche de penser que les accusations de Démosthène n'étaient qu'une calomnie.

Si le féminin est un vecteur utile de la magie, cette dernière est, en revanche, un instrument utile dans la définition du féminin : attribuer des pratiques magiques aux femmes est en fait une autre pièce du processus d'altérisation du *genos gynaikon*, ainsi qu'un moteur de la gynécophobie. La magicienne est en quelque sorte la personnification de la nature féminine irrationnelle et dangereuse pour l'ordre social d'une *polis* qui considère la maîtrise de soi et la contenance comme des qualités du citoyen : une chose peut être qualifiée de magique parce qu'elle ne correspond pas à l'ordre normatif ou doit

<sup>691</sup> Dickie 2001, 79-87.

<sup>692</sup> Dem. *De Cor.* 129 : « ta mère, grâce à ses mariages en plein jour dans la boutique voisine du héros Calamitès, a élevé le beau portrait et l'excellent acteur de dernier ordre que tu es ? » ; 130 : « [...] sa mère [...] Glaucothée [...] chacun sait qu'on l'appelait Empousa et qu'elle avait reçu ce nom évidemment parce qu'elle faisait et subissait tout » ; 259 : « Devenu homme, pendant que ta mère pratiquait ses initiations, tu lui lisais les livres ».

<sup>693</sup> Villacèque 2014.

être tenue à l'écart.<sup>694</sup> La *pharmakis* est un modèle négatif sur lequel il est possible de projeter une grande variété d'anxiétés et de désirs, et qui réaffirme par antithèse la validité du modèle féminin traditionnel. En bref, la magie – dans le monde antique et au-delà – s'inscrit dans les dynamiques qui conduisent à définir les notions d'autorité, de légitimité et d'altérité, et la physionomie du citoyen masculin par rapport aux femmes et aux barbares, tous deux identifiés comme opérateurs de magie ; la stigmatisation de la magie se combine avec d'autres stratégies visant à marginaliser les activités, les personnes ou les idées considérées comme inacceptables ou illégitimes.<sup>695</sup>

Il s'agit bien sûr de mécanismes disciplinaires anonymes et inconscients : qu'il s'agisse de fascination ou de poison, à l'époque classique, la magicienne est de plus en plus représentée comme un puissant archétype de menace pour la communauté. C'est à l'époque classique qu'elle devient définitivement un stéréotype culturel. Et c'est également sur la base de ce stéréotype que s'expliquent les procès contre Théoris, Phryné, Ninos et les autres femmes mentionnées par Aristote et Élien, qu'il s'agisse de personnages historiques ou de simples expressions de la mentalité de l'époque. Ces jugements révelent un lien, dans la perception courante, entre la magie, l'empoisonnement et la féminité. C'est sur la base de cette perception que s'explique l'insistance sur les accusations de magie même en l'absence d'un crime de « sorcellerie » : si l'accusation réitérait ces arguments, cela signifie qu'ils pourraient influencer les juges comme éléments de dénigrement des accusées.

L'orateur et les juges partageaient donc un présupposé général – la conviction de la menace féminine envers les hommes – et un présupposé plus spécifique – la prédisposition des femmes aux sorts et aux *pharmaka*. Cette double idée préconçue s'est greffée sur une situation historique particulière, celle de l'Athènes du IV<sup>e</sup> s. après la défaite de la guerre du Péloponnèse. Il s'agit d'une époque de relative instabilité politique, économique et sociale, dans laquelle la jalousie sociale, la culture de la suspicion et du commérage ont peut-être trouvé un terrain fertile : dans l'après-guerre, de nombreuses veuves, célibataires et orphelines étaient contraintes de subvenir à leurs besoins, même par des travaux discrédités, et étaient exposées à la suspicion et à la malveillance.<sup>696</sup> Ainsi le ressentiment social pouvait être dirigé, par le biais des commérages, vers des femmes qui agissent de

<sup>694</sup> Kunst 2007, 151 ; Stanley Spaeth 2014, 57-8.

<sup>695</sup> Stratton 2007, 177 et suiv.

<sup>696</sup> Selon Frankfurter 2014, l'utilisation de la magie par les femmes était également motivée par le besoin, social et financier, de protéger leur relation stable avec un homme. Mais les papyrus magiques montrent aussi des traces de sorts dans lesquels les hommes essayaient d'obtenir une femme riche pour le mariage.



manière indépendante, capables de compromettre l'intégrité de la famille et de la communauté.<sup>697</sup>

Les préjugés sur l'administration de *pharmaka* ont également agi en sens inverse, mais toujours au détriment des femmes. En effet, dès lors qu'un processus de séparation entre magie et médecine s'opère dans la perception commune à partir de l'âge classique, lorsque l'administrateur de *pharmaka* agit dans le domaine médical, sa figure est représentée comme masculine : les textes ne parlent que d'hommes et ne citent que des noms d'hommes. Cependant, les spécialistes de la médecine soulignent de nombreux indices dans les textes médicaux qui trahissent l'existence de femmes médecins.

Un autre élément de gynécophobie envers les magiciennes pourrait être lié à leur relation avec le contrôle des naissances : de nombreuses sources, dont certains papyrus magiques, montrent que les *pharmakides* possédaient des connaissances pharmacologiques qui comprenaient des prescriptions contraceptives et abortives.<sup>698</sup> Les enfants étant une possession du mari, la dépossession du contrôle des naissances devait être une cause d'anxiété pour les Athéniens.

Le mythe de la magicienne séductrice se poursuivra à l'époque hellénistique et au-delà : le texte poétique le plus célèbre, outre les *Argonautiques*, est la *Pharmakeutria* de Théocrite, dans laquelle le poète ne manque pas de renouer le dialogue avec la tradition antérieure attribuant à Simaitha ces paroles, qui relient le personnage à ses archétypes (2.14-16) : « Salut, Hécate redoutable ; assiste moi jusqu'au bout, et rends mes enchantements aussi forts que ceux de Circé, ou de Médée, ou de la blonde Périmède ». L'intérêt particulier pour la magie érotique est attesté par des scènes de rituels de ce genre chez des auteurs tels que Lucien (*D. Meretr.* 4) et dans le roman. À Rome, la typologie de la vieille sorcière sanguinaire sera particulièrement répandue : ce sont des femmes, souvent étrangères, appelées *sagae*, *maleficae*, *veneficae*, *anus*, *strigae*, *striges*, objet de haine et d'horreur. Les exemples les plus connus sont Canidie et Sagane chez Horace (*Sat.* 1.8 et *Ep.* 5), où se concentrent toutes sortes de clichés sur les *pharmakides* : les magiciennes lubriques, horribles, balafrées et avec des vipères tressées dans les cheveux tuent un enfant libre pour préparer un philtre d'amour, réactualisant ainsi le mythe de Médée (évoquée aux vv. 60-6). Afin de n'oublier aucun stéréotype, Horace,

<sup>697</sup> Eidinow 2016, chap. 4.

<sup>698</sup> E.g. Plato, *Tht.* 149c-d, où les femmes âgées combinent les compétences de l'obstétrique, de la magie et du proxénétisme : « Bien connu aussi, le fait que les accoucheuses, par les médicaments qu'elles donnent et par leurs chants (διδοῦσαι γε αἱ μαῖαι φαρμάκια καὶ ἐπῳδοῦσαι), ont le pouvoir à la fois d'éveiller les douleurs et de les rendre plus douces à volonté, et aussi de faire accoucher celles qui ont un accouchement difficile, tout comme, si leur avis est de faire avorter un jeune être, elles provoquent l'avortement. [...] Elles sont aussi des entremetteuses (προμνήστριαι δεινόταται) tout à fait imbattables ». Médée également traite la stérilité d'Egée (Eur. *Med.* 718).

dans la péroration de l'enfant, qualifie Canidie de *noverca* et une autre sorcière, Folia de Rimini, de *masculae libidinis*.<sup>699</sup> Les vieilles enchanteresses de la littérature latine utilisent la magie pour subjuguier les hommes qu'elles ne pourraient pas séduire sans les potions : une fois de plus, une habitude réelle est renversée, celle selon laquelle ce sont les hommes qui s'accouplent avec des femmes plus jeunes. Le meurtre d'enfants souligne l'altérité des magiciennes par rapport au modèle de l'épouse et de la mère.

La peur de l'empoisonnement comme moyen occulte de meurtre est parallèle à la peur de la magie et s'y superpose. La série de morts mystérieuses qui a eu lieu à Rome en l'an 331 av. J.-C. est bien connue ; selon Tite-Live (8.18), des dizaines de matrones qui préparaient des filtres empoisonnés (*muliebri fraude*) en étaient responsables.<sup>700</sup> Les crimes par empoisonnement, réels ou imaginaires, vont également ponctuer l'histoire impériale, à commencer par le meurtre de Claude, préparé – ça va sans dire – par deux femmes, son épouse Agrippine et la célèbre empoisonneuse Locuste, qui aurait ensuite aidé Néron à empoisonner Britannicus (Tac. *Ann.* 12.66 ; Suet. *Nero* 33-44). L'empoisonneuse restera dans les siècles la figure archétypale de la femme criminelle, une figure intemporelle qui représente le danger féminin sournois, car le poison est l'arme des hypocrites et des traîtres. Au Moyen Âge, les sources regorgent d'empoisonneuses et de métaphores sur le poison : le nom de « femme » devient synonyme de « poison », le péché originel est assimilé à l'empoisonnement d'Adam par Ève. L'imagerie de l'empoisonneuse se poursuivra à l'époque moderne et contemporaine, en relation avec les vices « féminins » de lâcheté, de ruse et de perfidie, et même avec la magie.<sup>701</sup>

Comme dans le cas de la magie, la centralité féminine dans l'imaginaire collectif sur l'empoisonnement ne correspond pas non plus à la réalité : au fil des siècles, l'empoisonnement est surtout une forme de crime politique, et il est donc un crime essentiellement masculin.<sup>702</sup> Le poison est une arme parfaite pour se débarrasser des ennemis sans être identifié (l'exemple d'Alexandre le Grand, entre mythe et réalité, est le plus célèbre de l'Antiquité), mais c'est aussi un moyen de pression psychologique : les tyrans grecs sont tourmentés par la peur d'être empoisonnés (Xen. *Hier.* 4). L'empoisonnement est aussi un moyen de discréditer ses adversaires en les accusant d'un crime dont on ne peut pas se disculper complètement. L'accusation

<sup>699</sup> Sur les sorcières romaines, Cherubini 2010a ; Stanley Spaeth 2014.

<sup>700</sup> Sur la *sophia* des femmes en matière de poisons à Rome, Plin. *NH* 25.5 et 25.10 ; Quint. *Inst.* 5.10.25.

<sup>701</sup> Bodiou, Chauvaud, Soria 2015, 11. Voir aussi Collard 2007 ; Cadiet et al. 2010 ; Demartini 2010.

<sup>702</sup> Collard 2007.

d'empoisonnement sera généralement portée contre des reines de l'époque hellénistique, à commencer par la mère d'Alexandre le Grand, Olympias, décrite par les sources comme une meurtrière sanguinaire, empoisonneuse, bacchante et même marâtre soupçonnée d'avoir causé la folie de son beau-fils Arrhidée par l'administration de *pharmaka* (Plu. *Alex.* 77.8). La mère d'Olympias venait de Thessalie, terre de sorcières : dans la meilleure tradition, selon laquelle les mères transmettent à leurs filles leurs pires attitudes, l'accusation de magie était également faite à Olympias (Plu. *Alex.* 2.6-9) :

En outre on vit un jour un serpent étendu auprès d'Olympias endormie, et l'on dit que c'est ce qui affaiblit le plus l'amour et la tendresse de Philippe, au point qu'il n'alla plus que rarement partager le lit de sa femme, soit qu'il craignît d'être victime de sa part de quelques maléfices ou de quelques philtres (μαγείας καὶ φάρμακα), soit qu'il eût scrupule à l'approcher parce qu'elle s'unissait à un être supérieur. Mais il existe sur ce point une autre tradition : on dit que toutes les femmes de la région, s'adonnant aux rites orphiques et au culte orgiastique de Dionysos depuis un temps immémorial sous le nom de Clodones et de Mimallones, imitent en beaucoup de points les pratiques des Édoniennes et des femmes thraces du mont Hémon – c'est de là, semble-t-il, que vient le mot *threskeuein* appliqué à l'exercice des rites outrés et extravagants (ταῖς κατακόροις καὶ περιέργοις ἱεροουργίαις) ; Olympias elle-même, qui plus que les autres pratiquait ces cérémonies et de manière plus sauvage (βαρβαρικώτερον) s'abandonnait à la possession, transportait de grands serpents apprivoisés dans le thiasse, qui souvent, émergeant des feuilles de lierre qui recouvraient les *kystes* sacrés et s'enroulaient autour des thyrses et des couronnes des femmes, terrifiaient les hommes.

Le rôle de l'historiographie ancienne dans la réutilisation de ces stéréotypes, qui font de certaines reines de véritables personnages de roman, est un objet d'étude encore à compléter.

### 2.3.3 À l'ombre des jeunes filles dangereuses

Pouliche de Thrace, pourquoi donc, en jetant un regard oblique, me fais-tu sans pitié ? Me crois-tu sans adresse ? Je pourrais, sache-le, te passer le mors de belle manière et, tenant les rênes, te faire tourner autour des bornes du stade. En ce moment, tu pais l'herbe des prairies et, légère, folâtres en bondissant. C'est que tu n'as pas un chevauteur habile pour te monter.

(Anacréon, fr. 417 PMG)

Contrairement à la *gyne*, la femme mariée, figure linéaire qui tend à se diviser en une double physionomie, celle de la « bonne épouse » et celle de la « mauvaise épouse », la figure de la *parthenos* grecque est complexe et multiforme. En fait, dans la mythologie et dans ses représentations, elle se décline selon de multiples lignes directrices, oscillant sur un *continuum* qui va du pôle positif au pôle négatif : elle peut être caractérisée par la séduction, l'héroïsme, la fidélité au père, la pulsion homicide ou suicidaire, la folie et le lien avec la mort, l'incarnation de valeurs traditionnelles ou, au contraire, la fuite de la cité dans le monde du sauvage. Cette multiplicité est probablement liée à la liminalité de la *parthenos* et à son état de transition entre l'enfance et le mariage, deux conditions bien définies entre lesquelles de nombreuses nuances sont possibles : la période virginale, étape obligatoire de l'agrégation sociale des femmes, est marquée par l'ambiguïté, même sexuelle, par l'indistinction des caractères, par une certaine proximité entre la jeune fille et l'éphèbe. Cette liminalité est évidente dans l'iconographie : Frontisi-Ducroux et Lissarrague (2001) définissent le corps de la *parthenos* comme un « corps absent », car, si certaines caractéristiques iconiques distinguent le *pais* de l'homme adulte, rien sur les vases de l'époque archaïque et classique ne distingue la *parthenos* de la femme mariée, sauf le contexte de la scène ou la présence du voile. C'est précisément cette indétermination, porteuse de déséquilibre et exigeant un contrôle, qui décrie son danger potentiel.

Mais qu'est-ce que la *parthenia* ? Dans la vision des Grecs, elle ne correspond pas à un état d'intégrité physique,<sup>703</sup> mais plutôt à une condition sociologique ayant une donnée biologique comme marqueur : le terme définit ce moment de la vie d'une femme où la puberté a eu lieu, donc la fécondité, mais celle-ci n'est pas encore mise au service de la reproduction par la sexualité matrimoniale.<sup>704</sup> Cette

**703** Les traités médicaux ignorent ou nient l'existence d'un hymen ; les sources qui évoquent une mise à l'épreuve de la virginité féminine ignorent apparemment toute possibilité de vérification anatomique. À ce propos, Sissa 1987, 95-143.

**704** Calame 1977, 1 : 65.

signification éminemment sociologique du terme *parthenos* est démontrée par les nombreux contextes dans lesquels il est appliqué aux jeunes femmes qui ont eu des rapports sexuels et même donné naissance, à condition que cela se soit produit en dehors du mariage. Cependant, il ne faut pas sous-estimer l'importance de la virginité anatomique : dans une société où la filiation légitime avait une grande importance symbolique et concrète, il était considéré comme acquis que les jeunes filles se mariaient sans avoir eu de relations sexuelles.<sup>705</sup> L'enjeu n'est pas spécifiquement la défloration :

plutôt que son sexe, l'‘intouché’ est bien son sang, qui est encore celui de son père, tant qu'elle ne l'a pas mêlé, en ses enfants, à celui d'un autre *genos* [...] Leur ‘virginité’ n'est pas un trésor en soi, mais l'alibi de leur disponibilité pour celui que leur père aura choisi pour elles.<sup>706</sup>

Donc, le danger de la *parthenos* réside surtout dans le fait que sa transgression peut mettre en danger la filiation : une menace non seulement pour l'*oikos*, mais pour la communauté entière, si l'on en croit Plutarque (*Sol.* 23.2), selon lequel à Athènes une loi de Solon prévoyait qu'une jeune fille non mariée séduite ou violée n'appartenait plus à sa famille, mais pouvait être vendue. C'est le seul cas dans lequel une citoyenne peut subir le sort d'une esclave : la famille expulse un corps qui n'est plus apte à des fins matrimoniales, soustrait à l'autorité paternelle et à son *telos* conjugal. L'existence d'une loi qui réglementait des aspects apparemment privés, révèle l'importance politique des corps virginaux.

L'importance de l'intégrité anatomique de la fille qui va se marier explique également le grand nombre de mythes dans lesquels les pères chassent ou tentent de tuer les filles qui ont conçu un enfant hors mariage. Le fait qu'elles soient souvent irréprochables subjectivement, puisqu'elles ont été violées par un dieu, n'est pas un facteur atténuant, reflétant la non-pertinence juridique de l'intentionnalité des femmes. Ces mythes illustrent la gravité des amours prémaritales ; dans la même veine, une légende racontée par Eschine (*C. Tim.* 182) relate que

un citoyen, ayant découvert que sa fille s'était laissée séduire (*διεφθαρμένην*) et n'avait pas conservé honorablement sa virginité jusqu'au jour du mariage, il l'emprisonna entre les quatre murs d'une maison isolée en compagnie d'un cheval qui devait nécessairement faire périr sa compagne de captivité. Aujourd'hui l'on

<sup>705</sup> Sissa 1987, 95-143.

<sup>706</sup> Sebillotte Cuchet 2004, 12.

voit encore dans notre ville l'emplacement de cette maison et cet endroit est appelé « le cheval et la jeune fille ».<sup>707</sup>

L'importance accordée à la virginité explique à la fois l'insistance des sources sur la nécessité de contrôler la jeune fille pubère et l'assimilation fréquente de cette dernière à une pouliche rebelle. Aris-tote illustre ainsi cette nécessité (*HA* 7.581b 11-17) :

C'est à ce moment-là aussi que les filles ont surtout besoin d'être surveillées. En effet, elles ont le plus vif penchant à user des plaisirs de l'amour, quand ceux-ci commencent à les solliciter, au point que si elles ne se gardent avec soin de tout mouvement qui aille au-delà de ce qui correspond au changement qui s'opère dans leur corps, si elles ne s'abstiennent pas de plaisirs de l'amour, cela d'ordinaire les suit pour le reste de leur vie. Car les jeunes filles qui s'abandonnent aux plaisirs sans réserve deviennent de plus en plus débauchées (ἀκολαστότεραι).

La nécessité de domestiquer les jeunes filles est implicite dans la métaphore de la pouliche, attestée dans de nombreuses sources.<sup>708</sup> Elle repose sur une conception de l'enfance féminine comme une phase de sauvagerie qui se termine par le mariage : la fille doit être retirée du monde de la nature et intégrée dans la civilisation. Un exemple en est le rituel de l'*arkteia* de Brauron, utile pour consacrer le fait que la sauvagerie des jeunes filles (les « Ourses ») appartient à un temps antérieur au mariage. Ainsi, à travers le rite, l'animalité de la *parthenos* pas encore apprivoisée est exorcisée.<sup>709</sup> Les pains de blé présents dans l'*arkteia* symbolisent le passage à la vie « cultivée » par le mariage, qui à son tour est souvent assimilé au labourage d'un champ. La vision des femmes comme une catégorie préculturelle associée à « l'idée de nature » est clairement attestée ici.

**707** Une anecdote similaire se trouve dans Diod. 8.22.1. Sur la relation entre le cheval et la *parthenos*, Ghiron-Bistagne 1985.

**708** Anacr. fr. 417 *PMG* ; Alcm. fr. 1 *PMG* ; Cratin. fr. 94 K.-A. ; Epicr. fr. 8.3 K.-A. ; Eur. *Hec.* 142 ; *Andr.* 621 ; *Hipp.* 546. Sur les métaphores équine des *parthenoi*, Calame 1977, 1 : 411-20 et 2, 67-72.

**709** Sur les liens de la *parthenia* avec la nature sauvage, Calame 1977, 1 : 411-20 et 2 : 67-72 ; Gould 1980, 52-9. Calame souligne à la fois la connotation érotique et pédagogique de la métaphore et montre que nombre de *parthenoi* dangereuses de la mythologie grecque portent des noms comprenant la racine *hippo-* : outre Hippodamie, deux des Minyades s'appellent Leucippé et Arsippé (ou Arsinoé), tandis que les Proétides portent le nom de Lysippé et Hipponoé. Ces dernières sont appelés ἄδματοι θύγατρεις dans Bacch. *Ep.* 11.84 et 45-6, où il est dit qu'Héra leur impose le joug.

Aux yeux des Grecs, les jeunes hommes participent également à cet état sauvage et irrationnel,<sup>710</sup> mais, contrairement aux filles, ils n'ont pas besoin d'être guidés par un « dompteur » extérieur pour compléter la transition vers la civilisation. Leur évolution se fera naturellement, par le développement d'une rationalité individuelle favorisée par l'éducation, tandis que sur la *parthenos* devra s'exercer un acte d'autorité qui sera ensuite consolidé dans un contrôle stable dans le mariage.<sup>711</sup> Si les *parthenoi* ne sont pas correctement apprivoisées, elles détruiront leur chance de se marier ou contamineront la filiation légitime après le mariage à cause de la *machlosyne* « contractée » dans leur phase virgine. Dans les deux cas, la transmission des héritages est compromise ; l'autorité du père est également lésée, autorisée par la société à utiliser ses filles comme instruments d'alliances matrimoniales et pour la circulation des dots.<sup>712</sup> Enfin, comme nous l'avons vu, ce sont les *parthenoi* qui deviennent des parricides dans le mythe grec : le risque qu'ils font courir à leurs pères n'est pas seulement celui de saper la légitimité du *genos*.

### 2.3.3.1 La folie virginale entre mythologie et médecine

C'est précisément parce que la *parthenos* est une source possible de désordre familial et social que son état se prête à une pathologisation : sa prétendue tendance à la transgression est transposée comme une folie, une fureur virginale, non pas d'origine divine, comme la *mania* d'Agavé ou la *nosos* de Phèdre, mais physiologique.<sup>713</sup> Un exemple de cette pathologisation se trouve dans la courte section qui nous est parvenue d'un traité du *Corpus hippocraticum*, intitulée *Sur les maladies des vierges* (Περὶ παρθενιῶν). Ces pages sont consacrées aux terreurs suicidaires, dont les femmes sont plus sujettes que les hommes « car plus sujette au découragement et au laisser aller est la nature de la femme » (1.2). Les jeunes filles en âge

**710** E.g. Plato *Tim.* 44a-b ; *Leg.* 2.653d-e. Dans *Leg.* 2.666e, la métaphore du poulain, qui a besoin d'un éleveur qui le sauvera de la sauvagerie, apparaît également en application aux enfants mâles.

**711** Comme l'observe Franco 2008, 85 et note 43, même une métaphore apparemment symétrique comme celle du joug du mariage présente une disparité : c'est le mari qui est l'agent - celui qui met la femme sous le joug - ou le père qui unit sa fille à un mari, tandis que la femme subit l'action. Dans les seuls cas où le mari subit lui aussi l'action, c'est par un agent supérieur comme une divinité (*Eur. Alc.* 166 ; *Hipp.* 546) ou une coutume civique (*Arist. Pol.* 7.1335a 16 ; *Xen. Oec.* 7.30).

**712** Sur les *parthenoi* comme instruments de pouvoir du père, Hoffmann 1992, 161 et suiv., 270 et suiv.

**713** Sur la virginité dans la littérature médicale et sur le *Peri parthenion*, voir Manuli 1983 ; Sissa 1987, 95-143 ; Andò 1990 et 2003 ; Bonnet-Cadilhac 1993 ; King 1998, 75-88 et 188-204.

de se marier souffrent de ces maux au moment de la descente des règles, lorsque le sang s'accumule dans l'utérus et ne s'écoule pas, comprimant le cœur et le diaphragme. « Quand donc ils en sont remplis, le cœur devient torpide, puis à la torpeur succède l'engourdissement, et, à la suite de l'engourdissement, il y a perte de la raison » (2.2) : cela provoque la perte des sentiments et la fureur (παράφροσύνην καὶ μανίην).

La symptomatologie est particulièrement intéressante, en raison des similitudes qu'elle présente avec l'étouffement hystérique décrit dans les traités gynécologiques (2.3) :

À ce stade, la malade est prise de fureur (μáινεται) à cause de l'inflammation aiguë, a des envies de meurtre (φονῶ) à cause de la corruption, éprouve terreur et crainte à cause de ce qui est sombre, elles accomplissent des pendaisons à cause de la pression au niveau du cœur et l'esprit, égaré et tourmenté à cause du mauvais état du sang, est attiré vers ce qui est mauvais : elle s'adresse à des créatures étranges et terrifiantes : et elles lui enjoignent de courir se jeter dans un puits ou de s'étrangler comme choses préférables et tout à fait utiles.

Les *parthenoi* guérissent si le sang commence à s'écouler : « je recommande donc, quand les jeunes filles souffrent d'un trouble de ce genre, de les marier au plus vite ; car si elles deviennent enceintes, elles guérissent ; sinon, soit juste au moment de leur puberté, soit un peu plus tard, leur matrice sera saisie d'une maladie ; car chez les femmes adultes, celles qui sont stériles souffrent de ces maux » (2.5). Le remède à ce mal est le même que celui proposé dans d'autres traités hippocratiques, à savoir la thérapie phallique et la grossesse qui s'ensuit, qui favorisent l'écoulement du sang. Puisque la stagnation du sang provoque la *mania*, on peut conclure que la bonne santé mentale des femmes dépend aussi d'une pratique hétérosexuelle correcte. Toute forme de virginité volontaire (et d'homosexualité féminine) est implicitement découragée, car l'accouchement est à la fois bénéfique pour la santé des femmes et pour la reproduction de la cité. Décrire les *parthenoi* qui refusent le mariage comme dangereuses pour elles-mêmes et pour les autres – puisque la stagnation du sang provoque également un instinct meurtrier – revient donc à stigmatiser celles qui sortent du rôle socialement assigné.<sup>714</sup> Si toutes les

**714** Bourbon (2012, 186-9) estime que les différences entre les sexes ne sont guère effectives dans le *Corpus hippocraticum* et que le *Peri parthenion*, dont l'état fragmentaire n'offre aucune certitude, a été utilisé à mauvais escient pour affirmer le contraire. Bourbon note que la symptomatologie décrite dans le texte (tentatives de suicide, convulsions) se retrouve, par rapport à d'autres maladies, également chez les hommes et que même dans le corps de ces derniers se produisent des accumulations



femmes, en raison de l'utérus, sont prédisposées aux troubles mentaux, les vierges qui ne se marient pas le sont particulièrement.

L'idée que la puberté féminine est un âge dangereux, qui marque l'entrée des femmes dans une longue maladie dont le symptôme est la menstruation, est bien attestée dans la pensée médicale encore aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> s. Selon des médecins tels que Cabanis, Saint-Lambert et Jouard, au moment de la puberté, l'utérus commence à tyranniser la femme, provoquant une sensibilité excessive, signe avant-coureur de troubles physiques et mentaux. Un déséquilibre qui, selon les théories de l'époque, affaiblit le cerveau : donc la puberté bloque le développement intellectuel, mais uniquement des femmes.

Le binôme *parthenia/folie*, avec parfois des conséquences suicidaires, caractérise, à différents niveaux, de nombreux personnages féminins de la mythologie grecque, comme Io, les Proétides, et les vierges protagonistes des histoires de suicides collectifs, qui utilisent la pendaison pour s'ôter la vie.<sup>715</sup> Il s'agit d'une mort liée à l'anatomie féminine et virginale : la suffocation correspond au déplacement des organes causé par la stagnation du sang et à la « fermeture » du deuxième *stoma* du corps féminin, le col de l'utérus. Étouffées par le bas, les jeunes filles cherchent un remède en s'étranglant au sommet. Les *parthenoi* du traité d'Hippocrate choisissent alors cette mort, ou la précipitation dans un puits.

Les exemples de ces décès sont nombreux. Plutarque (*Mul. virt.* 249b-d) rapporte une épidémie de suicides de vierges par pendaison à Milet, tandis que Pausanias (4.4.2) raconte qu'un groupe de jeunes filles spartiates, violées par les Messéniens alors qu'elles assistaient aux rites d'Artémis Limnatis, s'étaient pendues à un noyer à cause de la honte. Dans *Schol. Stat. Th.* 4.225, on rapporte qu'à Carie, en Arcadie, un rite réactualisait la mort d'un chœur de vierges qui, en dansant, s'étaient pendues par peur d'un danger imminent ; une autre fête caractérisée par une pendaison rituelle pour célébrer un suicide de vierge avait lieu à Delphes, tandis qu'à Athènes, pendant les Anthestéries, la mort d'Érigone était rappelée, dont la pendaison avait provoqué une épidémie de suicides de vierges, finalement arrêtée par un oracle. Selon l'indication de ce dernier, des balançoires avaient été construites de manière à ce que les jeunes filles puissent se balancer d'en haut sans mourir (Apollod. 3.14.7 ; Hyg. 130). Parmi les

---

de sang qui se dirigent vers le diaphragme, puis vers le cœur et qui provoquent la folie. Ces observations ne tiennent toutefois pas compte du fait qu'en aucun cas il n'est conseillé aux hommes de recourir à la thérapie vaginale ou au mariage pour combattre ces symptômes, et que le bon fonctionnement du corps masculin n'est jamais lié à l'action régulatrice des femmes. De plus, la virginité des hommes, bien que condamnée, ne provoque pas de maladies du corps.

**715** Brelich 1969, 443-4 note 2. Dans la mythologie, certaines femmes mariées se pendent également, mais dans l'ensemble de la tradition mythique, il s'agit d'une mort typique des *parthenoi*. À ce propos, Loraux 1985a.

épisodes de suicides isolés, on peut mentionner celui d'Aspalis, qui s'est pendue pour éviter la violence sexuelle d'un tyran (Ant. Lib. 13, qui emprunte l'histoire à Nicandre).<sup>716</sup>

Les pendaisons individuelles ou collectives de vierges racontées par les mythes, ainsi que le saut dans un précipice, ont été interprétées par de nombreux chercheurs comme des morts initiatiques et liées à des rites de passage,<sup>717</sup> souvent avec l'appui d'Artémis. Il n'est pas possible ici d'approfondir les valeurs religieuses complexes de ce groupe de mythes : nous nous limiterons à observer la cohérence entre les récits mythiques et le discours scientifique, cohérence qui découle d'une même conception de la puberté féminine comme un moment dangereux pour les filles elles-mêmes. Nous verrons bientôt comment la *parthenia* est tout aussi pernicieuse pour les autres, pour les hommes en particulier. Cette conception apparaît fortement idéologique en raison de son asymétrie par rapport à l'adolescence masculine : bien que quelques histoires de suicides soient attestées également chez les jeunes hommes, elles sont peu fréquentes et surtout ne sont pas liées à l'anatomie et à la physiologie masculines. Comme paradigme de cette vision de l'adolescence, nous nous limiterons à un bref examen du mythe des Proétides, l'un des récits de folie virginale liés à des rites initiatiques. Ce mythe apparaît particulièrement significatif de par la richesse des éléments qu'il offre à l'analyse ; de plus, il propose sur le plan mythique le même schéma que celui du traité d'Hippocrate, selon lequel la folie des *parthenoi* est guérie par le mariage.

### 2.3.3.2 Les Proétides

L'histoire des Proétides est rapportée par de nombreuses sources et présente d'innombrables variantes : le récit donné par Apollodore (2.2.2) a le mérite de mentionner les versions d'Hésiode et d'Acousilaos :

De Sthénébée, Proétos a Lysippé, Iphinoé et Iphianassa. Ces dernières, devenues adultes (ἐτελειώθησαν), furent frappées de folie (ἐμάνησαν), soit parce qu'elles refusaient d'accueillir les rites

<sup>716</sup> Pour un vue d'ensembles de ces épisodes, surtout féminins, voir De Lazzer 1997 ; Andò 1990 ; Johnston 1999, chap. 6 ; Cantarella 2002, 169-71 ; Dillon 2002, 69-70 et 213. Beaucoup de ces rites sont liés à Artémis, une déesse qui supervise les transitions d'état : Paus. 8.23.6-7, relate qu'à Carie était célébré un culte d'Artémis *Apanchomene*, « étranglée » (King 1998, 80-98). Des mythes de pendaison concernent également Hélène et Ariane.

<sup>717</sup> Pour une lecture des mythes du suicide virginal sous un angle initiatique, Dowden 1989 ; De Lazzer 1997. Pour l'analogie entre la pendaison et le saut dans le vide, Andò 1990.

mystiques de Dionysos, comme le dit Hésiode, soit parce qu'elles avaient dédaigné l'idole de bois d'Héra, comme le dit Acousilaos. Dans leur délire, elles erraient dans toute l'Argolide (γενόμεναι δὲ ἔμμανεῖς ἐπλανῶντο ἀνὰ τὴν Ἀργεῖαν ἄπασαν), puis traversant l'Arcadie [et le Péloponnèse], en proie à tous les dérèglements (μέλ- τ' ἄκοσμίας ἀπάσης), elles couraient dans les lieux déserts. Mélampous, le fils d'Amythaon et d'Eidoméné, fille d'Abas, qui était devin et avait inventé le premier le traitement des maladies à l'aide de drogues et de purifications, promit de soigner les jeunes filles s'il recevait le tiers du royaume. Comme Proétos refusait de lui donner ses filles à soigner à ce prix, leur folie empira et, en outre, gagna toutes les autres femmes. Elles abandonnaient leurs maisons, tuaient leurs propres enfants et vagabondaient dans les lieux déserts (ἔτι μᾶλλον ἐμαίνοντο αἱ παρθένοι καὶ προσέτι μετὰ τούτων αἱ γυναῖκες· καὶ γὰρ αὗται τὰς οἰκίας ἀπολιποῦσαι τοὺς ἰδίους ἀπώλλυον παῖδας καὶ εἰς τὴν ἐρημίαν ἐφοίτων).

Après une négociation sur le prix de la guérison, Proétos est contraint de se rendre :

Mélampous prit avec lui les plus vigoureux des jeunes gens et, en poussant des hurlements et en dansant comme des possédés, ils traquèrent les femmes hors des montagnes jusqu'à Sicyone. Au cours de la traque, la plus âgée des filles, Iphinoé, expira. Les deux autres, après avoir subi des purifications, finirent par retrouver la raison. Proétos les donna en mariage à Mélampous et à Bias.

Le récit d'Apollodore fournit deux versions de la culpabilité des Proétides, punies par Héra ou par Dionysos pour un manque de respect de leur culte : Élien (VH 3.42) attribue l'action vengeresse à Aphrodite, mais ne mentionne pas la cause de sa colère. Dans d'autres sources, les raisons sont différentes, mais les divinités qui punissent sont toujours Dionysos ou Héra.<sup>718</sup> Le fait que la divinité change en fonction des sources indique que ce n'est pas la physionomie du dieu qui est centrale dans ce mythe, mais plutôt le thème de l'initiation : les différentes phases du récit correspondraient en effet aux phases dans lesquelles s'articulent les rites de passage.

La transgression des Proétides était probablement liée à l'origine à la sphère nuptiale, placée sous la protection d'Héra ; de nombreuses sources, dont Apollodore, soulignent que la folie des Proétides

**718** On trouvera un examen des variantes de ce mythe dans Cairns 2005, 40-6. Outre les sources citées plus haut, il convient de mentionner Pherec. *FGrHist* 3 F 114 ; Diod. 4.68 ; Paus. 2.7-8.

coïncidait avec leur puberté et les placent au seuil du mariage.<sup>719</sup> Ce n'est que plus tard que la responsabilité de la punition sera transférée à Dionysos, en tant que divinité par excellence qui se venge de ceux qui s'opposent à son culte et à cause de l'analogie du comportement des Proétides avec celui des Ménades.<sup>720</sup> Le récit d'Apollodore et d'autres sources nous montre en effet trois jeunes filles en proie à la *mania*, suivies par d'autres groupes de femmes qui, ayant abandonné leurs maisons, courent dans des lieux sauvages<sup>721</sup> et assassinent des enfants ; Bacchylide (*Ep.* 11.55-6) rappelle leurs « cris épouvantables » (σμερδαλέαν φωνάν). Ce sont les mêmes caractéristiques observées dans d'autres mythes sur les femmes rendues meurtrières par la folie divine, comme les Minyades et les filles de Cadmos.

Par rapport à ces deux groupes mythiques, composés de femmes mariées, les *parthenoi* filles de Proétos présentent une différence considérable, déjà préfigurée dans l'expression d'Apollodore μετ' ἀκοσμίας ἀπάσης « en proie à tous les dérèglements ». Leur folie se distingue de celle des Ménades par une caractérisation sexuelle marquée qui lui est attribuée par certaines sources, dont la plus ancienne est Hésiode.<sup>722</sup> Dans le fr. 132 M.-W. il est dit : εἵνεκα μαχλοσύνης στυγερῆς τέρεν ὤλεσεν ἄνθος, « A cause de leur honteux libertinage, elles perdirent la tendre fleur de leur beauté ». La source confirme que le terme μαχλοσύνη, indiquant une luxure prononcée, a été utilisé à propos des Proétides.<sup>723</sup> Le fr. 133 M.-W. ajoute un détail révélateur : καὶ γὰρ σφιν κεφαλήισι κατὰ κνίυος αἰνὸν ἔχειλεν· | ἄλφος γὰρ χροῖα πάντα κατέσχεθεν, αἱ δὲ νυ χαῖται | ἔρρεον ἐκ κεφαλῶν, ψίλωτο δὲ καλὰ κάρηνα « répandit sur leurs têtes une gale affreuse, car la dartre envahit toute leur peau ; les cheveux tombaient de leurs têtes, et ces belles têtes devenaient chauves ».

Le passage n'indique pas clairement si la lascivité des Proétides était une cause ou une conséquence de leur infraction religieuse : seule une source ultérieure précise que la μαχλοσύνη fait partie de la punition divine. Il s'agit d'un passage d'Élien (*VH* 3.42) où il est dit que les Proétides (réduites à deux et portant des noms différents, ce qui indique peut-être qu'Élien acceptait une tradition

**719** Hes. fr. 130 M.-W. affirme que les Proétides avaient de nombreux prétendants.

**720** Acker 2002, 98 ; Costanza 2010, 4.

**721** La ségrégation dans des lieux isolés est typique des rites de passage : comme le rappelle Gourmelen (2007), l'Arcadie n'a rien, aux yeux des Grecs, du charme bucolique qu'elle nous évoque. Elle est terre de la sauvagerie, patrie de Lykaon, le loup-garou, dont la fille Kallistô fut métamorphosée en ourse ; le lieu où se brouillent les frontières entre la sauvagerie et la civilisation.

**722** Une analyse perspicace de la folie des Proétides se trouve dans Marzari 2010.

**723** *Sud.* s.v. ; *Schol. Hom. Il.* 24.25-30. Sur ce terme, Hesych s.v. ἡ περὶ τὰ ἀφοροῖσια καταφέρεια, ἀκολασία, πορνεία.

différente), rendues lascives (μάχλους) par Aphrodite, erraient nues et folles (γυμναὶ μαινόμεναι). Bacchylide, qui dans l'*Épinicie* 11 reprend largement cette histoire, insiste au contraire sur la pureté des filles de Proétos, comme pour s'éloigner de la tradition sur leur *machlosyne*. Les jeunes filles sont définies ἄδμητοι θυγάτρεις (v. 84) et la guérisseuse de leur folie est Artémis.<sup>724</sup>

On a beaucoup discuté de la relation entre la lascivité, la gale et le vitiligo qui rendent chauves les Proétides chez Hésiode :<sup>725</sup> quelle que soit la vérité, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit de marqueurs physiques perçus comme dégoûtants, signalant une violation à caractère religieux ou de l'ordre naturel et social, une contamination, tout comme la *dysosmie* des Lemniennes. La mauvaise odeur est également liée aux Proétides :<sup>726</sup> c'est un élément lié à l'éloignement des hommes, comme le montre la coutume d'ingérer de l'ail par les femmes lors de certaines fêtes de séparation, comme les Thesmophories. Dans le cas des Proétides, la violation semble être identifiée au refus de se marier,<sup>727</sup> ce qui se traduit en termes narratifs par une offense à Héra, la divinité tutélaire du mariage. Le choix d'Élien de donner à la divinité offensée l'identité d'Aphrodite, punisseuse des jeunes qui refusent l'amour, répond à la même logique.

La connotation sexuelle de la *mania* des Proétides, qui commettent des actes similaires à ceux des Bacchantes, y compris l'infanticide, exprime un élément de ἄκοσμία bien remarqué par les sources iconographiques, qui représentent les jeunes filles nues ou à moitié nues, avec les seins et les jambes découverts ; un relief en ivoire du VII<sup>e</sup> s. les montre avec leurs organes génitaux visibles, un fait qui serait significatif, si l'identification des figures féminines en question n'était pas incertaine.<sup>728</sup> Sur une *nestoris* lucanienne datant du début du

<sup>724</sup> Sur les Proétides chez Bacchylide, Cairns 2005 ; Gourmelen 2007 ; Costanza 2010.

<sup>725</sup> Les hypothèses sont innombrables : des chercheurs croient qu'il s'agit d'un symbolisme initiatique (selon Dowden 1989, 88, la chute des cheveux fait allusion au rasage des épouses Spartiates décrit par Plu. *Lyc.* 15.5), d'autres font référence à la transformation des Proétides en vaches mentionnée dans la tradition latine, d'autres encore l'interprètent comme une punition dirigée contre la beauté des filles. À ce sujet, voir Marzari 2015, qui montre comment le vitiligo, la calvitie, la lascivité et la folie composent dans la tradition médicale grecque un cadre nosologique cohérent, correspondant, avec un langage différent, à la description du mythe.

<sup>726</sup> Paus. 4.5.10 rapporte que l'odeur singulière émise par le fleuve Anigros provenait du fait que Mélégare y avait immergé les Proétides pendant le rite de guérison. Sur les fonctions de la *dysosmie* dans les sources anciennes, Mehl 2011.

<sup>727</sup> E.g. Calame 1977, 1: 214-20.

<sup>728</sup> New York, Metropolitan Museum 17.190.73 = LIMC s.v. « Proitides » 3. Une incertitude similaire subsiste quant à l'identification de l'autre image archaïque, un *pinax* à f.n. (Athènes, Musée National 13413 = LIMC s.v. « Proitides » 1), du VII<sup>e</sup> s.

IV<sup>e</sup> s.,<sup>729</sup> la guérison des jeunes filles par Mélampous est représentée : les Proétides sont à moitié nues et la guérison a lieu sous une statue d'Artémis. Cette nudité, qui n'appartient généralement pas à l'iconographie des Bacchantes, est d'autant plus frappante que les peintres grecs hésitent à représenter les corps nus de femmes libres. Nous sommes donc d'accord avec l'interprétation selon laquelle, malgré la présence de Dionysos ou de son entourage à la fois sur la *nestoris* et sur le cratère de Syracuse, l'excitation et la nudité des Proétides dans ces représentations ne peuvent pas être assimilées au schéma iconographique de la fureur des Ménades.<sup>730</sup> Elles semblent plutôt dériver de la tradition sur leur *machlosyne* et surtout de l'arrière-plan culturel commun aux médecins, aux artistes et aux poètes, à savoir le discours sur le danger de la folie et de l'érotisme incontrôlé des *parthenoi*. Même l'attribution aux Proétides d'infanticides va de pair non seulement avec les croyances sur les propensions sanguinaires des femmes, mais aussi avec les crises de fureur meurtrière décrites par l'auteur du *Peri parthenion*.

La conclusion de l'histoire, caractérisée par le retour à l'ordre selon un mécanisme d'infraction/réintégration, confirme cette interprétation : par l'action d'un homme, Mélampous, et par le mariage, les *parthenoi* émergent de leur sauvagerie (la fuite dans les bois) et guérissent de leur *nosos*,<sup>731</sup> en rentrant dans les rangs. Mais l'une d'entre elles, Iphinoé, meurt pendant la poursuite : un avertissement aux femmes de ne pas refuser son rôle.<sup>732</sup>

Il convient de rappeler que la mère des Proétides est Sthénébée : une fois encore, nous constatons que le danger féminin est souvent transmis de manière matrilinéaire. Même du côté du père les Proétides ont des ancêtres tristement célèbres : elles descendent des Danaïdes, meurtrières de maris. Enfin, le mythe des Proétides, femmes qui tuent en groupe, nous rappelle que la folie caractérise le *genos gynaikon*, tant dans ses composantes individuelles que comme communauté : outre les sources que nous avons citées jusqu'à présent concernant des groupes de femmes qui se livrent à la folie ou à la panique, nous mentionnons une épidémie de folie qui se répandit parmi les femmes de Locres et de Reggio évoquée par Aristoxène de Tarente (fr. 117 Wehrli) et l'histoire d'un poète appelé à guérir les

**729** Naples, Museo Archeologico Nazionale 82125 = LIMC s.v. « Proitides » 4. Les Proétides apparaissent également nues et déseparées sur un cratère en calice sicéliote de 350-25 av. J.-C., Syracuse, Museo Archeologico Regionale, 47038.

**730** Marzari 2010, 56.

**731** Hdt. 9.34, 1 et Ael. VH 3.42 définissent ainsi la folie des Proétides. Bacch. Ep. 11 la qualifie de *lyssa*.

**732** Selon Massenzio (1970), le mythe des Proétides, comme celui des Danaïdes, signale les dangers d'un lien excessif avec le père, qui conduit au refus du mariage. À cet égard, Ryzman 1989.

femmes spartiates d'un accès de folie collective cité par l'historien Théopompe (*FGrHist* 115 F 77).<sup>733</sup>

L'hypothèse a été émise que des vicissitudes telles que celles des Proétides n'étaient pas seulement l'expression d'un schéma idéologique, mais correspondaient à une réalité ; le cadre des symptômes décrits par les sources correspondrait en fait aux formes de « possession » typiques de la sphère féminine, comme le tarentisme, que l'ethnopsychologie a étudié en relation avec d'innombrables cultures.<sup>734</sup> Ces formes sont typiques des sociétés caractérisées par des modèles de comportement rigides et d'un contrôle social fort. La principale demande sociale adressée aux femmes est l'accomplissement de leurs devoirs matrimoniaux et reproductifs : les « déviantes » reçoivent une sanction culturelle, mais aussi un remède, le mariage, qui réintègre les femmes dans la communauté. Les manifestations de la folie sont donc un prélude à la réintégration des femmes « possédées » par des pratiques sociales visant à contrôler le malaise, exprimé sous des formes de folie ritualisée. Même le ménadisme a été lu à travers ce prisme, comme une récupération sociale de la marginalité. Si la *mania* d'origine divine, comme nous l'avons vu, est parfois lancée contre les hommes, qui peuvent aussi tuer leurs propres enfants, mais individuellement, la folie collective n'est propre qu'aux femmes.

Enfin, les *parthenoi* sont aussi le sujet idéal pour incarner une forme particulière de folie divine, la possession prophétique, qui en fait des médiatrices entre les hommes et le surnaturel : la virginité apparaît comme une condition nécessaire pour accepter le dieu, qui vient du fait de ne pas avoir accepté l'homme. Le personnage du mythe qui incarne le plus cette condition est Cassandre, énigmatique, isolée et redoutée prophétesse de malheur, τῆς μαντιπόλου Βακχῆς « Bacchante prophétique » (Eur. *Hec.*121),<sup>735</sup> qui suscite l'inquiétude de ceux qui la rencontrent.

### 2.3.3.3 *Parthenoi* chasseresses. Le mythe d'Atalante

Pour une société où le mariage est une institution fondatrice de la civilisation et la maternité prene les contours d'un devoir civique, le choix de la virginité comme condition perpétuelle ne peut

<sup>733</sup> À cet égard, Guidorizzi 1995, 171-83.

<sup>734</sup> Guidorizzi (1995, 174) identifie les similitudes et les constantes suivantes : 1) flambée soudaine de folie ; 2) incidence fréquente de ces manifestations chez les filles non mariées ; 3) découragement et dépression ; 4) thérapie basée sur la réorganisation rituelle des pulsions pathologiques ; 5) période de séparation de la communauté : les femmes errent hors de la ville ; 6) organisation en groupes ; 7) suicide par pendaison.

<sup>735</sup> En raison de sa possession, Cassandre est souvent comparée à une Bacchante (e.g. Aesch. *Ag.* 1064, 1040 ; Eur. *El.* 1032 ; Eur. *Tr.* 169-72, 307, 349, 415).

qu'apparaître suspect. C'est aussi une offense à Aphrodite, dont les dons sont méprisés : l'issue fatale de la chasteté d'Hippolyte est bien connue. Le sort des « vierges perpétuelles » de la mythologie grecque n'est presque jamais heureux : certaines meurent (Harpalycé,<sup>736</sup> Callisto),<sup>737</sup> d'autres subissent une métamorphose (Polyphonte,<sup>738</sup> Rhodopis),<sup>739</sup> d'autres finissent par se marier (Atalante), ou sont violées et donnent naissance à des enfants (Cyrène).<sup>740</sup> Ces dernières restent « techniquement » *parthenoi*, puisqu'elles n'entrent pas dans le mariage, mais leur refus de l'amour est vaincu par la force. Si la mythologie grecque choisit ces fins pour ces histoires, c'est parce qu'elles ont la fonction didactique de déclarer contre nature l'opposition au mariage : c'est le cas des *parthenoi*, comme Atalante, qui choisissent le service d'Artémis et des activités masculines comme la chasse.

Le mythe d'Atalante est bien connu : la jeune fille, abandonnée à la naissance par son père (Iasos ou Maenalos ou Schœnée),<sup>741</sup> qui

**736** Selon Hyg. 193, Harpalycé, fille d'Harpalycos, a été formée aux armes et à la course. À la mort de son père, la vierge se réfugia dans les bois et vécut de chasse et de pillage jusqu'à ce que des bergers la conduisent dans un piège et la tuent.

**737** Callisto, nymphe des bois ou fille du roi d'Arcadie Lycaon, était une compagne de chasse d'Artémis. Elle fut violée par Zeus, qui avait pris la forme d'Artémis parce que Callisto rejetait les hommes ; en conséquence, elle avait été transformée par Artémis en ours, puis tuée et transformée en constellation par Zeus (Apollod. 3.8.2, Hyg. 176, 177).

**738** La seule source sur Polyphonte est Ant Lib. 21. Elle était une compagne d'Artémis ; « Aphrodite, dont Poliphonté avait méprisé les œuvres, lui inspire une passion pour un ours et l'en rendit folle. Et Polyphonté saisie, par la volonté divine, d'un transport furieux, s'unit à l'ours ». Cela suscita la colère d'Artémis contre Polyphonte, qui donna naissance à deux fils, Agrios et Orios, forts et cannibales. Zeus chargea Hermès de les punir, mais Arès obtint qu'ils soient transformés en oiseaux. Polyphonte est donc devenue une *stryx*, un oiseau qui annonce la guerre, Orios un oiseau de mauvais augure et Agrios un vautour, auquel les dieux ont inspiré un désir incessant de chair humaine. Cette source, qui s'appuie sur le livre 2 de l'*Ornithogonie* de Boios, auteur antérieur au IV<sup>e</sup> s., est la plus ancienne mention de l'entité ailée appelée *stryx*.

**739** Dans le roman d'Achille Tattius, *Leucippé et Clitophon* (8.12), on trouve un récit étiologique concernant une autre compagne d'Artémis, « une gracieuse jeune fille, du nom de Rhodopis, qui aimait les poursuites et la chasse ; pieds rapides, mains sûres au tir, ceinture et bandeau, tunique relevée au genou, et les cheveux coupés à la manière des hommes ». La jeune fille jure à la déesse de fuir les hommes ; Aphrodite, furieuse, la frappe alors d'un violent désir pour un homme. La vengeance d'Artémis consiste à transformer la *parthenos* en eau « là où elle avait abandonné sa virginité ». Plus tard, dans cette fontaine, les jeunes filles accusées d'avoir perdu leur virginité pouvaient démontrer leur innocence en jurant : en cas de mensonge, les eaux les submergeaient jusqu'au cou.

**740** Cyrène était une princesse thessalienne et une chasseresse qu'Apollon viola et fit mère. Pind. *Pyth.* 9.17-22 la dépeint d'une manière similaire à Atalante : « Cyrène aux bras admirables dédaigna le va-et-vient de la navette ; elle dédaigna la joie des festins, partagée avec ses compagnes, auprès du foyer. Javelots d'airain ou glaive en main, elle combattait contre les bêtes fauves et les détruisait ».

**741** Dans ce troisième cas, Atalante aussi descendrait d'une mère dangereuse : Schœnée est l'un des fils de Thémisto, marâtre des fils d'Ino.



voulait un fils, est nourrie par une ourse, puis élevée par des chasseurs. Elle commence bientôt ses exploits : elle tue deux Centaures qui avaient tenté de la violer, participe, selon certaines sources, à l'entreprise de Jason, prend part à la chasse au sanglier de Calydon, qu'elle est la première à frapper et bat Pélée à la lutte lors des jeux funéraires pour Pélias. Accueillie par son père, elle refuse de se marier et déclare qu'elle n'acceptera que le prétendant qui la battra à la course. Après de nombreuses victoires, Mélanion (ou Hippomène) la bat grâce à la ruse et avec l'aide d'Aphrodite : pendant la course, il lance des pommes d'or qu'Atalante ramasse, et lui fait perdre ainsi la course. De cette union naît Parthénopée ; selon Apollod. 3.9.2 et Hyg. 185, les deux époux sont finalement transformés en lions par Aphrodite, qui les avait surpris à s'aimer dans un temple.

Ces événements ne constituent pas une histoire unique, mais rassemblent une pluralité de traditions, de variations et de développements du personnage, liés notamment à la Béotie et à l'Arcadie ; selon certains chercheurs, il s'agirait de l'union de deux personnages ou de deux phases distinctes d'un même personnage, celui de la vierge chasserresse et celui de la vierge qui défie les prétendants, ou bien celui de la *parthenos* et celui de la mère et épouse.<sup>742</sup> Quelle que soit l'évolution et l'intersection des mythes, ce qui est intéressant ici, c'est que tous ont pour point de départ le rejet du mariage par l'héroïne, qui dès son plus jeune âge se défend vaillamment contre les tentatives de viol. La première attestation du mythe dans le *Catalogue* d'Hésiode insiste précisément sur ce thème. Dans le fr. 73 M.-W. il est dit qu'Atalante a refusé « les noces des hommes mangeurs de pain » ; les frs. 75 et 76 M.-W. décrivent Schœnée en train d'annoncer la course, puis l'épisode des pommes, dans lequel le choix de la virginité est réitéré (v. 31). Dans le récit, curieusement, la *parthenos* qui s'arrête pour ramasser la pomme d'or est comparée à une Harpie (v. 43 ὡσθ' Ἄρπυια), une comparaison qui ne correspond guère aux épithètes attribuées jusqu'ici à l'héroïne (v. 6 « aux chevilles fines » ; v. 15 « aux yeux vifs » ; v. 30 « aux pieds légers »). Théognis (2.1289-94) rappelle à son *pais* la futilité de l'obstination d'Atalante :

Je te blesserai si tu me fuis, si tu me fuis comme faisait, dit on, jadis la fille d'Iasios, la vierge Iasia, qui bien que mûre pour l'hymen (ὥραίνῃν περ' ἑοῦσαν) refusait sa main aux époux ; s'étant ceint la taille, elle réussit, la blonde Atalante, un impossible exploit, alors qu'abandonnant la maison de son père elle s'en allait sur les hautes cimes des monts pour fuir l'aimable hymen, don d'Aphrodite d'or ; mais elle se rendit enfin, quoique rebelle, à la raison.

<sup>742</sup> Druilhe 2016, *passim* ; Arrigoni 2019, chap. 7 et chap. 1 sur la généalogie d'Atalante.

Dans le fr. 525 Kn. du *Méléagre* d'Euripide, Atalante affirme son choix (« Si je venais à me marier – puisse cela ne jamais arriver ! – je mettrais au monde de meilleurs enfants que les femmes qui passent tous les jours au foyer. Car d'un père et d'une mère qui mènent une vie de dur labeur, les rejets sont meilleurs »), tandis qu'un autre personnage l'appelle « l'Arcadienne Atalante, détestée de Cypris » (fr. 530.4-5 Kn.).

La constante du refus du mariage a conduit de nombreux chercheurs à identifier un caractère initiatique dans le mythe d'Atalante, et en particulier dans l'épisode de la chasse de Calydon, qui représenterait les passages de statut des éphèbes et des *parthenoi*.<sup>743</sup> Les sources définissent Atalante *kore* ou *parthenos*, et son état de passage et sa sauvagerie pré-nuptiale expliquent ses activités masculines et sa ressemblance avec un éphèbe, clairement visible dans l'iconographie de l'époque archaïque. La course, en plus d'être une activité virile, est typique de l'étape pré-nuptiale (par exemple à Brauron ou dans les courses des *parthenoi* spartiates) ; de même, la chasse est une occupation qui, impliquant l'effusion de sang, est perçue comme étant éminemment masculine, fait partie de la *paideia* des jeunes hommes et est également liée à la sphère initiatique. La chasse est représentée comme un champ hors mariage : l'un des époux que la tradition attribue à Atalante, Mélanion, était également un chasseur qui vivait dans les bois et évitait le mariage.<sup>744</sup>

La chasse se déroule dans des lieux frontaliers, dans les montagnes et les bois où les Bacchantes et les Proétides cherchent refuge et où se déplace la cour d'Artémis. Les bois sont représentés comme des espaces liminaires où les relations « normales » entre les sexes sont suspendues.<sup>745</sup> Ce sont des lieux de comportement sexuel marginal, où Polyphonte est poussée par Aphrodite à l'amour tératologique pour un ours, dont naissent des enfants monstrueux. Ces derniers sont caractérisés par le renversement d'une autre norme de civilisation, l'*allelophagia* : cet épilogue montre le danger du refus du mariage.<sup>746</sup> La sphère métaphorique de la chasse est souvent utilisée dans les sources en relation avec la séduction amoureuse, qui prend

<sup>743</sup> Barringer 1996 ; Barringer 2002, 147-61 ; Druilhe 2016, 21. Les vases sur lesquels sont représentés les épisodes du mythe d'Atalante sont souvent associés au mariage ou à la sphère féminine ; cela confirmerait selon Barringer 2002, 160-1, la spécularité entre le mariage et la chasse comme moments du changement de statut.

<sup>744</sup> Selon le chœur de *Lysistrata* (vv. 781-92), Mélanion aussi, le « chasseur noir » étudié en relation avec l'éphébie (Vidal-Naquet 1981, 151-75), « fuyant le mariage, s'en fut en un désert. Il habitait dans les montagnes et chassait au lièvre avec des filets qu'il avait tressés ; et jamais plus il ne revint chez lui, par haine, tant il avait les femmes en horreur ».

<sup>745</sup> Detienne 1977, 53.

<sup>746</sup> Sur les caractéristiques d'inversion du mythe de Polyphonte, Cherubini 2010b.

des contours cynégétiques :<sup>747</sup> même la course pour épouser Atalante est une sorte de chasse, dans laquelle la proie féminine se transforme en chasseur, qui donne un avantage aux prétendants et les fait ensuite mourir comme des bêtes traquées. Dans cette inversion des rôles, le chasseur chassé devra utiliser un instrument féminin, la ruse, pour triompher d'Atalante et rétablir les « bonnes » relations entre les sexes, en civilisant la *parthenos* sauvage par le mariage.

La caractérisation d'Atalante en tant que chasserresse est fréquente dans les images, où les chasseresses sont généralement dotées d'attributs masculins. Les armes et le chiton court rapprochent les chasseresses des Amazones, des femmes pratiquant elles aussi la chasse : la robe courte définit visuellement des femmes non conventionnelles, du moins selon les normes de l'Athénée classique.<sup>748</sup> Le chiton court est récurrent - comme nous le verrons - dans l'iconographie des créatures féminines « monstrueuses », telles que les Gorgones, les Harpies, Scylla, les Érinyes ; ces dernières sont qualifiées de chasseresses dans de nombreuses sources. La robe courte, la ceinture et les armes sont donc un code iconographique partagé pour désigner des femmes indomptées, guerrières et dangereuses, généralement sans rapport avec le statut de la femme mariée : les « monstres » féminins que nous venons d'évoquer participent tous au statut de *parthenos*. En revanche, de nombreuses descriptions des Amazones présentent les guerrières comme des *parthenoi* : il n'est en fait que rarement question de véritables mariages en rapport avec elles. Même les femmes spartiates sont parfois représentées en robe courte : rien de plus approprié, vue l'accusation de gynécocratie que les Athéniens font aux Lacédémoniens. Les Ménades, également chasseresses, mais pas *parthenoi*, portent au contraire le chiton long et tuent de leurs mains : une autre indication que le statut matrimonial est incompatible avec l'usage des armes.<sup>749</sup>

Comment le mythe d'Atalante a-t-il évolué dans les sources littéraires et dans l'iconographie ?<sup>750</sup> Dans la littérature, ce mythe continue d'avoir comme caractéristique pertinente le mytheme de la

<sup>747</sup> Detienne 1977, 60. Sur la chasse en tant que pratique sociale et sur ses valeurs métaphoriques, Schnapp 1997 ; sur l'iconographie de la chasse et des sphères adjacentes, Barringer 2002.

<sup>748</sup> Parisinou 2002, 56-61.

<sup>749</sup> Procris, femme dangereuse mais non pas vierge, est représentée habillée avec un chiton court et des armes (*lekkythos* à f.r., vers 450 av. J.-C., Mayence, Univ. 35 = LIMC s.v. « Prokris » 1). Atalante est dans certains cas dotée des attributs des Ménades, comme la peau animale (e.g. sur un fragment de *dinos* à f.n. attribué au Peintre de Kyllenios, 570-50 av. J.-C., Bollinger, Collect. Blatter 673 = LIMC s.v. « Atalante » 5). Barringer (2002, 156-7) met l'accent sur l'assimilation de différents types de femmes « ennemies de l'ordre » qui incarnent la nature sauvage du *genos gynaikon*.

<sup>750</sup> Sur les sources littéraires et iconographiques concernant Atalante, Druilhe 2016.

« virginité perpétuelle », tant à l'époque archaïque que classique. Vers le V<sup>e</sup> s. on assiste à un déplacement de la figure de l'héroïne de la sphère cynégétique et athlétique à la sphère matrimoniale : dans les tragédies, Atalante est éminemment considérée comme la mère de Parthénopée<sup>751</sup> et dans le *Méléagre* d'Euripide, comme on l'a vu, le thème érotique est inséré, différemment de la version homérique.<sup>752</sup>

L'iconographie confirme ce changement, semblable à celui des Amazones, dont le danger est féminisé, sexualisé et doté de traits exotiques dans le passage de l'âge archaïque à l'âge classique.<sup>753</sup> Au VI<sup>e</sup> s., le thème de l'athlétisme et de la chasse au sanglier prédomine dans la peinture sur vase ;<sup>754</sup> l'héroïne est représentée comme une figure androgyne, portant même parfois un casque hoplitique.<sup>755</sup> L'exemple le plus célèbre est le Vase François, un cratère à figures noires signé de Clitias et d'Ergotimos (vers 570 av. J.-C.) sur lequel Atalante ne se distingue des autres héros participant à la chasse que par sa peau pâle et sa ressemblance avec une Amazone [fig. 11].<sup>756</sup> Plus tard, à la fin du VI<sup>e</sup> s., mais surtout à partir de la seconde moitié du V<sup>e</sup> s., le thème de l'amour s'impose, bien plus tôt que dans les sources littéraires ; le protagoniste masculin est surtout Méléagre, parfois représenté en train de donner la peau de sanglier à Atalante.<sup>757</sup> Bien que le contexte soit celui cynégétique, l'aspect d'Atalante en tant que chasseresse amoureuse est accentué par rapport à la chasseresse aux traits hoplitiques des vases à figures noires.<sup>758</sup> La même érotisation se

**751** Aesch. *Sept.* 532-4 ; Eur. *Supp.* 888-900 ; Eur. *Ph.* 1106-9 ; Soph. *OC* 1320-2.

**752** Cette tragédie, que de nombreux chercheurs datent de 416 av. J.-C., est le premier exemple littéraire que nous connaissons où apparaît l'amour entre Atalante et Méléagre. La présence d'Atalante dans le théâtre était considérable : outre les pièces dédiées à Méléagre, dont au moins certaines devaient inclure le personnage d'Atalante, nous avons des titres et des fragments de drames, des V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> s., consacrés à l'héroïne : une *Atalante* a été écrite par Eschyle (également auteur d'une *Callisto*), Aristias, Callias, (*Atalantai*), Euthyclès, Philétaire, Strattis (*Atalanta* ou *Atalantos*) et Philillios.

**753** Voir e.g. la *pelike* à f.r. de l'Ermitage de Saint-Petersbourg (B4528 = *LIMC* s.v. « Atalante » 9, vers 370 av. J.-C.), où l'héroïne est caractérisée par un arc, un bonnet scythe et les seins nus.

**754** Les plus anciennes représentations d'Atalante apparaissent sur une série de vases attiques datant d'environ 580-60 av. J.-C., dont le plus ancien est un *dinos* à f.n. datant d'environ 580 (Athènes, Musée de l'Agora P 334 = *LIMC* s.v. « Atalante » 1).

**755** E.g. *hydria* à f.n., Florence, Museo Archeologico Etrusco 3830, vers 550 av. J.-C. = *LIMC* s.v. « Atalante » 8.

**756** Florence, Museo Archeologico Etrusco 4209 = *LIMC* s.v. « Atalante » 2 [fig. 11]. Voir aussi l'*hydria* à figures noirs de la fin du VI<sup>e</sup> s. de Copenhague, Musée National 13567 = *LIMC* s.v. « Atalante » 12.

**757** E.g. une amphore à f.r. apulienne vers 330 av. J.-C. (Bari, Museo Nazionale 872 = *LIMC* s.v. « Atalante » 27).

**758** Le couple est présent sur de nombreux vases du Peintre de Méléagre (420-380 av. J.-C.), comme le calice de Würzburg, de la 1<sup>re</sup> moitié du IV<sup>e</sup> s. (Martin von

retrouve dans les images du combat avec Pélée, absentes de la littérature de l'époque archaïque et classique, mais déjà présentes dans l'iconographie du VI<sup>e</sup> s. : sur les vases de cette époque, les deux prétendants sont presque égaux dans la forme, sauf pour la couleur de leur peau, tandis qu'au V<sup>e</sup> s., la féminité d'Atalante la distingue nettement de Pélée.<sup>759</sup> Dans certaines représentations à partir du V<sup>e</sup> s., Atalante est nue ou en pagne.<sup>760</sup> Même la course se transforme en une poursuite érotique, souvent en présence d'Aphrodite ou d'Éros ; les pommes elles-mêmes sont un symbole érotique.

Le désir suscité par Atalante est fort : de nombreux prétendants meurent en tentant de gagner la course. La tournure érotique des exploits d'Atalante ne doit pas être interprétée comme un signe de son caractère héroïque,<sup>761</sup> mais semble plutôt liée à la vision selon laquelle la séduction est intrinsèque à la *parthenos*, la forme de féminité la plus fascinante et dangereuse, à partir de Pandore. Les vv. 996-1005 des *Suppliantes* d'Eschyle, adressées par Danaos à ses filles, le montrent :

<p>ὕμᾱς δ' ἔπαινώ μὴ καταισχύνειν ἐμέ,          ὥραν ἔχούσας τήνδ' ἐπίστρεπτον βροτοῖς.          τέρειν' ὀπώρα δ' εὐφύλακτος οὐδαμῶς·          θῆρες δὲ κηραίνουσι καὶ βροτοὶ – τί μήν; –          καὶ κνώδαλα πεπερῶντα καὶ πεδοστιβῆ.          † καρπώματα στάζοντα κηρύσσει Κύπρις          κάλωρα κωλύουσιν ἠρωσμένειν ἔρωφ, †          καὶ παρθένων χλιδαῖσιν εὐμόρφοις ἔπι          πᾶς τις παρελθῶν ὄμματος θελκτῆριον          τόξευμ' ἔπεμψεν, ἡμέρου νικῶμενος.</p>	<p>1000</p> <p>1005</p>
---	-------------------------

Wagner Museum der Universität L522 = *LIMC* s.v. « Atalante » 41c) ; c'est souvent ce héros qui se trouve aux côtés d'Atalante sur des vases de la fin du V<sup>e</sup> s., peut-être en raison de l'influence du théâtre. Sur le calice de Würzburg, sur l'amphore de Bari et sur d'autres vases de la même époque, le couple est accompagné d'Éros. Sur une *lechythos* de la 1<sup>re</sup> décennie du VI<sup>e</sup> s. (Cleveland, Museum of Arts 66.114) Atalante, vêtue avec une robe élégante, une longue tunique et le voile, est poursuivie par trois Érotes ; sur un cratère en calice attique attribué au Peintre de Dinos, 430 av. J.-C., Aphrodite et les pommes dorées apparaissent (Bologna, Museo Civico Archeologico 300 = *LIMC* s.v. « Atalante » 81).

**759** E.g. sur une coupe à f.r. de Bologna vers 510 av. J.-C. (Museo Civico 361 = *LIMC* s.v. « Atalante » 72). Sur l'hydrie attique à f.n. du Musée de Manchester (III, H 5), vers 550 av. J.-C., les deux lutteurs ont la même taille et la même couleur de peau.

**760** E.g. sur le cratère attique de Bologna mentionné ci-dessus (*LIMC* s.v. « Atalante » 81) et sur une coupe à f.r. datant de 450-30 av. J.-C. (Rome, Museo di Villa Giulia 48234 = *LIMC* s.v. « Atalante » 85). Parfois Atalante a le sein nu (coupe attique à f.r., 450-430 av. J.-C., attribuée au Peintre de Aberdeen, Ferrare, Museo Archeologico Nazionale T 991).

**761** Druilhe 2016, 93.

Je vous invite donc à ne pas me couvrir de honte, puisque vous possédez cette jeunesse qui attire les yeux des hommes. Le tendre fruit mûr n'est point aisé à protéger : les bêtes s'y attaquent tout comme les hommes, vous le savez, les oiseaux ailés comme les quadrupèdes. De même, des corps pleins de sève Cypris elle même va proclamant le prix, en invitant l'amour à cueillir la fleur de jeunesse. Aussi, sur la délicate beauté des vierges, tous les passants, succombant au désir, lancent-ils le trait charmeur du regard.

L'érotisation d'Atalante se fait parallèlement à la féminisation et l'érotisation progressives déjà observées d'autres figures dangereuses de la mythologie, comme les Amazones et – nous le verrons – les « monstres » féminins. Comme d'autres femmes dangereuses, Atalante, selon Apollodore et Hygin, aura une fin tragique ; elle sera transformée en lion, suite à un comportement sexuel contraire au respect des dieux.

#### 2.3.3.4 Les noces de sang. Les Danaïdes

Le mythe lié aux Danaïdes est apparemment organique et structuré sur le thème folklorique du « mariage sanglant » : les cinquante filles de Danaos, pour échapper au mariage avec leurs cinquante cousins, fils de leur oncle Égyptos, s'enfuient de l'Égypte avec leur père et retournent dans leur ancienne patrie, Argos. Les cousins les rattrapent et les forcent à se marier : pendant la première nuit, toutes les Danaïdes tuent et décapitent leurs époux, à l'exception d'Hypermnestre qui épargne le sien, Lyncée, selon certaines sources par désir d'enfants (Aesch. *Pr.* 856-68), selon d'autres parce que Lyncée avait respecté sa virginité (Apollod. 2.1.5). Les Danaïdes sont ensuite purifiées et contractent un nouveau mariage. À ce stade, le mythe présente quelques variantes, probablement issues de différents courants de la tradition mythique : Lyncée tue Danaos et devient le nouveau roi d'Argos ou tue toutes les Danaïdes sauf Hypermnestre. Selon d'autres versions, Danaos survit et fait remarier ses filles, dont les descendants donneront naissance aux Danaens qui remplaceront les Pélasges. Selon Pind. *Pyth.* 9.111-16, à l'occasion du deuxième mariage, les jeunes filles constituent le prix pour une course de prétendants, selon le modèle folklorique également présent dans les mythes d'Atalante, d'Hippodamie, d'Hélène et de Pénélope.<sup>762</sup> Enfin, selon certaines sources tardives, les Danaïdes auraient purgé pour leur crime une peine particulière dans le Tartare : remplir d'eau un tonneau percé.

<sup>762</sup> Sur le second mariage des Danaïdes, Beriotta 2018.

En fait, le mythe des Danaïdes est complexe et, dès la tradition la plus ancienne, il a dû se caractériser par de nombreuses variations, liées des contextes géographiques ou temporels différents : par rapport à d'autres mythes, il semble que les valeurs véhiculées au cours des siècles par les récits sur les Danaïdes couvrent un spectre particulièrement large de significations. Des différents thèmes deviennent progressivement centraux : l'institution de la royauté argienne, le pouvoir paternel, le mariage sanglant, la punition dans l'Au-delà. Ce dernier sujet, absent des sources littéraires jusqu'au IV<sup>e</sup> s.,<sup>763</sup> fait l'objet de la plupart des images des Danaïdes.

Les premières traces littéraires de ce mythe, qui provient probablement d'une histoire locale d'Argolide, sont constituées de quatre fragments d'un poème épique post-homérique intitulé *Danaïs* (VII<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> s.) et de quelques fragments du *Catalogue* d'Hésiode. C'est probablement ce dernier qui a diffusé l'histoire en dehors de l'Argolide.<sup>764</sup> Le fr. 1 de la *Danaïs* décrit les Danaïdes comme des guerrières (« Et les filles de Danaos s'armèrent alors rapidement près du Nil souverain au cours abondant ») ; la scène se déroule en Égypte, mais on ne sait pas qui sont leurs adversaires. Le fragment est cependant intéressant dans la mesure où il prouve que déjà dans les sources les plus anciennes, les Danaïdes étaient caractérisées par une certaine familiarité avec les armes et la violence. Le fr. 128.1 M.-W. du *Catalogue*, particulièrement pertinent pour comprendre l'évolution de ce mythe, montre au contraire qu'à l'origine (peut-être lors de l'essor d'Argos dans la région du Péloponnèse entre le VII<sup>e</sup> et le VI<sup>e</sup> s.) les Danaïdes étaient des personnages civilisateurs, qui avaient apporté de l'eau à une région auparavant aride : Ἄργος ἄνυδρον ἐὼν Δαναὶ θέσαν Ἄργος ἔνυδρον, « Argos qui manquait d'eau, les Danaïdes l'ont fait riche en eau ». Selon Apollod. 2.1.4, lorsque Danaos et ses filles atteignirent Argos, la cité était affligée par la sécheresse, causée par la colère de Poséidon : les Danaïdes étaient alors parties à la recherche de l'eau, enfin trouvée par Amimoné. La découverte de l'eau est liée à la défense de la virginité : un satyre avait tenté de violer la *parthenos*, mais Poséidon l'avait chassé avec son trident. Le coup du dieu avait éraflé le rocher d'où avait jailli une source. Cette fonction bénéfique n'est pas rappelée à l'époque classique et réapparaît dans la poésie hellénistique (Callim. fr. 66 Pf.).

Le début de la tradition sur les Danaïdes est également lié à la formation de la royauté argienne. Le fr. 129 M.-W. du *Catalogue*, malheureusement incomplet, développe la généalogie argienne de Lyncée

**763** La première occurrence de cet épisode du mythe se trouve dans le *Gorgias* de Platon (493b).

**764** Beriotto 2016, 5. Nous renvoyons à cette étude et à Currie 2010 pour une analyse plus large des traditions sur les Danaïdes de l'époque archaïque à la production parémiographique.

jusqu'aux Proétides et parle d'un personnage qui « lui a fait payer la peine pour le grave outrage », probablement Lyncée tuant Danaos pour venger ses frères ; de même Jean Malalas (*Chron.* 48.1-7), source indirecte du fr. 305 W. d'Archiloque, indique qu'« après Inachus, régna sur les Argiens Phoronée et bien d'autres jusqu'au règne de Lyncée, époux de la Danaïde Hypermnestre. Et ce Lyncée, après avoir affronté le roi Danaos, le tua et prit sa souveraineté et sa fille, comme l'a écrit le très sage Archiloque ».<sup>765</sup> Il convient de remarquer que l'élément pertinent de l'histoire jusqu'ici semble être une rivalité politique et non une affaire matrimoniale : dans ce contexte, le centre d'intérêt est le mariage de Lyncée et Hypermnestre, et non pas le mariage collectif entre les Danaïdes et les fils d'Égyptos. Comme nous le verrons, le conflit de pouvoir restera un élément important dans les développements ultérieurs du mythe.

À l'époque classique, les Danaïdes ont obtenu un certain succès dans le théâtre : avant même les *Suppliantes* d'Eschyle, dont la représentation est datée entre 466 et 459 av. J.-C., Phrynichos avait écrit deux tragédies intitulées *Égyptiens* et *Danaïdes*, faisant probablement partie de la même trilogie. Dans la sphère comique, *Danaïdes* est le titre d'une comédie d'Aristophane qui a été mise en scène entre 420 et 411 ; d'après les quelques fragments survivants, le drame devait être centré sur le mariage sanglant.<sup>766</sup> D'autres reprises théâtrales de ce mythe sont attestées au IV<sup>e</sup> s.<sup>767</sup>

Les *Suppliantes* d'Eschyle sont la seule source littéraire de l'époque classique entièrement conservée consacrée à cette histoire. Cette tragédie s'inscrit dans une tétralogie qui retrace toute l'histoire : la fuite vers Argos dans les *Suppliantes*, vraisemblablement la victoire des fils d'Égyptos et le mariage dans les *Égyptiens*, et enfin le meurtre des époux dans les *Danaïdes*. La tétralogie était clôturée par le drame satirique *Amimoné*.<sup>768</sup> La tragédie présente des problèmes nombreux et complexes, tant textuels que d'interprétation plus large, qui ne peuvent être abordés ici qu'en partie et de façon synthétique : la question clé pour comprendre le sens de la pièce est de clarifier la raison pour laquelle les Danaïdes refusent avec horreur d'épouser leurs cousins. Les jeunes filles montrent qu'elles abhorrent cette hypothèse matrimoniale, qu'elles qualifient d'impie

<sup>765</sup> Sur Danaos en tant que fondateur de la royauté argienne, voir Pind. *Nem.* 10.1 et 6 (où les Danaïdes sont décrites comme ἀγλαόθρονοι « aux trônes splendides » et où il est dit d'Hypermnestre « est-ce qu'elle a failli, quand seule, elle garda dans le fourreau son glaive indépendant ? »), et Bacch. *Ep.* 11.

<sup>766</sup> Fr. 257 K.-A. : « Entrez, parce que je veux connaître les dessous de cette affaire : il me semble en effet que cette histoire sente mauvais ».

<sup>767</sup> Voir Beriotto 2016, 65-78.

<sup>768</sup> Une proposition de reconstitution de la tétralogie se trouve dans Jouan 1998.



(*Supp.* 9 ἀσεβῆ), déclarent qu'elles excluent ces hommes de leur lignée (*Supp.* 8 αὐτογενεῖ φυξανορίᾳ) et invoquent leur mort (*Supp.* 37-9) : « périssent, avant d'avoir, malgré le Ciel qui le défend, asservi les nièces d'un père, en montant dans des lits qui ne les veulent pas ! » (ὄλοινο | πρίν ποτε λέκτρων, ὧν θέμις εἶργει, | σφετεριξάμενοι πατραδέλφειαν | τήνδ' ἀκόντων ἐπιβῆναι). Les fils d'Égyptos et leurs actions sont caractérisés fréquemment par des termes liés à la sphère sémantique de l'*hybris* et de la *bia*.

Le rejet des Danaïdes concerne-t-il le mariage en général ou ce mariage en particulier ? Dans le premier cas, les filles de Danaos entreraient dans la catégorie des « vierges perpétuelles ». Le fr. 44 R. des *Danaïdes*, contenant un éloge d'Éros par Aphrodite, a fait penser que le thème principal de la trilogie était la célébration de l'amour et du mariage en tant que lois et institutions universelles de la civilisation, à poursuivre cependant non pas par la violence, mais par l'alliance entre les hommes et la persuasion de l'épouse.<sup>769</sup> Dans le second cas, à savoir que les Danaïdes n'étaient pas opposés au mariage, mais à leurs époux, quelle serait la raison d'une telle répugnance ? Les chercheurs se sont concentrés sur quelques hypothèses, dont la plus connue explique ce mythe comme une réprobation du mariage entre cousins parallèles patrilinéaires.<sup>770</sup> Un mariage endogame perçu comme un inceste. Cependant, comme le montre l'institution de l'épiclérat, le mariage entre cousins était autorisé à Athènes, et le mariage entre Danaïdes et Égyptiades n'aurait pas posé de problème aux yeux des spectateurs des *Suppliantes*. Même l'« inceste de deuxième type » ne peut expliquer le dégoût des Danaïdes envers leurs cousins, puisque les cinquante filles de Danaos ne sont pas utérines, et donc de même substance, car la mère ne peut pas avoir donné naissance à cinquante filles :<sup>771</sup> il n'est donc pas possible que les Danaïdes, toutes sœurs, accomplissent par l'intermédiaire de leurs maris, tous frères, une action équivalente à l'accouplement entre eux.

Une deuxième hypothèse est que les Danaïdes rejettent leurs cousins en raison de leur brutalité, souvent mentionnée, et des prévarications avec lesquelles ils veulent les dominer : une violence inacceptable, qui pousse Danaos à comparer ses filles à des colombes et leurs cousins à des faucons rapaces « consanguins changés en ennemis, qui veulent se souiller d'un crime à l'égard de leur propre race » (vv. 223-5 ἐν ἀγνῶ δ' ἔσμος ὡς πελειάδων | ἴξεσθε κίρκων τῶν

<sup>769</sup> Garvie (1969, 221-3) offre une liste de passages en faveur de l'un ou l'autre argument. Pour un *status quaestionis* plus récent, Pörtulas 2009.

<sup>770</sup> Benveniste 1949, 138.

<sup>771</sup> Bonnard 2002, 81-2 ; Vernier 2008. L'évidence biologique mise à part, Apollod. 2.1.4, précise qu'Égyptos et Danaos ont eu chacun leurs cinquante enfants « de nombreuses femmes ».

ὄμοπτέρων φόβῳ, | ἐχθρῶν ὀμαίμων καὶ μαινόντων γένος). L'image du cannibalisme rend la perspective de cette union encore plus impie : « L'oiseau reste-t-il pur, qui mange chair d'oiseau ? » (vv. 226 ὄρνιθος ὄρνις πῶς ἂν ἀγνεύοι φαγῶν ;) ;<sup>772</sup> à tel point que les Danaïdes menacent à plusieurs reprises de se pendre – une mort typique des vierges – plutôt que d'accepter les noces. Si l'on adopte cette hypothèse, la consanguinité devient un facteur aggravant dans le crime des Égyptiades, qui utilisent la violence envers les jeunes filles *malgré* leur parenté : en d'autres termes, la question du lien parental est pertinente dans la tragédie, mais pas dans le sens où elle représente l'inceste.<sup>773</sup> Il est possible que dans ce cas le thème du choc des civilisations entre un peuple oriental despotique et une *polis* grecque soit apparu dans la tragédie.<sup>774</sup>

Une troisième possibilité, qui s'articule bien à la précédente, est que le refus d'épouser les Égyptiades vient en premier lieu de Danaos : les filles obéiraient à un ordre paternel, dicté non seulement par des raisons familiales, mais surtout politiques. Comme nous l'avons vu, de nombreuses sources indiquent que la fuite de Danaos d'Égypte n'est pas pour éviter le mariage de ses filles, mais à la suite d'un conflit de pouvoir avec son frère ;<sup>775</sup> le roi, sans fils et empêché de laisser le trône à ses filles, refuserait de perdre sa royauté au profit de ses gendres arrogants.<sup>776</sup> Eschyle ne met pas l'accent sur le rôle de Danaos, qui semble, dans de nombreuses situations, seconder ses filles : mais la tragédie conserve des traces de son protagonisme, par exemple dans les paroles des Danaïdes dans les premiers vers des *Suppliantes* (vv. 11-18) : « Et Danaos, le père qui inspire tous nos desseins, qui inspira notre révolte (βούλαρχος καὶ στασίαρχος), a pesé tous les coups et, parmi les douleurs, choisi celle du moins qui sauvait notre gloire : la fuite éperdue à travers la houle des mers et la descente aux rives d'Argolide ». Danaos lui-même aux vv. 227-8 déclare son opposition au mariage : « Comment donc serait pur celui

<sup>772</sup> Comme la Τηρεία ἄλοχος (*Supp.* 58-67), les Danaïdes sont expulsées de leur patrie et persécutées. L'analogie entre les Danaïdes et Procné implique une analogie entre les Égyptiades et Térée, un personnage qui incarne la violence et le cannibalisme ; par cette comparaison avec un mythe axé sur la violence sexuelle intrafamiliale, la haine des Danaïdes envers leurs cousins est légitimée. Les jeunes filles s'identifient à Procné sur la base des pleurs : mais le spectateur sait que, comme Procné, les jeunes filles deviendront des *androktonoi*. Sur les analogies entre Danaïdes et Procné, Neuhausen 1969.

<sup>773</sup> L'utilisation du terme *themis* par les Danaïdes est significative, car Eschyle l'associe ailleurs à la sphère familiale, dans le sens où toute violence est d'autant plus grave s'il touche des membres de la famille (Ferrari 1977, 1307).

<sup>774</sup> Il existe de nombreuses interprétations du drame en fonction de l'actualité politique : nous n'en rendrons pas compte ici.

<sup>775</sup> Égyptos et Danaos sont jumeaux : comme le rappelle Bonnard 2002, 83, la gémellité est parfois utilisée pour parler du pouvoir et de sa division.

<sup>776</sup> Apollod. 2.1.4 ; *Schol. Eur. Hec.* 886 ; Hyg. 168. À cet égard, Bonnard 2002, 84.

qui veut prendre une femme malgré elle, malgré son père ? (πῶς δ' ἂν γαμῶν ἄκουσαν ἄκοντος πάρα | ἄγνός γένοιτ' ἄν ; ) ». De même, le mobile d'Égyptos serait politique et viserait à empêcher Danaos d'acquérir, par un mariage exogame, des gendres qui renforceraient son pouvoir.<sup>777</sup> L'*hybris* des Égyptiades résiderait ainsi dans la tentative de s'emparer de leurs cousines contre leur volonté et malgré l'ἄκουσία de leur père.

Le texte de la tragédie est ambigu et en plusieurs points corrompu, et ne permet de valider aucune hypothèse de manière définitive : cependant, le fait que le mythe des Danaïdes soit dès son origine lié à la fondation de la royauté argienne et aux conflits de pouvoir laisse penser que le thème du pouvoir a eu un poids pertinent également dans la trilogie d'Eschyle. Certes, l'histoire est resémantisée dans une autre direction par Eschyle, qui porte son attention sur le mariage, et en particulier sur ce qui est ou n'est pas légitime dans le mariage ; la tragédie contenait peut-être des échos de débats contemporains et de tensions sociales qui ont précédé l'émergence de l'épicléat.<sup>778</sup>

Les corps des *parthenoi* et le dispositif matrimonial constituent pour le père grec un formidable instrument de pouvoir,<sup>779</sup> quoique sous des formes variables de l'époque homérique à l'époque classique, dans le passage entre endogamie familiale, recherche d'alliances matrimoniales extérieures et endogamie civique « corrigée » par l'épicléat. Il n'y a donc aucune raison pour que le thème matrimonial ne soit pas combiné dans les *Suppliantes* avec celui, tout aussi central, du pouvoir paternel et avec celui de l'*hybris* des Égyptiades, afin d'arriver à la proposition d'un modèle matrimonial civil et civique conforme à *themis*, invoquée à plusieurs reprises au cours de la tragédie (*Supp.* 37, 336, 360) et cohérente avec l'idéologie du mariage<sup>780</sup> et les besoins de reproduction de la *polis* qu'elle justifie.

En recourant à cet ensemble d'explications et non à un mépris générique du mariage, on clarifie une aporie qui n'est pas résolue par l'attribution aux jeunes filles d'un choix de « virginité perpétuelle » : si les Danaïdes, contrairement à d'autres « vierges perpétuelles », ne sont pas pathologisées, mais si leurs raisons sont considérées comme substantiellement valables par Pélasgos, roi d'Argos, et par les spectateurs, leurs mobiles ne peuvent être réduits à un choix subjectif, mais

<sup>777</sup> Bonnard 2002, 84. Ryzman (1989, 1-6) souligne la dépendance des Danaïdes vis-à-vis de leur père : l'identité des points de vue entre Danaos et ses filles se reflète dans l'identité des métaphores qu'ils emploient.

<sup>778</sup> Danaos est vivant et une véritable situation d'épicléat ne peut donc être conceptualisée : selon MacKinnon (1978, 78-80), l'abus des Égyptiades serait de revendiquer leurs droits de propriété sur leurs cousines sur la base de la parenté (vv. 930-3) malgré le fait que leur père soit vivant.

<sup>779</sup> Hoffmann 1992.

<sup>780</sup> Piérart 1998, 187.

doivent être basés sur une raison plus « objective » qui peut être partagée par le public.<sup>781</sup> Cette raison réside dans le fait que la loi attique prévoit que le veto du père au mariage (et non l'avis de la fiancée) soit infranchissable. L'*hybris* des Égyptiades a en cela sa cause première.

Quelles que soient les raisons du refus des Danaïdes, chez Eschyle et dans les autres sources, quarante-neuf d'entre elles, en tant que femmes, ne restent pas dans les limites et tuent leurs quarante-neuf époux pendant la nuit de noces, ajoutant à la *stasis* des femmes le caractère barbare et cruel de la décapitation. Ce détail, dont on ne connaît pas l'ancienneté,<sup>782</sup> évoque la mutilation infligée par Agavé au corps de son fils ou l'acharnement des Thraces sur le corps d'Orphée ; mais encore plus évidentes sont les similitudes de ce mythe avec celui des Lemniennes, dans lequel une multitude de femmes tuent leur époux en une seule nuit pour des raisons perçues par les hommes de l'époque comme n'étant pas à la mesure de l'offense reçue. Les Danaïdes, qui au début pouvaient se voir offrir de la solidarité, après leur geste deviennent des paradigmes d'excès féminin.

Mais, comme dans d'autres exemples du même modèle folklorique, les deux histoires se caractérisent par une exception : la présence d'une *parthenos* qui décide de ne pas s'abandonner à la sauvagerie, mais de se conformer à l'idéologie qui veut que les épouses aiment leurs époux et prennent soin d'eux. En obéissant à ce devoir, Hypsipyle sauve son père et Hypermnestre son mari. Ces deux personnages sont superposables, dans leur fonction structurelle, à la bonne épouse d'Hésiode et à la *melissa* de Sémonide : ils représentent une exception positive à la nature négative du *genos gynaikon*. Enfin, dans les deux mythes le meurtre des époux est immédiatement compensé par de nouveaux mariages, seul moyen de réintégrer les femmes dans l'ordre social. D'un mariage dysfonctionnel, nous passons à un nouveau mariage parrainé par le père : mais aux spectateurs d'Eschyle reste l'image de tueuses d'époux incontrôlées, qui confirme la vision partagée de la barbarie des femmes et de la folie meurtrière des *parthenoi*, et fournit un fondement mythique au choix d'exclure les femmes des armes.

**781** Selon Pòrtulas (2009, 297-8), au contraire, les spectateurs des *Suppliantes* percevaient Danaos comme faisant preuve de complaisance envers ses filles, dont la cause, comme l'affirme Pelasgos à plusieurs reprises (vv. 341, 356-8, 399-401, 474-7, etc.), a provoqué trop de morts : le mythe des Danaïdes servait donc à définir *a contrario* la pratique du mariage athénien, où les femmes n'étaient pas autorisées à choisir.

**782** Seuls Apollod. 2.1.5 et Paus. 2.24.2 le mentionnent. Dans les vv. 853-69 du *Prométhée enchaîné*, où l'histoire des Danaïdes est brièvement résumée, il est uniquement dit que « chaque épouse arrachera la vie à son époux et trempera dans son sang l'épée à double tranchant » (vv. 862-3). Le fr. 14 Sn. *incertae fabulae* de Phrynichos appartient peut-être aux *Égyptiens* ou aux *Danaïdes* ; en raison du participe féminin, il peut se rapporter au meurtre des Égyptiades : τό γε μὴν ξείνια δούσας, λόγος ὡσπερ λέγεται, | ὀλέσαι κάποτεμείν ὄξει χαλκῶ κεφαλάν « Ayant donné des cadeaux hospitaliers, comme le raconte l'histoire, elles les ont tués et leur ont coupé la tête avec le fer pointu ».

Le caractère d'altérité des Danaïdes, bien que Grecques, est d'ailleurs remarqué dans le drame par leur aspect exotique (*Supp.* 277-86) et par la juxtaposition, directe ou indirecte, avec d'autres *androktonoi* de la mythologie, les Lemniennes, Agavé, les femmes de Thrace, Procné, Clytemnestre<sup>783</sup> et les Amazones ἀνάδρους κρεοβότους « vierges carnassières » (*Supp.* 287). Et même si ce n'est pas le mariage lui-même qui est rejeté par les Danaïdes, tout au long de la tragédie, leur conflit avec les Égyptiades prend la forme d'un choc de *gene*, le *genos gynaikon* et les hommes détestables et répugnants :<sup>784</sup> l'identification du mariage à la violence est un fil rouge tout au long de l'œuvre. Ce n'est pas pour rien qu'Hdt. 2.171.3, attribuée aux Danaïdes l'introduction en Grèce des Thesmophories, fêtes de la séparation des femmes.

Une caractérisation similaire dans une tonalité encore plus exotique et violente est donnée aux Danaïdes par Mélanippide de Mélôs, un dithyrambographe dont la production remonte à la seconde moitié du V<sup>e</sup> s. Un fragment survivant de la composition intitulée *Danaïdes* (fr. 757 PMG), court et incomplet, donne une image des jeunes filles qui va dans ce sens, les assimilant d'une part aux Amazones, d'autre part aux *parthenoi* chasseresses :

οὐ γὰρ τᾶνθρώπων φόρευν μορφὰν ἐνεΐδος†  
οὐδὲ τᾶν αὐτᾶν† γυναικείαν ἔχον,  
ἀλλ' ἐν ἀρμάτεσσι διφρού-  
χοις ἐγυμνάζοντ' ἀν' εὐ-  
ήλι' ἄλσεα πολλάκις  
θήραις φρένα τερπόμεναι,  
<αἰ δ' > ἱερόδακρυν λίβανον εὐώ-  
δεις τε φοίνικας κασίαν τε ματεῦσαι  
τέρενα Σύρια σπέρματα

5

En effet elles n'avaient pas l'apparence habituelle des êtres humains, ni non plus la voix de femmes. Au contraire, montées sur des chars garnis d'un siège, elles s'exerçaient à travers les clairières ensoleillées des bois ; leur cœur trouvait souvent plaisir à chasser, et souvent aussi à rechercher l'encens aux larmes saintes, les dattes odoriférantes et la casse, délicates graines de Syrie.<sup>785</sup>

**783** Moreau (1985a, 195-202) souligne l'homologie entre les Danaïdes et Clytemnestre, qui partagent l'intolérance envers la soumission au pouvoir masculin (*Supp.* 392-3, 643-5, 763, 1069-70), l'androgynie (au v. 204 les jeunes filles parlent d'elles-mêmes au masculin), la ruse et l'audace, qui oblige Danaos à prescrire la modestie et la discrétion (vv. 176, 724-6).

**784** Sur la violence inhérente au mariage, Detienne 1988.

**785** Pour une analyse de ce fragment, voir Moreau 1985b, d'où est tirée la traduction du passage.

Bien que les Danaïdes aient un passé de personnages bienfaisants et civilisateurs, au V<sup>e</sup> s. leur image de femmes d'armes et d'assassines d'époux prévalait. Les Danaïdes porteuses d'eau douce et les Danaïdes assassines ont coexisté dans les sources archaïques (le *Catalogue* en est une preuve), même si elles proviennent peut-être de traditions différentes, dont la première est épichorique.<sup>786</sup> À l'époque classique, seule la tradition des Danaïdes assassines est attestée, selon un processus évolutif que nous avons observé pour de nombreuses autres figures, dont la menace est accentuée par les sources du V<sup>e</sup> s. Outre les textes mentionnés jusqu'à présent, cette image menaçante se retrouve dans l'*Héraclès* d'Euripide (vv. 1016-18 : « Le rocher d'Argos garde la mémoire du crime des filles de Danaos, et la Grèce n'en connaissait pas de plus fameux et de plus incroyable ») et dans Eur. *Hec.* 886-7, un passage que nous avons déjà cité à propos d'Hécube.

Le succès littéraire des Danaïdes dans le rôle d'assassines ne trouve pas de correspondance dans l'iconographie : le premier témoignage figuratif, très douteux, est un fragment de calice de Chios de 575-550 av. J.-C., sur lequel une femme tient dans sa main la tête coupée d'un homme.<sup>787</sup> Les seules autres images de violence, dont l'identification est controversée, sont un fragment de cratère en cloche apulien à figures rouges datant du deuxième quart du IV<sup>e</sup> s., sur lequel on peut apercevoir des hommes couchés sur des *klinai* et des femmes avec des épées, et une *nestoris* lucanienne à figures rouges datant de 375-350 av. J.-C., représentant une figure aux traits africains, peut-être Lyncée tuant Danaos.<sup>788</sup> L'art attique représente ensuite l'arrivée des Danaïdes en Argolide avec leur père sur deux *hydriai* à figures rouges, tous deux datant de 450-400 av. J.-C.,<sup>789</sup> tandis que quatre vases apuliens représentent peut-être les Danaïdes comme des suppliantes avec leur père :<sup>790</sup> mais cette identification est hypothétique. Pour le reste, sur la majorité des vases grecs et italiens à partir du IV<sup>e</sup> s., c'est la scène du châtement dans l'Hadès qui prévaut, dans laquelle les Danaïdes sont représentées comme des femmes pacifiques avec leurs hydries.

**786** Beriotto 2016, 25-6.

**787** Londres, British Museum 1888.0601.510 = *LIMC* s.v. « Danaïdes » 32.

**788** Collect. L. Curtius = *LIMC* s.v. « Danaïdes » 5 ; Bonn Akademisches Kunstmuseum 2665 = *LIMC* s.v. « Danaos » 5.

**789** Munich, Antikensammlungen 2429 de Vulci ; Berlin Staatliche Museen 30928, d'Athènes = *LIMC* s.v. « Danaos » 1, 2.

**790** Sur une amphore de l'Ermitage du 3<sup>e</sup> quart du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C. (Saint-Petersbourg B 1705 = *LIMC* s.v. « Danaïdes » 1), apparaissent un homme armé d'une épée et un prêtre qui s'interpose entre lui et deux femmes suppliantes assises sur un autel.

### 2.3.3.5 Au nom du père. *Parthenoi* vengeresses et *parthenoi* sacrifiées

La vengeance, comme nous l'avons vu, sied aux femmes ; et la vengeance, comme le deuil, sied particulièrement à Électre. Ce personnage fait sa première apparition dans l'*Orestie* : avant cette date, seules de brèves citations mentionnent le personnage (e.g. Hes. fr. 23a, 16 M.-W.). Sa présence dans l'épopée post-homérique est incertaine ; qu'Électre ait eu un rôle important dans l'*Orestie* de Stésichore n'est qu'une hypothèse. Dans l'iconographie, les premières représentations d'Électre remontent au début du V<sup>e</sup> s., en particulier dans la scène de la mort d'Égisthe.<sup>791</sup> Chez Eschyle les thèmes de la vengeance et de la haine apparaissent déjà, mais Électre est représentée comme une jeune fille inexpérimentée, qui demande conseil au chœur et se demande s'il est juste d'espérer la mort de ses ennemis (vv. 117-23). Dans la seconde moitié de la pièce, elle n'apparaît plus. Dans les deux tragédies qui lui sont consacrées, l'*Électre* de Sophocle et celle d'Euripide, la fille d'Agamemnon est au contraire une figure de proue, caractérisée par une personnalité bien définie ; dans les deux cas, elle est vierge, dans le premier drame parce qu'elle n'est pas mariée, dans le second parce que le mari paysan qui lui a été imposé par Clytemnestre l'a respectée, lui donnant le statut paradoxal de *gyne* et de *parthenos* à la fois. Dans l'*Oreste* d'Euripide, Hélène l'apostrophe ainsi, avec un soupçon de malice (v. 72) : « Électre depuis si longtemps vierge encore ».

L'inviolée Électre demeure donc liée à l'*oikos* d'origine par la fidélité ininterrompue à son père et à son frère, par le deuil<sup>792</sup> et le désir de vengeance, porté au paroxysme surtout chez Sophocle ;<sup>793</sup> ici le chœur, déjà dans sa première rencontre avec la protagoniste, demande la raison de ses éternels pleurs (*El.* 123 ἀεὶ [...] ἀκόρεστον οἰμωγᾶν). C'est la haine qui soutient Électre dans sa vie malheureuse aux marges de l'*oikos* : elle prolonge sa complainte funèbre pour sortir de l'oubli la mort impunie de son père et revendiquer l'actualité de la vengeance (*El.* 244-50) : « Si le malheureux mort devait rester gisant, réduit à n'être plus que néant et poussière, sans que les

**791** Les restes d'une figure féminine sur un cratère protoattique du Staatliche Museum de Berlin (31573, vers 670-660 av. J.-C.), où certains savants ont voulu y reconnaître Électre, sont d'une identité incertaine. La femme qui semble soutenir Oreste pendant le matricide sur un trépied en bronze du musée d'Olympie (M 77, vers 570 av. J.-C.), pourrait être identifiée comme Électre.

**792** La fidélité aux parents masculins et le deuil sont des traits caractéristiques d'Électre également dans l'iconographie : la plupart des représentations entre le V<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> s. montrent la rencontre avec Oreste, souvent sur la tombe d'Agamemnon.

**793** C'est de ce dernier drame qu'Hugo von Hofmannsthal s'inspirera pour son *Elektra*, adaptée plus tard en livret pour l'*Elektra* de Strauss, centrée sur le thème de la vengeance.

autre à leur tour en portent la sanglante peine, c'en serait fait à jamais pour les hommes de toute conscience, de toute piété ». <sup>794</sup> Lorsqu'Électre apprend la mort de son frère, elle déclare à Chrysothémis qu'elle a l'intention de tuer Égisthe, même au prix de la mort (*El.* 954-7) ; le doute et le repentir ne semblent pas la toucher, et le matricide a lieu, avec un sentiment de triomphe à l'exécution d'une vengeance longtemps désirée.

L'héroïne d'Euripide se complaît aussi dans la lamentation et est dominée par la pensée de la vengeance, qu'elle exprime à plusieurs reprises, et participe encore plus activement à la planification et au meurtre de sa mère ; les doutes d'Oreste mettent en évidence la détermination lucide de sa sœur. Il est significatif que le protagonisme féminin augmente à mesure que l'histoire se vide de ses traits religieux et que le matricide est dépouillé de tout caractère sacré dans le passage d'Eschyle à Euripide : sous l'égide d'une femme, le meurtre comme acte de justice commence à prendre les contours d'un acte de haine. <sup>795</sup> La plus grande humanité de la Clytemnestre d'Euripide par rapport à celles d'Eschyle et de Sophocle souligne l'implacabilité de la fille : en humanisant la victime, on déshumanise sa meurtrière, dont la stature héroïque avait déjà été affectée par la ruse de l'accouchement simulé. Ce n'est que dans le final que les remords sur le matricide apparaissent.

Les deux *Électre* de Sophocle et d'Euripide font l'objet de nombreuses controverses, depuis leur relation chronologique incertaine jusqu'à l'interprétation des protagonistes. Le désir de vengeance envers sa mère et Égisthe caractérise Électre comme une femme dangereuse, soutenue par la communauté des femmes du chœur. Chez Sophocle, le personnage, marqué par la rectitude morale typique de nombreux personnages du poète, agit par déférence envers les hommes de la famille, comme c'est le devoir de toute *parthenos*, qui appartient encore à l'*oikos* paternel ; c'est elle, comme Antigone, qui agit selon la loi morale, et non Chrysothémis, qui, comme Ismène, se plie aux puissants. Néanmoins, Électre menace l'ordre social en

**794** Aux vv. 103-9, 147-9, 1074-7, l'histoire de Procné est assumée par Électre comme un paradigme de son propre destin : le chant incessant du rossignol rappelle celui d'Électre. Comme nous l'avons vu, les Danaïdes se comparent également à Procné, tout comme le chœur se compare à Cassandre dans *Aesch. Ag.* 1140-5 : elles sont toutes des *parthenoi* qui, contrairement à Procné, sont *agamoi* et *apaidés*. Selon Loraux 1990, le rossignol est la figure emblématique de tout désespoir féminin, comme si pour chaque femme en deuil il n'y avait qu'un modèle, maternel, désespéré et meurtrier à la fois. Le personnage d'Antigone chez Euripide est également comparé à un oiseau « une seule fois mère » (*Ph.* 1515-18 ; mais le texte est corrompu). Sur le deuil du rossignol et le deuil féminin, Loraux 1990, chap. 6.

**795** Électre elle-même reconnaît ses responsabilités après le matricide (*Eur. El.* 1182-3) : « Que de larmes, mon frère ! Et moi j'en suis la cause. Je brûlais d'une haine atroce, moi la fille, contre cette mère qui m'enfanta ». Le chœur l'accuse d'avoir imposé des actions terribles à « ton frère qui s'y refusait » (*El.* 1204-5). Voir aussi *Eur. Or.* 32.



raison de ses émotions incontrôlées et de son deuil prolongé : la souffrance, le souvenir et la lamentation sont devenus pour elle une condition existentielle et son ressentiment implacable la pousse du côté de l'excès.<sup>796</sup> Le chœur lui enjoint de contrôler ses pleurs « Et toi, en passant la mesure pour te plonger dans un deuil éperdu » (Soph. *El.* 140 ἀπὸ τῶν μετρίων) et d'atténuer son hostilité (vv. 217-19) : « Tu t'es toi-même procuré beaucoup plus que ta part de maux, en provoquant sans cesse des conflits par ton humeur impatiente ».

Cet aspect de la personnalité de la jeune fille a incité certains chercheurs, surtout depuis un article de F. Johansen paru en 1964, à affirmer qu'Électre, dévorée par la haine et influencée par la relation dégradée avec sa mère, est devenue une figure moralement similaire à Clytemnestre et caractérisée par la même force destructrice.<sup>797</sup> Malgré son refus constant de s'assimiler à cette dernière,<sup>798</sup> Électre est forcée à plusieurs reprises de se reconnaître dans la figure maternelle détestée, à laquelle l'Électre d'Eschyle avait déjà été confrontée :<sup>799</sup> « le malheur oblige à être méchant (πολλή 'στ'ἀνάγκη κάπιτηδέειν κακά) », dit la jeune fille (Soph. *El.* 309), qui plus tard ajoute, s'adressant à Clytemnestre (vv. 605-9), « Aussi va, proclame devant tous, si cela te convient, que je ne suis qu'une fille méchante, criarde, éhontée. Si je suis naturellement experte en telle matière, c'est sans doute que je fais honneur à ton sang ». Le concept est repris plus tard (vv. 619-21) : « C'est ta malveillance, et ce sont tes actes qui me contraignent à agir comme je le fais malgré moi. Voir des actes honteux enseigne à en commettre ».

Comme nous l'avons observé, dans la pensée grecque apparaît souvent l'idée que les vices féminins sont hérités de mère en fille dans le paradoxal circuit fermé du *genos gynaikon*, comme si les filles dangereuses étaient les filles sans père de mères dangereuses. Électre est-elle aussi une digne « fille de la plus misérable des mères » (Soph. *El.* 121) ? La réponse ne peut pas être entièrement affirmative. Électre est complice d'un meurtre, même s'il n'est pas exécuté d'une main féminine comme celui de Clytemnestre ; la raison du crime est la même pour les deux personnages, à savoir la vengeance pour le meurtre d'un être cher. Malgré cela, et malgré son comportement

<sup>796</sup> À cet égard, McHardy 2004, 108-14.

<sup>797</sup> Johansen 1964 ; Nicoletséa 2006 ; Scarborough 2012.

<sup>798</sup> Électre prend souvent ses distances avec sa mère (Soph. *El.* 597-8) : « je vois en toi une maîtresse (δεσπότην), beaucoup plus qu'une mère ». Elle adresse également à Chrysothémis l'accusation selon laquelle elle est la digne fille de sa mère (Soph. *El.* 341-4, 365-8).

<sup>799</sup> Dans sa prière à son père, l'Électre d'Eschyle avait supplié (*Co.* 140-1), « accorde-moi d'être plus sage que ma mère et plus pieuse dans mes actions ».

autonome et ses actions souvent inappropriées,<sup>800</sup> Électre ne devient jamais une anti-modèle comme Clytemnestre. La racine de cette différence se trouve déjà dans les deux premiers meurtres de la chaîne des crimes : alors qu'Agamemnon a sacrifié pour le bien commun Iphigénie, dont en tant que père il a le droit de disposer du corps, Clytemnestre a assassiné son mari par vengeance et jalousie. Les vengeances pour ces deux meurtres ne sont donc pas placées sur le même plan. Électre elle-même note (vv. 616-21) une différence importante entre elle-même et sa mère : alors que cette dernière a choisi son propre destin, les actions d'Électre, partisane de l'ordre de son père, ont été provoquées par les infamies des autres. Une interprétation que Clytemnestre n'aurait certainement pas partagée.

Quelle que soit l'interprétation qu'on en fait, le caractère d'Électre est aussi un exemple de la menace attribuée au deuil des femmes, toujours au risque de tomber dans l'excès : un danger non seulement théorique, mais dont prennent acte les législations d'Athènes et d'innombrables autres *poleis* grecques qui, à des époques différentes, réglemmentent les manifestations du deuil dans les funérailles privées.<sup>801</sup> Il n'est pas nécessaire de s'attarder sur un thème qui a déjà été traité :<sup>802</sup> il suffit de rappeler que le deuil et la féminité, comme le confinement de nombreuses sources, étaient perçues comme liés et que la lamentation était considérée comme une pratique éminemment féminine. On confie aux femmes l'espace politique du deuil et sa théâtralisation, comme dans le cas des « pleureuses »,<sup>803</sup> à condition de garder de la mesure et de rester dans le cadre civique prévu : la clarification est importante, car les femmes, comme les anciens l'ont théorisé, ne contrôlent pas le deuil.<sup>804</sup>

**800** Soph. *El.* 616-18 (Électre à Clytemnestre) : « De la honte, si ! J'en ai ; j'en ai de tout ce que je fais ici ; j'en ai, même si tu ne la vois pas. Je comprends que mes façons ne répondent ni à mon âge ni à mon rang ».

**801** Loraux 1990, chap. 2, note 34, rappelle comment dans la législation fictive des lois platoniciennes (12.960a) mais aussi dans des lois réelles (règlements funéraires de la phratrie des Labiades de Delphes vers 400 av. J.-C. [LSCG 77c], loi de Céos du V<sup>e</sup> s. [LSCG 97], inscription de Gambreion du III<sup>e</sup> s. [LSAM 16]), on trouve, en plus des prescriptions somptuaires, les interdictions de crier, pleurer et former de trop grands groupes de femmes. Pour d'autres exemples, Manfredini, Piccirilli 1977, 234-7.

**802** Loraux 1990, chap. 2. Voir aussi Gherchanoc 2011.

**803** Le rôle de la pleureuse rémunérée est resté féminin au cours des siècles. Cette pratique, déjà attestée dans l'Égypte ancienne et la Mésopotamie, est demeurée dans le Sud de l'Italie jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> s., en particulier dans les régions de la « Grecia salentina », où les chants funéraires étaient chantés en grec.

**804** Des siècles plus tard, Sénèque établira une hiérarchie significative de la prédisposition au deuil incontrôlé à travers une série de polarités où c'est l'élément inférieur qui ne gère pas la douleur : « Ut scias autem non esse hoc naturale, luctibus frangi, primum magis feminas quam viros, magis barbaros quam placidae eruditaque gentis homines, magis indoctos quam doctos eadem orbitas vulnerat » (*Cons. ad Marc.* 7.3).

La réglementation du deuil, même lorsqu'elle remonte au désir d'attaquer les aristocrates et peut être interprétée comme une mesure somptuaire, est en fait une forme de mise au pas des femmes, à commencer par la limitation de leurs sorties en public lors des funérailles, ce qui pourrait favoriser l'adultère. À Athènes, des mesures de ce type sont attribuées par Plutarque à Solon.<sup>805</sup> Bien que le passage soit bien connu, il vaut la peine de le citer (*Sol.* 21.5-7) :

Il édicta aussi une loi sur les voyages des femmes, sur leurs deuils et leurs fêtes, pour réprimer le désordre et la licence (τὸ ἄτακτον καὶ ἀκόλαστον). Il leur défendit de sortir de la ville avec plus de trois vêtements, d'emporter des vivres et des boissons pour plus d'une obole, et une corbeille grande de plus d'une coudée, et de voyager de nuit autrement que portées en voiture et précédées d'un flambeau. Il leur interdit de se meurtrir la peau en se frappant, de faire des lamentations affectées et de pleurer sur un autre que celui dont on fait le funérailles. Il défendit d'immoler un bœuf aux morts, d'enterrer avec le défunt plus de trois habits et d'aller visiter les tombes de gens étrangers à la famille en dehors du jour de l'enterrement. La plupart de ces défenses subsistent encore dans nos lois. On y a même ajouté que ceux qui contreviennent à ces règlements seraient punis par les gynéconomes, comme étant sujets à la sensiblerie féminine qui fait commettre tant de fautes et d'extravagances dans les manifestations du deuil (ὡς ἀνάνδροις καὶ γυναικώδεσι τοῖς περὶ τὰ πένθη πάθεισι καὶ ἀμαρτήμασιν ἐνεχομένους).

La loi distingue le groupe des femmes de celui des hommes et explicite le fait que le deuil à limiter est celui des femmes ; si les hommes peuvent eux aussi être frappés par les *gynaikonomoi*,<sup>806</sup> une magistrature chargée de régler le comportement et l'habillement des femmes, c'est que les manifestations excessives de deuil, typiques des femmes, les féminisent. En ce sens, ces magistrats veillent donc au respect des rôles de genre, le *kosmos* comme ordre moral.

**805** Il est difficile d'établir la véracité de l'information et la source de Plutarque ; parmi les différentes hypothèses, on a envisagé Démétrios de Phalère, auteur de lois sur la limitation du deuil. Quant à la chronologie, si la loi n'était pas solonienne, il est probable qu'elle ait quand même été élaborée à l'époque archaïque (Ogden 2002a, 207). Sur l'identification d'un noyau historique solonien dans certaines des lois attribuées au législateur, Scafuro 2006. Sur les lois funéraires de Solon, Blok 2006.

**806** La chronologie et les caractéristiques de cette magistrature, attestée dans plusieurs cités grecques, font l'objet d'un débat. Il n'existe pas de documents explicites pour la période archaïque : Aristote en parle comme d'une institution répandue, mais la relie aux régimes aristocratiques (*Pol.* 4.1299a 22, 4.1300a 4-6, 6.1322b 39-1323a 6). Ogden 2002a propose un état des lieux sur le débat, le texte et la traduction des sources. Sur les fonctions des *gynaikonomoi*, Bremen 2004.

Pourquoi à Athènes, comme dans d'autres villes, les dirigeants de la *polis* qui va vers la démocratie établissent-ils ce contrôle articulé du deuil féminin ? Le but est-il seulement de frapper les grandes familles athéniennes et l'étalage de leur luxe ? Ou le problème réside-t-il dans le fait que ces comportements représentent la séparation temporaire de la cité d'un espace particulier, le groupe familial ?<sup>807</sup> Ou bien est-ce aussi le groupe des femmes en tant que tel que l'on souhaite contenir, de peur que leurs sorties publiques ne se terminent par un adultère, comme dans le cas de la femme d'Euphiletos, ou qu'elles perdent le contrôle, ou que, comme Achille ou les veuves meurtrières décrites par Hérodote (5.87), elles ne passent du chagrin à la colère, évoquant des idées de vengeance ? La colère féminine est considérée comme incompatible avec la cité ; les citoyens colériques restent de pleins acteurs du politique, alors que les femmes colériques sont, à cause de cette colère, exclues de la cité.<sup>808</sup> Quelle que soit l'interprétation que l'on veuille donner à ce *nomos* attribué à Solon, il est clair qu'il lie les femmes à une perturbation de l'ordre public.

On trouve des éléments intéressants à cet égard dans les nombreuses scènes tragiques consacrées au deuil et à la lamentation féminine. La représentation du deuil imprègne la tragédie, mais ce n'est pas seulement celui des prisonnières ou celui des mères privées de leurs enfants par la guerre : c'est aussi le deuil des femmes qui se transforme en violence. La vengeance est contiguë au deuil :<sup>809</sup> Alcmène, Hécube, Électre, et même Clytemnestre, sont autant de figures féminines du deuil qui, tout en réagissant à juste titre à une offense et en exerçant le principe commun aux Grecs qu'il faut frapper les ennemis, se déchaînent, incapables de se maîtriser. Les tragédies qui incluent le thème du deuil et de la lamentation féminine, parmi d'autres contenus et suggestions variés, montrent donc aussi les dangers du deuil et, en plus de réfléchir sur la violence et la guerre et d'offrir de la compassion aux victimes et aux prisonniers, fournissent une raison supplémentaire d'invoquer la nécessité de mettre les rênes au *genos gynaikon*.

La plupart des femmes en deuil - personnages et chœurs - sont des mères : mais deux *parthenoi*, Électre et Antigone, l'une incarnant la loyauté envers le père et l'autre mue par l'amour pour son frère, agissent indépendamment, pour défendre leurs parents masculins, mais contre la paix sociale. Leur danger réside également dans leur insubordination, que Créon reproche à plusieurs reprises

<sup>807</sup> C'est l'hypothèse de Gherchanoc 2011, 21.

<sup>808</sup> Allard, Montlahuc 2018, 34. Voir également Allen 2003 ; Harris 2003 ; Sissa 2021a, 27-8.

<sup>809</sup> Alexiou 1974, 22.

à Antigone, accusée de fomenter le désordre (Soph. *Ant.* 449, 473-85, 730) ; une insubordination qui s'identifie pourtant aux valeurs de la famille patrilinéaire et patriarcale. L'Électre de Sophocle se déclare prête à mourir dans la poursuite de son but ; Antigone meurt, de sa propre main.

Ces deux personnages partagent la fidélité au *génos* avec une autre typologie féminine récurrente dans la tragédie du V<sup>e</sup> s., les vierges sacrifiées pour la patrie ou pour la famille :<sup>810</sup> Iphigénie, Polyxène, Macarie, la fille d'Érechthée et Praxithée dans l'*Érechthée* perdue d'Euripide, tous étant des personnages caractérisés par l'héroïsme, l'érotisme interdit, une sorte de maternité envers les parents masculins et par le thème du mariage avec Hadès.<sup>811</sup>

Les histoires de ces héroïnes sont bien connues : comme les hommes, les filles aussi se sacrifient héroïquement pour leur pays et leur père, une mort acceptée ou choisie volontairement, ce qui garantit à ces *parthenoi* la « belle mort » du héros. De nombreuses tragédies d'Euripide en témoignent et notamment le monologue de la protagoniste dans *Iphigénie à Aulis* (vv. 1378-84), où la *parthenos* offre une image d'elle-même, de sa propre liberté en tant que bien suprême et de sa gloire en tombant pour la patrie. Ces motivations remontent à une conception héroïque de la mort : la « belle mort » est représentée dans la tragédie comme un « privilège » non pas des épouses,<sup>812</sup> mais des vierges, pas encore complètement féminines et, peut-être pour cette raison, partiellement étrangères au *genos gynaiikon*. Il y a cependant une sorte d'usurpation de rôle qui, bien que moins terrifiante que celle de Clytemnestre, ne pouvait manquer d'être parfois dérangeante.

L'autonomie et le danger de ces personnages, qui violent de nombreuses interdictions liées à leur sexe et à leur âge, par exemple dans l'utilisation de la *parrhesia*, ne sont cependant qu'apparents, tout comme le parallèle avec le héros n'est pas tout à fait congruent, entaché d'une différence fondamentale : alors que le guerrier conquiert le *kleos* en versant le sang de l'ennemi, et parfois même le sien, les *parthenoi* sacrifiées versent toujours leur sang. Leur geste ressemble – mais pas dans les intentions des poètes – à l'intériorisation de leur rôle de victimes, de catégorie mineure, plutôt qu'à un choix.

**810** Sur la *parthenia* des jeunes filles sacrifiées par rapport à leur loyauté envers le père, Sebillotte Cuchet 2004.

**811** Beltrametti 1997, 919-23.

**812** Bien que le sacrifice d'Alceste pour son mari soit présenté par Euripide comme un noble geste, il n'a pas les caractéristiques de la « belle mort héroïque ». Quant à Évadné dans les *Suppliants*, malgré sa vaillance (v. 1063, ἀρετή) et bien qu'elle déclare chercher l'εὐκλεία par le suicide (v. 1015, mais le texte est corrompu), son délire et les nuances érotiques de son discours connotent sa mort comme un acte d'amour désespéré plutôt que comme une « mort héroïque ».

La dévotion envers le père pousse certaines de ces héroïnes à lui confier leur propre corps virginal, une métaphore de la réalité, dans laquelle chaque père dispose du corps de sa fille. Et ce corps, le père le destine au mariage avec Hadès, qui non seulement substitue le vrai mariage, mais propose aux femmes dans l'au-delà la même centralité du destin nuptial que la vie terrestre. En effet, des noces avec Perséphone ne sont pas préfigurées pour Ménéécée.

Comment interpréter le motif des *parthenoi* sacrifiées ? Chacune de ces jeunes filles est porteuse de sens et de valeurs particulières : mais toutes expriment, par leur choix, une noblesse d'esprit et de dévouement, louée et soulignée au cours des drames. Un courage et un héroïsme que les poètes tragiques mettent souvent en opposition avec l'horizon malsain d'une religion et d'une politique qui ne se correspondent plus : en ce sens, ces jeunes filles représentent un sujet faible qui souligne l'injustice immanente dans la dimension de la guerre et de la raison d'État.

Mais il y a plus. Toutes ces *parthenoi* hors normes (ou, si l'on préfère, excessivement dans les normes), Électre, Antigone et les vierges sacrifiées ne deviennent des figures à part entière, individualisées et caractérisées, que dans le théâtre du V<sup>e</sup> s. : dans les sources précédentes, il ne subsiste d'elles que quelques mentions dans l'épopée post-homérique ou chez Hésiode.<sup>813</sup> Cette apparition tardive de la *parthenos* est peut-être le signe d'une manifestation accrue de cette figure dans la société et l'imaginaire athénien, qui coïnciderait avec la problématisation du pouvoir du père dans l'Athènes classique.<sup>814</sup> Mais on pourrait encore mieux supposer que l'émergence de ces figures est liée à une problématisation plus générale du mariage en

**813** Les cultes associés à Iphigénie ont conduit à émettre l'hypothèse qu'elle avait une antique physionomie divine, liée à Artémis et aux divinités chthoniennes. La première mention de son sacrifice se trouve selon Proclus dans les *Kypria*, où elle est nommée Iphimédie. Le même nom est attesté dans le *Catalogue* d'Hésiode, où l'immolation est mentionnée (fr. 23a, 15-26 M.-W.). Le personnage est cité dans l'*Orestie* de Stésichore, où il est rapproché d'Hécate (fr. 215 PMG). Les premières images du sacrifice datent de l'époque classique. La plus ancienne est un fragment de *lekythos* à figures bleues datant d'environ 470 av. J.-C. (Palerme, Museo Regionale NI 1886 = LIMC s.v. « Iphigenia » 3), qui représente Iphigénie, identifiée par son nom, conduite au sacrifice ; d'autres attestations se trouvent sur des vases du dernier quart du V<sup>e</sup> s. Un fragment de cratère protoattique datant de 650-30 av. J.-C. (Boston Museum of Fine Arts 6.67 = LIMC s.v. « Iphigenia » 2) représente des hommes portant une femme, Iphigénie ou Polyxène, dont le sacrifice apparaît dans l'*Ilioupersis* et les *Kypria*. Sur une amphore tyrrhénienne à f.n. de 570-60 av. J.-C. (Londres, British Museum 1897.7-27.2 = LIMC s.v. « Polyxene » 26), où les personnages sont identifiés par leurs noms, Polyxène, soutenue par trois Grecs, a la gorge tranchée par Néoptolème sur la tombe d'Achille. Les représentations de la mort de Polyxène sont peu nombreuses, à partir du V<sup>e</sup> s. (LIMC s.v. « Polyxene » 21-31) et l'identification est souvent douteuse. Les images de Macarie sont rares et incertaines.

**814** Hoffmann 1992, 263. Sur la relation entre les vierges et la formation du politique et sur la vierge comme opérateur du discours public, voir G.R.I.E.F. 1987.

tant qu'engrenage de la reproduction de la *polis* : de cet engrenage, qui a besoin de protection, les *parthenoi* sont une pièce importante, comme source d'alliances matrimoniales et moyen de circulation des dots, mais aussi comme cause possible de désordre familial et social en cas de transgression. L'apparition de ces figures sur la scène athénienne du V<sup>e</sup> s. s'inscrit également dans l'accentuation des figures de femmes dangereuses observée jusqu'à présent à l'époque classique.

L'analyse de ces *parthenoi* et de leurs déclinaisons littéraires et figuratives permet de conclure que leur menace présente d'innombrables facettes : leur inclination à la folie, au meurtre et au suicide (même les filles d'Érechthée exclues du sacrifice se tuent après l'immolation de leur sœur) ; leur danger social potentiel au cas où elles s'opposeraient au mariage ; la propension, en raison de leur statut liminal, à assumer des rôles sociaux masculins et à s'opposer à l'autorité de leur père. En outre, la séduction des *parthenoi*, à partir de Pandore, préfigure un danger pour l'homme : c'est la beauté de leur corps pubère qui fait craindre le pouvoir d'Éros,<sup>815</sup> plus encore que les tromperies, les cosmétiques et les flatteries des adultères ou des prostituées. Antigone et Iphigénie ne proposent pas une image d'elles-mêmes qui passe par leur féminité, Électre ne se plonge pas dans des sourires trompeurs comme sa mère : leur état liminal les maintient à distance du *genos gynaikon*.

À cause de Pandore, le mal et la mort se répandent sur la terre : la contiguïté entre la *parthenos* et la mort est attestée par de nombreuses sources littéraires.<sup>816</sup> Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, de nombreux « monstres » féminins mortifères de la mythologie sont qualifiés de *parthenoi* ou *korai*. Pour ceux qui, en revanche, lisent la plupart des mythes liés au *parthenoi* comme des transpositions mythiques de rites initiatiques,<sup>817</sup> les morts liées aux jeunes filles ne sont rien d'autre que le paradigme de la mort de l'enfance et de la renaissance dans la vie adulte.

**815** La beauté est ce qui caractérise principalement les *parthenoi* : dans les épiques c'est ainsi qu'elles sont caractérisées, alors que les épouses sont généralement qualifiées de sages et d'honnêtes (Brulé 1987, 341-6).

**816** Kahn, Loraux 198 ; De Lazzer 1997, 123 et *passim*.

**817** E.g. Dowden 1989.

### 2.3.4 Créatures « monstrueuses » et hybrides

Il fallait à Persée pour poursuivre les monstres une capuche de nuages. Cette capuche nous nous la sommes tirée sur les yeux et les oreilles, pour pouvoir faire comme si les monstres n'existaient pas.

(Marx, K. *Le Capital*, vol. 1. Paris, 1993, 6)

La notion moderne de « monstruosité » n'a pas d'équivalent dans la Grèce antique ; il s'agit d'une abstraction moderne, ce qui rend inadéquat l'examen de la question à travers des catégories contemporaines.<sup>818</sup> Les sources grecques, dès Homère et Hésiode, représentent des entités, des phénomènes et des objets inhabituels, qui dépassent la norme, inexplicables ou perçus comme contraires à l'ordre naturel et culturel, dotés d'un caractère extraordinaire, exprimés par des termes tels que *τέρας* et *πέλωρ* ;<sup>819</sup> cependant, ils ne constituent pas une notion homogène ni sur le plan structurel, ni sur le plan morphologique, ni sur le plan symbolique, et sont liés à des récits (mythiques, médicaux, ethnographiques et philosophiques) dotés d'origines et de fonctions différentes. *Τέρας* et *πέλωρ*, qui ont une valeur positive ou négative, indiquent plusieurs phénomènes tératologiques : événements atmosphériques inhabituels, *mirabilia*, naissances de créatures humaines déformées,<sup>820</sup> hommes ou produits zoologiques étranges d'endroits reculés,<sup>821</sup> ainsi que des êtres d'une taille, d'une puissance, d'une force ou d'une férocité exceptionnelles et des créatures hybrides, composées de parties humaines et sauvages ou de parties de différents animaux. À cela s'ajoutent des créatures faites uniquement de parties humaines, mais qui sont surabondantes, déformées ou surdimensionnées par rapport à une taille ou une forme idéale conventionnellement partagée. Autant d'exemples qui témoignent, entre autres, de la grande créativité mythopoétique des Grecs et de l'imagination des peintres, qui recombinaient des motifs et des éléments préexistants en donnant naissance à des images hybrides d'une expressivité considérable.

Nous ne traiterons ici que de ces entités vivantes, que nous appellerons dorénavant par commodité « monstres », terme utilisé non pas

**818** Sur le concept de « monstrueux » dans l'Antiquité, Atherton 1998 ; Mancini 2007 ; Murgatroyd 2007 ; Giardino 2010 ; Cherubini 2012 ; Baglioni 2013b et 2017, 13-38 ; Li Causi 2007 et 2013 ; Mitchell 2021. Une tentative - intéressante à certains égards - de définition transculturelle et transhistorique de la catégorie du monstrueux se trouve dans Cohen 1996.

**819** En outre, *κῆτος* indique les monstres marins énormes, tandis que *θήρ* définit plus généralement les animaux féroces - pas forcément hybrides - ou ayant des caractéristiques dépassant la norme. Sur les différences entre ces termes, Baglioni 2013b.

**820** Arist. *GA* 769b8 et 770b5. À ce propos, Lenfant 1999 ; Roux 2016.

**821** Lenfant 1999 ; Li Causi 2013 ; Mitchell 2021, 77-151.



comme une catégorie universelle, mais comme un outil interprétatif, fluide et perméable, regroupant différentes entités qui sortent de la norme, traversent les frontières et incarnent diverses formes d'altérité.<sup>822</sup> Plus particulièrement encore, nous traiterons des monstres ayant une généalogie et une histoire mythique.<sup>823</sup> Ces créatures prodigieuses ont des origines, des caractéristiques et des fonctions très différentes, qui évoluent au fil du temps et dans les différents contextes de représentation : bien qu'à nos yeux elles aient en commun le fait de constituer des anomalies dans un univers bien ordonné, les anciens ne les auraient pas unifiées en une seule famille. Cela est révélé, par exemple, par le fait que les figures appartenant au groupe des épouvantails (Lamia, Gello, Empousa...) ne sont pas qualifiées par le terme *teras*, mais plutôt par des appellations telles que μορμολύκεια, φόβητρα, εἶδωλα, φάσματα : un indice qu'elles étaient perçues comme différentes des monstres consacrés par la mythologie.

Souvent, ces monstres appartiennent à des catégories que les anciens séparent ;<sup>824</sup> certains d'entre eux ont un statut liminaire, contigu à la sphère héroïque ou divine, ou sont à la frontière entre l'homme et l'animal. Certains, comme les Satyres, sont bien intégrés dans l'imaginaire de la cité et dans le contexte religieux, d'autres, comme Typhon, sont représentés comme des figures du chaos, en marge de la civilisation : les différences entre ces entités sont plus grandes que les analogies, même si, selon une taxonomie moderne, elles pourraient être subsumées sous la même catégorie du monstrueux et de l'hybride. De plus, le concept d'hybride n'est pas typique du monde grec, qui n'établit pas une taxonomie aussi rigide que celle moderne en matière de « races » et d'« espèces » : ce terme sera utilisé ici pour désigner le mélange de catégories généralement considérées comme séparées par les anciens, notamment celle entre l'animal et l'homme.<sup>825</sup>

Il n'est donc pas approprié d'investir l'ensemble de la monstruosité de significations homogènes, par exemple en identifiant les monstres en bloc avec le « dehors » de la cité en opposition au « dedans », ou en

**822** Baglioni (2013b, 26-30) propose la définition de « entités chaotiques », notamment en ce qui concerne les descendants d'Échidna et de Typhon.

**823** Nous omettrons les créatures monstrueuses non dotées d'un passé et d'une généalogie, mais considérées comme existantes et caractéristiques d'un « ailleurs » géographique, comme le griffon, la licorne ou la manticoire. Sur les différences et la contiguïté entre les deux catégories, Li Causi 2013, 54-7.

**824** Lada-Richards 1998. Mais les animaux sont souvent perçus comme contigus à l'homme, avec lequel ils partagent des traits de caractère et des attitudes psychologiques : en témoignent les métaphores animales, ainsi que la juxtaposition - de proximité ou de distance - entre l'homme et l'animal dans la zoologie d'Aristote. À cet égard, Vegetti 1979.

**825** À cet égard, Li Causi 2007.

les liant à l'opposition binaire entre civilisation et nature sauvage.<sup>826</sup> La signification des figures monstrueuses ne fonctionne pas toujours par des mécanismes d'analogie ou d'opposition, mais est beaucoup plus complexe et porteuse de contenus entrelacés et stratifiés dans différents contextes.

La « monstruosité », en ce qu'elle dépasse la norme et la limite ou s'y oppose, n'est évidemment pas un concept anhistorique universel, mais une construction sociale autant que la norme elle-même. Ce concept est lié, à travers les époques et les civilisations, au système culturel de référence : à ce que ce dernier considère « normal » et à ce qu'il craint ou désire, mais qui n'est pas perçu comme normal. L'idée de monstruosité permet de définir les limites de l'humain ou de réfléchir sur les normes sociales. Puisque les monstres du monde grec sont pour la plupart effrayants et hostiles aux mortels, ils sont un indice de ce que l'imagination grecque considérait comme menaçant ou déviant. C'est pour cette raison que dans la mythopoièse de ces monstres, les barrières les plus rigides établies par la norme grecque sont brisées, comme celle entre mortels et immortels ou entre hommes et animaux ; et c'est à cause de cette anomalie que la victoire sur ces créatures caractérise de nombreux héros culturels, tels qu'Héraclès et Bellérophon, civilisateurs en tant que « tueurs de monstres ».<sup>827</sup>

Les traits communs les plus évidents de la plupart de ces entités sont leur difformité physique, leur violence et leur relation avec la mort.<sup>828</sup> L'anomalie externe signale visuellement une menace, une peur causée par l'inconnu, l'inhabituel, le désarmonieux. Certains de ces personnages ne sont pas enterrés dans un passé lointain, mais sont pensés dans le présent : Lamia ou Mormo sont toujours à l'affût pour enlever un enfant. La violence, qui est le principal aspect de leur dangerosité, pousse les hommes à se préoccuper de leur intégrité physique et de leur vie : la violence s'accompagne souvent d'une anthropophagie ou d'une sexualité incontrôlée, qui suscite l'angoisse d'être dévoré. Ces deux caractéristiques violent la norme de l'alimentation et des pratiques sexuelles, qui sont des indicateurs du degré de civilisation des individus et des peuples. Lorsque ces monstres sont des hybrides, la somme des différentes parties – qui constituent différentes unités de sens – représente souvent une somme de dangers. La peur suscitée par ces êtres prend de nombreuses formes. La

<sup>826</sup> Voir Winckler-Horaček 2015, 325-70, et les objections de Petit 2017.

<sup>827</sup> La victoire sur les monstres qui font obstacle au *nostos* d'Ulysse est une civilisation symbolique des *eschata* (Atienza 2003). Le héros comique de l'*archaia* est souvent vainqueur de monstres (Sommerstein 2009 ; Konstantakos 2022).

<sup>828</sup> Selon Tsiafakis 2003, c'est précisément la relation avec la mort qui constitue le lien le plus fort entre ces créatures.

question à laquelle il faut répondre ici est la suivante : les monstres de la tradition populaire et de la mythologie peuvent-ils susciter une forme de gynécophobie ? Leur féminité peut-elle être un élément spécifiquement générateur de peur ?

Les monstres de la mythologie grecque ne sont pas principalement féminins, comme dans d'autres cultures : il existe de nombreuses entités ou catégories d'entités tératologiques et hybrides dotées de caractères masculins, à commencer par Typhon, père de multiples descendants également monstrueux. Il suffit de se souvenir des Centaures, des Géants, des Hécatonchires, des Cyclopes et des Satyres, groupes auxquels appartiennent aussi des personnages qui ont un nom et une histoire mythique, comme Polyphème, le géant aux cent yeux Argos, Géryon, un autre géant à trois têtes, trois bustes et six bras, ou Diomède, le géant vaincu par Héraclès à qui appartenaient des juments nourries de chair humaine. Puis il y a le Minotaure, Orthros, un chien à deux têtes fils d'Échidna et de Typhon, Cerbère, Pégase, Python, l'Hippalektryon, le dragon Ladon aux cent yeux qui gardait le jardin des Hespérides, le démon de la mort Eurynomos, ou des animaux monstrueux mais non hybrides comme le lion de Némée et le sanglier d'Érymanthe. Nous définissons ces figures comme masculines lorsque le mythe les connote expressément comme telles, par exemple par leur nom, en tant que pères (Typhon) ou violeurs de femmes (Satyres, Centaures), ou par leur apparence, lorsque l'iconographie confère des traits masculins aux parties humaines de leur corps ; dans les cas où le sexe n'est pas clairement exprimé, nous les comptons dans ce genre car le masculin constitue le neutre universel en Grèce. C'est une approximation : *stricto sensu*, rien ne prouve que le sanglier d'Érymanthe n'était pas une femelle.

Il est plus facile de définir les entités monstrueuses féminines. Puisque le féminin est représenté en Grèce comme une déviation du masculin, même en ce qui concerne les monstres, leur affectation au genre « secondaire » est généralement explicite : pour prendre l'exemple du sanglier d'Érymanthe, si les Grecs avaient voulu communiquer qu'il s'agissait d'une femelle, ils l'auraient probablement exprimé, alors que la non-spécification fait implicitement référence au genre perçu comme primaire. Les monstres féminins sont nombreux en Grèce, certains inscrits dans la mythologie, d'autres liés à la tradition populaire : Échidna, Sirènes, Harpies, Érinyes, Grées, Gorgones, Sphinx, Mormo, Gello, Lamia, Akko, Empousa, Stryges, Scylla, Charybde, Hydre de Lerne, Chimère, la *drakaina* Delphine, gardienne de l'oracle de Delphes... Beaucoup d'entre eux sont caractérisés par une forme hybride humain/animal avec un visage de femme.

Si nous incluons temporairement toutes les entités surnaturelles et anormales dans la catégorie des monstres, bien que conscients de leur inhomogénéité et de l'extranéité de la notion moderne par rapport aux catégories émiques, nous devons conclure que, quantitativement, les

monstres de la Grèce antique appartiennent de manière équilibrée aux deux sexes, bien que les *mormolykeia* soient plus souvent féminins. On ne peut donc pas souscrire à l'affirmation selon laquelle ils représentent des craintes qui dans une culture masculine, ne peuvent avoir qu'un visage féminin.<sup>829</sup> Si les monstres sont l'incarnation de la peur, la peur est aussi du côté masculin.

Cela ne signifie pas pour autant que les monstres de la mythologie grecque sont indifférents au genre, et nous ne pouvons pas non plus écarter l'existence d'un lien entre les monstres, la peur et les femmes par le postulat selon lequel toute enquête sur ces questions repose sur une vision anhistorique de la peur comme un fait éminemment psychique.<sup>830</sup> Les craintes, comme nous l'avons vu, sont avant tout des faits sociaux, comme en témoigne leur évolution dans l'histoire ; c'est également un fait social que les craintes peuvent être dirigées délibérément ou inconsciemment vers certains objectifs, afin qu'ils servent de boucs émissaires ou afin de justifier leur oppression. Une juste critique de ceux qui postulent des invariants psychiques à la base des peurs ne doit pas conduire à ignorer les phénomènes, mais à fournir des explications ancrées dans la sphère sociale. On ne peut nier que les sources anciennes présentent la sexualité féminine comme menaçante : mais cela n'implique pas que la cause en soit une peur de la féminité enracinée dans un prétendu inconscient masculin universel qui la transpose en figures monstrueuses.

Comment le sexe affecte-t-il la physionomie des monstres féminins ? Le trait distinctif de ces entités est la présence de spécificités physiques ou caractérielles liées à la « nature » présumée du *genos gynaiikon* (luxure, vengeance, gourmandise, enchantement, langage énigmatique)<sup>831</sup> ou à la perversion des activités « féminines » (garde d'enfants, mariage). Les croquemitaines infanticides, par exemple, utilisés comme épouvantails pour effrayer les enfants, sont féminins. Cela n'est pas surprenant : si les représentations des femmes dangereuses tendent à les bestialiser et à rendre monstrueuse leur personnalité, pourquoi ces traits devraient être absents des monstres féminins ? De plus, selon Aristote (*GA* 769b), la naissance d'une femme est en soi un τέρας :

Καὶ γὰρ ὁ μὴ ἑοικῶς τοῖς γονεῦσιν ἤδη τρόπον τινὰ τέρας ἐστίν·

**829** Mancini 2005, 173. Feldman (1965), Pellizer (1987), Mainoldi (1995, 70), Guidorizzi (1995, 176) postulent également une prédominance féminine dans les monstres de la Grèce ancienne, mais il n'est pas précisé selon quel critère de classification de ces figures cela se produit.

**830** Comme le pense Baglioni 2017, 25, qui nie l'utilité d'analyser en tant que catégorie les entités féminines monstrueuses.

**831** Un lien entre certains monstres féminins et Pandore est proposé par Hontanar Pérez 2021.

παρεκβέβηκε γὰρ ἡ φύσις ἐν τούτοις ἐκ τοῦ γένους τρόπον τινά. Ἀρχὴ δὲ πρώτη τὸ θῆλυ γίγνεσθαι καὶ μὴ ἄρρεν.

Ne pas ressembler à ses parents, c'est bien déjà une sorte de monstruosité ; car, dans ce cas, la nature a dévié de l'espèce en une mesure quelconque. La première déviation, c'est d'abord la production d'une femelle, au lieu de celle d'un mâle.

Si la femme est un monstre né, pourquoi ne pas imaginer un monstre de préférence féminin ?<sup>832</sup> Si la première anomalie est la production d'une femelle, poursuit Aristote, cette anomalie est cependant nécessaire à la survie de l'espèce (GA 769b) :

ἀλλ' αὐτὴ μὲν ἀναγκαία τῇ φύσει· δεῖ γὰρ σώζεσθαι τὸ γένος τῶν κευχωρισμένων κατὰ τὸ θῆλυ καὶ τὸ ἄρρεν, ἐνδεχομένου δὲ μὴ κρατεῖν ποτε τοῦ ἄρρενος, ἢ διὰ νεότητα ἢ γῆρας ἢ δι' ἄλλην τινὰ αἰτίαν τοιαύτην, ἀνάγκη γίγνεσθαι θηλυτοκίαν ἐν τοῖς ζῴοις.

Mais cette déviation est de toute nécessité, et elle est indispensable à la Nature ; car, il faut, sous peine de périr, que la race continue à se diviser en femelle et en mâle. Du moment que le mâle ne l'emporte pas dans la copulation, soit à cause de sa jeunesse, soit à cause de sa vieillesse, soit pour toute autre raison de ce genre, il faut bien qu'il se produise une femelle chez les animaux.<sup>833</sup>

Ce sont donc les femmes qui génèrent les monstres : la naissance des *terata* se produit lorsque la matière, c'est-à-dire la contribution féminine à la génération, n'est pas dominée par l'élément masculin. Sur le plan mythologique, c'est lorsqu'elle génère seule qu'Héra donne naissance à un horrible monstre, Typhon. Il en va de même pour les personnifications, comme celles de la mort : comme nous le verrons, Thanatos et les Kères ont des caractères différents, également liés à leur sexe. Cela n'équivaut pas à affirmer que la féminité en tant qu'ensemble de traits stéréotypés est la caractéristique qui définit le mieux les monstres féminins ; mais elle constitue, presque invariablement, l'un de leurs déterminants structurels. Au contraire, aucune entité masculine ne tire sa spécificité du fait d'être mâle, père ou mari ; la grande majorité des monstres masculins ne se caractérisent que par la brutalité, comme le montre, par exemple, l'utilisation de leurs épithètes dans la *Théogonie*, toutes indiquant la force,

<sup>832</sup> Visintin 1997, 205. À cet égard, Manuli 1988.

<sup>833</sup> Voir aussi GA 770a. Sur le monstrueux comme « clonage du féminin », Héritier 1993 ; Li Causi 2005.

la violence et l'anomie.<sup>834</sup> Comme nous le verrons, dans ce poème les monstres féminins ont plutôt tendance à avoir des caractéristiques variées, souvent ancrées dans leur féminité. En outre, si les monstres masculins ne choisissent pas des victimes spécifiques (et certains d'entre eux ne sont même pas hostiles), de nombreuses entités féminines, généralement nuisibles et maléfiques,<sup>835</sup> développent des compétences particulières et s'occupent de punir certaines catégories de personnes, mettant souvent en évidence le lien étroit entre la féminité et la mort. Aucune source ne conceptualise le fait que les Érinyes, les Sirènes ou le Sphinx n'affectent que les hommes ; pourtant, si on y regarde bien, c'est le cas : dans les mythes, les victimes de ces monstres sont représentées comme des hommes,<sup>836</sup> tout comme les victimes des flicides, des Amazones ou des séductrices. Si les victimes des monstres féminins avaient été elles-mêmes des femmes, les hétaires dévoreuses d'hommes n'auraient pas mérité leurs surnoms.

Examiner les caractéristiques mythiques de tous les monstres féminines dans leur complexité nous mènerait trop loin ; les origines de leurs mythes sont souvent problématiques, les généalogies proposées par les sources souvent discordantes, leur évolution dans le temps très marquée. L'opération serait cependant de peu d'utilité, étant donné l'inexistence de la catégorie « monstre » dans la pensée ancienne et l'impossibilité consécutive d'identifier des fonctions communes dans les mythes concernant les êtres féminins : c'est précisément parce que les monstres sont « bons à penser »<sup>837</sup> et se prêtent à être investis de valeurs culturelles, mais aussi enracinés dans les émotions, que leur réutilisation symbolique se prête à différentes significations et différents rôles dans l'espace, le temps et selon les contextes narratifs ou iconographiques.<sup>838</sup> En ce sens, le mythe des

**834** Les Cyclopes ὑπέρβιον ἦτορ ἔχοντας (v. 139), les Hécatonchires ὑπερήφανα τέκνα, dotés d'ἰσχύς δ' ἄπλητος κρατερῆ (vv. 149 et 153), les Géants μεγάλους (v. 185), Typhon δεινόν θ' ὑβριστήν τ' ἄνομόν (v. 307), Cerbère ἀμήχανον, οὐ τι φατειόν [...] ὠμηστήν [...] ἀναιδέα τε κρατερόν τε (vv. 310-12), etc.

**835** Thétis est une exception. C'est une nymphe capable de se métamorphoser, y compris de façon effrayante ; elle aussi peut être incluse, avec Protée, dans cette catégorie du « monstrueux » aux contours flous. Certaines entités, qualifiées de maléfiques, sont également protectrices, comme le révèle l'iconographie : c'est le cas des Sphinx et des Sirènes sculptés sur les stèles funéraires.

**836** Enlevées par les Harpies et livrées aux Érinyes (*Od.* 20.66-78), les filles de Pandarée constituent une exception.

**837** Sperber 1975.

**838** Boudin (2005) souligne le manque de correspondance entre l'iconographie et les sources littéraires en ce qui concerne les monstres : certaines entités bien présentes dans la littérature sont absentes ou presque des images (les Hécatonchires, Échidna, Charybde) ; d'autres, comme l'hippaelectryon ou les oiseaux-phallus sont présents uniquement ou presque dans l'iconographie. Sur la présence (et les absences) des monstres dans l'iconographie, voir également Padgett 2003.

Sirènes est paradigmatique : figures polyvalentes et irréductibles à une interprétation univoque, qui se sont prêtées au fil des siècles à agir comme un personnage, un symbole, une allégorie, un élément décoratif ayant les significations les plus diverses dans la tradition, la littérature et l'iconographie.

Nombre de ces figures monstres ont fait l'objet d'études récentes, auxquelles nous nous référerons au cours de l'analyse ; nous nous limiterons ici à résumer brièvement les traits caractéristiques des monstres dont la physionomie semble sensiblement façonnée par leur composante féminine et qui se sont prêtées, au cours de leur évolution historique, à incarner les traits menaçants du *genos gynaikon* déjà observés chez les figures féminines de la mythologie.

### 2.3.4.1 Échidna et sa progéniture. La Chimère, l'Hydre et le Sphinx

La plus ancienne description d'Échidna, sur la généalogie de laquelle les sources sont discordantes, se trouve dans Hes. *Th.* 295-308 :

ἡ δ' ἔτεκε' ἄλλο πέλωρον ἀμήχανον, οὐδὲν εἰοικὸς	295
θνητοῖς ἀνθρώποις οὐδ' ἀθανάτοισι θεοῖσι,	
σπῆτι ἐνὶ γλαφυρῶ, θείην κρατερόφρον' Ἐχιδναν,	
ἥμισυ μὲν νύμφην ἑλικώπιδα καλλιπάρηον,	
ἥμισυ δ' αὐτε πέλωρον ὄφιν δεινὸν τε μέγαν τε	
αἰόλον ὠμηστήν, ζαθέης ὑπὸ κεύθεσι γαίης.	300
ἔνθα δέ οἱ σπέος ἐστὶ κάτω κοίλη ὑπὸ πέτρῃ	
τηλοῦ ἀπ' ἀθανάτω τε θεῶν θνητῶν τ' ἀνθρώπων,	
ἔνθ' ἄρα οἱ δάσσατο θεοὶ κλυτὰ δώματα ναίειν.	
ἡ δ' ἔρυτ' εἰν Ἀρίμοισιν ὑπὸ χθόνα λυγρῇ Ἐχιδνα,	
ἀθάνατος νύμφη καὶ ἀγήραος ἤματα πάντα.	305
τῇ δὲ Τυφάονά φασι μιγήμεναι ἐν φιλότῃ	
δεινὸν θ' ὑβριστήν τ' ἄνομόν θ' ἑλικώπιδι κούρη·	
ἡ δ' ὑποκουσαμένη τέκετο κρατερόφρονα τέκνα.	

Elle<sup>839</sup> enfanta aussi un monstre irrésistible, qui ne ressemble en rien ni aux hommes mortels ni aux dieux immortels. Au creux d'une grotte naquit la divine Échidna, à l'âme violente. Son corps est pour moitié d'une jeune femme aux belles joues et aux yeux qui pétillent, pour moitié d'un énorme serpent, terrible autant que grand, tacheté, cruel, qui gîte aux profondeurs secrètes de la terre divine. C'est là qu'elle aussi a sa grotte, en bas, sous un rocher creux, loin des dieux immortels et des hommes mortels ; là

**839** Si ἡ δ' faisait référence à Cétos (qui aurait donné naissance à Échidna avec Phorcys) ou à l'Océanide Callirrhoe (qui lui aurait donné naissance avec Chrysaor, né du sang de Méduse) est controversé ; à cet égard, Aguirre Castro 1995, 171-2.

est l'illustre demeure que lui ont départie les dieux : c'est sous la terre, au pays des Arimes, qu'a été retenue l'atroce Échidna, dont la jeunesse doit échapper à jamais à la vieillesse et à la mort. À elle, dit-on, s'unit d'amour Typhon - le terrible, l'insolent bandit à la vierge aux yeux qui pétillent - et de lui elle conçut et enfanta des enfants au cœur violent.

Cette entité ophiomorphe hybride est caractérisée comme puissante et violente (v. 295 *πέλωρον ἀμήχανον*, v. 297 *κρατερόφρον*, v. 299 *δεινόν τε μέγαν*), anormale dans sa nature et son comportement, différente à la fois des dieux et des mortels, sauvage dévoreuse de viande crue (v. 300 *ὠμηστήν*). Mais, étonnamment, Échidna est aussi une *nymphé* aux yeux vifs : *ἐλικῶψ*, principalement qualifiant des personnages féminins dans les sources, est un attribut d'Aphrodite dans Pind. *Pyth.* 6.1, tandis que *καλλιπάρης* « aux belles joues », est l'épithète de Chrysis et d'Hélène chez Homère (*Il.* 1.143 et *Od.* 15.123). Dans la *Théogonie*, il désigne également les Charites (vv. 907-11). Les deux épithètes, qui sont également attribuées dans le poème d'Hésiode à deux femmes dangereuses, Médée et Agavé (vv. 998 et 976), soulignent ainsi la dimension séduisante et féminine du monstre ; la première épithète attire l'attention vers le regard, véhicule d'enchantement à la fois du serpent, de la femme (les deux moitiés du monstre) et d'un autre monstre féminin, la Gorgone. La féminité d'Échidna s'exprime dans son *gamos* avec Typhon, dont elle enfante des « enfants au cœur violent ».

Les différents aspects d'Échidna renvoient à des significations différentes. Son refuge situé dans une caverne rappelle les habitudes des serpents, les origines primordiales du monstre et le monde marin et chthonien :<sup>840</sup> mais la grotte située dans une zone reculée abrite aussi des déesses qui vivent seules, comme Calypso et Thétis. La marginalité géographique est, plus généralement, typique des entités monstrueuses. L'épithète *ἀμήχανον*, « invincible », « sans issue » fait référence en premier lieu à la force du *peloron*, mais c'est aussi un attribut des dieux chez Homère, de Pandore dans la *Théogonie* (v. 589), et plus tard d'Éros dans Sappho (fr. 130.2 L.-P.). Le serpent est un animal particulièrement « autre » que l'homme : les zoologues anciens le décrivent en tant que traître, comme les femmes. La polyvalence symbolique du serpent dans la Grèce ancienne est énorme et irréductible à la féminité ou au danger ; il en va de même pour les hybrides féminins serpentiformes.<sup>841</sup>

<sup>840</sup> Ogden 2015.

<sup>841</sup> Sur la complexité symbolique du serpent et des figures féminines ophiomorphes, Visintin 1997 ; Ogden 2013.



Le nom d'Échidna, « vipère », est également intéressant :<sup>842</sup> si les serpents sont des animaux dangereux en général, la vipère est caractérisée par une dangerosité spécifique, liée à la fois à la létalité de son venin,<sup>843</sup> et au fait qu'elle, selon les anciens, tuait le mâle après l'accouplement. Comme on l'a vu, certaines femmes dangereuses sont définies comme des « vipères » par leurs antagonistes masculins : Clytemnestre (Aesch. *Ch.* 249 et 994), Antigone (Soph. *Ant.* 531), Créuse (Eur. *Ion* 1262), les courtisanes (Anaxil. fr. 22.5 K.-A.), la marâtre (Eur. *Alc.* 311). Selon Baglioni, la vipère et ses modalités de reproduction se sont élevées en Grèce comme un symbole du comportement contraire aux bonnes relations au sein du *genos* : cela se projetterait dans les relations familiales anormales entre Échidna et ses descendants, telles que décrites par Hésiode. En fait, Échidna, en plus de consommer un inceste avec son fils Orthros, duquel naîtraient le lion de Némée et le Sphinx, ne s'occupe pas de sa progéniture, confiée à d'autres divinités.<sup>844</sup>

Il est juste de mettre en évidence un lien entre Échidna et les pathologies familiales : la relation avec le *genos*, l'*oikos* et les comportements déviants qui les concernent n'est cependant pas seulement typique d'Échidna et de sa lignée, mais doit être étendue à d'autres entités féminines surnaturelles. En effet, c'est précisément la féminité de ces monstres qui les lie souvent au milieu familial, selon deux modalités récurrentes : soit ils incarnent une maternité anormale et dégénérée, comme l'incestueuse Échidna, Lamia, Mormo, Gello, soit ils entrent en relation avec des événements mythiques liés à un comportement anormal dans la famille, comme dans le cas du Sphinx. Comme nous le verrons, il s'agit précisément de monstres féminins, comme les Harpies et les Érinyes, qui sont souvent chargés de punir l'anomie familiale. Échidna réapparaîtra dans le rôle - atypique - de la séductrice dans un passage d'Hérodote (4.9-10), qui raconte une histoire des Grecs pontiques : Héraclès, à la recherche de ses juments volées, arrive dans une terre lointaine, où un anguiforme *meixoparthenos* (μειξοπάρθενόν τινα ἔχιδναν διφυέα, « une jeune fille sepept formée de deux natures »),<sup>845</sup> sortant de sa grotte, propose de lui rendre ses juments en échange d'un rapport sexuel. De cette union naîtront trois descendants mâles, dont l'un serait l'ancêtre de la lignée scythe.

**842** À ce propos, Baglioni 2017, 40-51. Sur Échidna, Visintin 1997 et 2000.

**843** Selon Élien (*NA* 1.54), seules les *pharmakides* peuvent surmonter sa létalité.

**844** Strauss Clay 1993 ; Baglioni 2017, 45 et suiv. En plus d'engendrer Typhon, Héra est la nourrice des enfants des monstres (O'Brien 1993). D'autres enfants sont attribués à Échidna : Cerbère, le dragon Ladon, le vautour qui dévore le foie de Prométhée.

**845** Le monstre reste anonyme chez Hérodote : l'identification avec Échidna ne sera témoignée qu'au I<sup>er</sup> s. av. J.-C. sur une épigraphe connue sous le nom de *Tabula Albana* (*IG* 15.1293).

Héraclès est étonné par cette créature (θωμάσαντα), mais pas effrayé : dans le récit d'Hérodote, elle n'apparaît pas belle et séduisante, mais pas monstrueuse non plus. Monstrueux et contre nature, cependant, est le chantage sexuel exercé par une femme, qui la rapproche des femmes dangereuses caractérisées par une sexualité incontinentive ; en fait, Échidna est l'un des noms de monstre donnés aux prostituées (e.g. *AP* 5.162). Échidna engendre trois filles, toutes sans descendance et tuées par d'importants héros. La première est l'Hydre de Lerne, dont la caractérisation dans la *Théogonie* est réduite au minimum : la seule qualification qui lui est attribuée est *λύγρ' εἰδυῖαν* (v. 313). D'autres sources (Apollod. 2.5.2, Diod. 4.11.5, Paus. 2.37.4) décrivent le monstre comme un énorme serpent aquatique, doté de nombreuses têtes qui repoussent une fois coupées et dont la principale menace réside dans la morsure venimeuse : le sang de Nessos livré à Déjanire contenait le venin de l'Hydre. Euripide la définit comme « chienne de Lerne avide de sang » (*HF* 420), une épithète qui ne se réfère pas à l'aspect hybride du monstre, dépourvu de composantes canines, mais à sa personnalité : comme nous l'avons vu, la « chiennerie » est un attribut surtout féminin, qui est également utilisé pour décrire de nombreux monstres féminins.

L'iconographie atteste cette image totalement anguiforme (*LIMC* s.v. « Herakles » 1990-2092) : il convient toutefois de rappeler que, comme c'est le cas également pour d'autres figures monstrueuses (Méduse, Sirènes, Scylla), la représentation de l'Hydre s'adoucit et se féminise progressivement. Au fil du temps, le monstre est parfois représenté comme une *meixoparthenos*, semblable à Échidna, avec un buste féminin et une queue ophiomorphe, ou comme un serpent avec un visage de femme.<sup>846</sup>

Plus détaillé est le portrait d'Hésiode de la Chimère, déjà mentionné par Homère dans *Il.* 6.178-83 : la « Chimère invincible » (Χίμαιραν ἀμειμακέτην) était de lignée divine « lion par devant, serpent par derrière, et chèvre au milieu, son souffle avait l'effroyable jaillissement d'une flamme flamboyante ». Hésiode (*Th.* 319-22) la décrit comme un être à trois têtes émettant un feu invincible (ἀμειμάκετον πῦρ) : elle est terrible (δεινήν), grande (μεγάλην), rapide (ποδώκεα) et forte (κρατερήν). L'Hydre et la Chimère ne sont pas définies par des traits féminins, ni par des liens avec des événements mythiques caractérisés par des *oikoi* troublés ;<sup>847</sup> seules leur violence et leur invincibilité sont mises en avant.

<sup>846</sup> La chronologie de ce changement est incertaine : les premiers exemples d'Hydre à buste ou tête féminine sont des statues romaines dont on suppose un modèle hellénistique. Cic. *De Or.* 2.70 mentionne cependant une statue de Polyclète (V<sup>e</sup> s. av. J.-C.) qui représentait une Hydre féminisée.

<sup>847</sup> L'histoire de Bellérophon et de la Chimère se croise avec un *oikos* pathologique, celui de Proéto et de Sthénébee, mais il ne s'agit pas de la famille du héros.

La troisième fille d'Échidna, le Sphinx, a des caractères féminins clairs : le visage d'une femme, reposant sur un corps de lion avec des ailes d'oiseau. Elle n'apparaît pas dans Homère, qui fait néanmoins référence au mythe d'Œdipe, mais est mentionnée pour la première fois par Hésiode, qui l'appelle Phyx et qui évoque sa naissance incestueuse et sa dangerosité (*Th.* 326-7) : ἡ δ' ἄρα Φίξ' ὀλοὴν τέκε Καδμείοισιν ὄλεθρον, | Ὀρθῶ ὑποδηθεῖσα, « Elle enfanta encore, après avoir subi la loi d'Orthos, Phix la pernicieuse ». <sup>848</sup> L'histoire du Sphinx commence en Egypte, où la figure n'est pas univoque du point de vue des usages symboliques, qui évoluent dans le temps et l'espace, représentant progressivement l'image du pharaon (dont l'hybride exprime la nature à la fois divine et humaine), ou constituant l'hypostase de figures divines ou un symbole funéraire. Aucun aspect énigmatique ne semble être lié au Sphinx égyptien, un personnage anonyme, à tendance masculine et dépourvu de conte mythique, du moins jusqu'au Nouvel Empire. <sup>849</sup> La polyvalence reste une prérogative du Sphinx grec et plus encore dans ses développements ultérieurs.

Dans les sources grecques, le Sphinx, progressivement féminisé, <sup>850</sup> se développe selon deux axes principaux : comme élément décoratif ou apotropaïque répandu dans des contextes spécifiques et comme personnage dans le mythe d'Œdipe. Il s'exprime sous une multiplicité de formes et de significations, mais reste sous-dimensionné au niveau du récit et de la biographie mythique : cette caractéristique se traduit par une forte présence du personnage dans l'iconographie, face à des apparitions plutôt sporadiques dans les sources littéraires. <sup>851</sup> Des apparitions qui, sauf chez Hésiode, sont liées à Œdipe. <sup>852</sup> C'est ainsi qu'Apollodore (3.5.8) articule l'histoire, que les sources de l'époque classique ne rapportent que par allusions :

<sup>848</sup> Toutes les sources ne mentionnent pas la naissance incestueuse du Sphinx, parfois considéré comme la fille d'Échidna et de Typhon.

<sup>849</sup> Sur le développement du Sphinx dans l'histoire égyptienne et son influence sur le Sphinx grec, Revol-Marzouk 2018, 43-82.

<sup>850</sup> On trouve des Sphinx barbus dans l'iconographie grecque de façon sporadique et au plus tard au VI<sup>e</sup> s. (*LIMC* s.v. « Sphinx » 123-34). La féminité du Sphinx grec est confirmée par le fait que dans les variantes évhéméristes du mythe, elle est une femme : une fille de Laïos (Paus. 9.26.3), une jeune Thébaine (*Schol. Eur. Ph.* 26), une pirate (Paus. 9.26.2-3) ainsi qu'une Amazone épouse de Cadmos, dont la tactique insidieuse de combat était appelée « énigme » (Paleph. *De incred.* 6).

<sup>851</sup> Moret 1984. Sur l'iconographie du Sphinx, voir également Petit 2016 et Revol-Marzouk 2018.

<sup>852</sup> La relation entre le Sphinx et Œdipe est débattue : Edmunds (1981) pense que le Sphinx est un élément secondaire de ce mythe, tandis que d'autres chercheurs pensent que le lien est structurel et que le Sphinx contribue à la signification des caractères du héros.

Sous son règne [de Créon], un fléau (συμφορά), et non des moindres, s'abattit sur Thèbes. Héra y envoya la Sphinx, dont la mère était Échidna et le père Typhon et qui avait visage de femme, une poitrine, des pattes et une queue de lion et des ailes d'oiseau. Elle avait appris des Muses une énigme et, assise sur le mont Phikion, elle la posait aux Thébains. [...] Il existait un oracle qui disait que les Thébains se débarrasseraient de la Sphinx le jour où ils résoudre- raient l'énigme. Aussi se réunissaient-ils pour chercher la solution et, comme ils n'arrivaient pas à la trouver, la Sphinx enlevait l'un d'eux et le dévorait (ἀρπάσασα ἕνα κατεβίβρωσκε). Lorsque beaucoup eurent péri et, en dernier lieu, Hémon, le fils de Créon, Créon fait proclamer qu'il donnera à qui résoudra l'énigme la royauté et la veuve de Laïos. Sur ces paroles, Œdipe fournit la solution [...]. Alors la Sphinx se jeta du haut de l'acropole.

Les récits d'Hyg. 69 et Diod. 4.64.3 sont similaires ; ce sont avant tout les textes tragiques qui sont d'un grand intérêt pour la définition du Sphinx, car ils révèlent la nature de cette entité hybride. Eschyle définit le Sphinx comme ὠμόσιτος « mangeuse de chair crue », comme sa mère Échidna, et ἀρπαξάνδρα κῆρ', « Kèr qui ravissait les hommes » (Sept. 541 et 776), en soulignant son caractère de monstre dévorant qui émerge également des récits des mythographes.<sup>853</sup> L'assimilation à une Kèr, l'une des entités monstrueuses les plus féroces, met en évidence sa nature sanguinaire. La caractéristique d'enlever ses propres victimes dans les airs est typique aussi de nombreux démons ailés du folklore méditerranéen, comme nous le verrons à propos des Sirènes.

L'*Œdipe roi* qualifie le Sphinx de σκληρά ἀοιδός « horrible chanteuse » (OT 36) et de ποικιλῶδός « aux chants changeants » (OT 130) ; cet *hapax* définit d'emblée la voix du Sphinx comme un chant et souligne son ambiguïté trompeuse.<sup>854</sup> Plus tard (OT 391), Sophocle donne au Sphinx l'épithète ἡ ῥαψῶδός [...] κύων « chienne chanteuse », un appellatif, celui de « chienne », qui avait déjà été attribué au monstre par Eschyle dans le drame satirique *Sphinx*,<sup>855</sup> qui clôturait la tétralogie sur Œdipe. Comme la partie animale de

**853** L'étymologie ancienne du nom du Sphinx le liait au verbe σφίγγω, « étouffer », alors que les sources le décrivent comme un dévorateur. Selon Baglioni 2013c, la contradiction entre étymologie et tradition devrait être nuancée, puisque σφίγγω indique également l'action de « resserrer », « tenir fortement ».

**854** *LSJ* s.v. : « of perplexed and juggling song ». La première source à attribuer une expression verbale articulée au Sphinx est Pind. fr. inc. 177 Málher, αἴνιγμα παρθένου ἐξ ἀγριαῶν γνάθων, « l'énigme proférée par les mâchoires sauvages de la vierge ».

**855** Fr. 236 R. Σφίγγα δυσαμεριῶν πρύτανιν κύνα, « la Sphynge, chienne présidente des mauvais jours ». Dans ce drame, Silène a probablement vaincu le Sphinx. Un drame du même nom a été composé par Épicharme et (peut-être) par Eupolis.

l'entité n'est pas canine, cette qualification devait faire référence à une autre caractéristique du Sphinx : compte tenu des nombreuses valeurs métaphoriques du chien et de l'attribution de la « chiennerie » à d'autres entités monstrueuses, comme les Érinyes, il ne reste plus qu'à conclure que l'épithète qualifiait le monstre pour sa féminité perfide, mais aussi pour son caractère de démon persécuteur. Il semble peu probable que la « chiennerie » se réfère au père du Sphinx, Orthros, un chien à deux têtes, dont la fille n'hérite pas les traits du visage.

Le nom ῥαψῳδός fait référence à la sphère de la poésie et du chant ; selon Apollodore – mais nous ne connaissons pas l'ancienneté de cette tradition – ce sont les Muses qui ont enseigné l'énigme au Sphinx. Avec περὸρῆσσι' [...] κόρα « vierge ailée » (OT 507), une autre caractéristique de l'entité est soulignée, sa *parthenia*, qui, comme nous le verrons, est propre aussi à d'autres monstres hybrides. La *parthenia* et le chant unissent le Sphinx aux Sirènes : le chant du premier est énigmatique et trompeur, celui des secondes est également trompeur et séduisant, tout comme le charme de la *parthenos*, figure elle aussi hybride dans le passage de l'enfance à la maturité. La parole énigmatique est perçue par les anciens comme appartenant au langage féminin, ce qui perturbe la communication, en opposition à la clarté du *logos* masculin.<sup>856</sup> La *parthenia* du Sphinx est soulignée par Euripide dans les *Phéniciennes* à travers les *iuncturae* σοφῆς [...] παρθένου, « vierge subtile » (vv. 45-8), et παρθένιον πετρόν, οὔρειον τέρας, « vierge ailée, monstre des montagnes », porteuse de deuil ἀπομουσοτάταισι σὺν ᾠδαῖς « avec ses chants sinistres »<sup>857</sup> et par ses enlèvements d'hommes (v. 808-11).

Que le chant du Sphinx ait été, comme celui des Sirènes, un véritable instrument de séduction, n'est pas démontrable : le fait que le Sphinx ait été placé sur les boucliers comme la tête de la Gorgone<sup>858</sup> suggère plutôt une action terrifiante, qui, contiguë mais non superposable à celle de la séduction, provoque une paralysie de la volonté. En proposant aux autres une énigme dont lui seul connaît la solution, le Sphinx semble posséder une forme de contenu sapientiel, caractéristique propre aussi au chant des Sirènes homériques et attestée par Soph. OT 1199, où l'entité est qualifiée de τὰν γαμψώνυκα

<sup>856</sup> Iriarte 1990.

<sup>857</sup> Littéralement : « loin des Muses » (LSJ s.v. « away from the Muses, untutored, rude »).

<sup>858</sup> Aesch. *Sept.* 539-41, Eur. *El.* 471-2. Sur deux reliefs spartiates de la seconde moitié du VII<sup>e</sup> s. conservés au Musée National d'Athènes (s.n. et 15.506 = LIMC s.v. « Sphinx » 156 et 157), le Sphinx est représenté avec le visage de Gorgone.

παρθένον χρησμοφδόν « la chanteresse d'oracles aux serres aiguës ». <sup>859</sup>  
 Dans les deux cas, le chant conduit à la mort.

Dans le troisième *stasimon*, le chœur se concentre sur la venue du monstre à Thèbes (*Ph.* 1018-32) :

{Χο.} ἔβας ἔβας ὦ πτεροῦσσα, Γᾶς λόχευμα νερτέρου τ' Ἐχίδνας,	1020
Καδμείων ἀρπαγὰ, πολύφθορος πολύστονος μειξοπάρθενος, δάιον τέρας, φοιτάσι πτεροῖς χαλαΐσι τ' ὠμοσίτοις·	1025
Διρκαίων ἅ ποτ' ἐκ τόπων νέους πεδαίρουσ' ἄλυρον ἀμφὶ μοῦσαν, ὀλομέναν γ' Ἐρινύν, ἔφερες ἔφερες ἄγεα πατρίδι φόνια· φόνιος ἐκ θεῶν ὅς τάδ' ἦν ὁ πράξας.	1030

Tu vins, tu vins, fille ailée de la terre<sup>860</sup> et de l'Échidna infernale, pour ravir les Cadméens, multipliant ravages et lamentations, vierge à demi bête, monstre terrible, çà et là tu promenais ton vol et tes serres carnassières. C'est toi qui jadis, des parages de Dirce, enlevais les jouvenceaux, aux accents de ton chant sans lyre, funeste Érinys, apportant à la patrie des sanglantes douleurs ; c'était un dieu sanglant qui en était l'auteur.

Dans les vers suivants, le récit se concentre sur les lamentations qui résonnent dans la ville à cause de la vierge ailée (v. 1042 ἄ πτεροῦσσα παρθένος). La créature ailée est évoquée comme ravisseuse (ἀρπαγὰ) et cause de deuil, moitié *parthenos* (μειξοπάρθενος), prodige féroce (δάιον τέρας) et dévoreuse de chair humaine (χαλαΐσι τ' ὠμοσίτοις). Sa férocité s'explique aussi par sa parenté avec Échidna et se réitère par comparaison avec une autre « chienne » monstreuse, l'Érinys (ὀλομέναν γ' Ἐρινύν). Comme l'Érinys, le Sphinx est une entité

<sup>859</sup> Lycophr. *Alex.* 7 reprendra cette tradition, comparant les prophéties de Cassandre au chant du Sphinx (Σφιγγὸς κελαινῆς γῆρυν ἐκμιμουμένη « Mimant parfaitement la voix du Sphinx noir »). La *Schol. Eur. Ph.* 1760 désigne le Sphinx comme une « devineresse » : certaines interprétations rationalisantes font du Sphinx une prophétesse qui tuait ceux qui ne pouvaient pas interpréter ses réponses.

<sup>860</sup> Selon la plupart des sources, Échidna était la fille de Phorcys et Cétéo, fils de Gaïa et Pontos.

de persécution, envoyée à l'origine par Héra (selon d'autres versions par Hadès, Arès ou Dionysos) pour punir la culpabilité de Laïos, qui avait violé Chrysis. Le thème du chant revient, défini « sans lyre » (ἄλυρον [...] μουσάν), le même chant attribué aux Érinées par Eschyle (*Ag.* 990-3 : τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως | ὕμνωδεῖ | θρηῖνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν | θυμός, « Mon cœur au fond de moi-même chante le thrène sans lyre, que nul jamais ne lui apprit, le thrène de l'Érinées »). Donc, le portrait du Sphinx qui se forme à partir des mots des trois tragédiens<sup>861</sup> découle d'un entrelacement d'éléments : une *parthénos* hybride, ailée comme les Harpies, les Sirènes et les Kères,<sup>862</sup> ravisseuse et dévoreuse d'hommes, mais aussi détentrice d'une sagesse prophétique, caractérisée par le chant et apte à représenter le côté effrayant du *genos gynaikon*. La composante léonine incarne plutôt sa férocité et sa force.

Les personnes dévorées par le Sphinx sont des hommes. Chez Apollodore (et Hyg. 67.5), les victimes sont ceux qui sont mis au défi par le monstre de résoudre l'énigme ; Euripide les qualifie de νέουσις (*Ph.* 1027) et τινὶ ἀνδρῶν (*Ph.* 1042), et la plainte des femmes qui se lève après chaque enlèvement semble être dirigée vers les fils et les frères.<sup>863</sup> Même l'iconographie représente souvent le Sphinx en train d'agresser de jeunes hommes nus : ce sont des scènes violentes, dans lesquelles le monstre ailé domine sa victime d'en haut et l'écrase<sup>864</sup> ou l'attrape, l'élevant peut-être jusqu'au ciel.<sup>865</sup> Ainsi, une fois de plus, la violence dévorante d'une femme, aussi métaphorique ou concrète soit-elle, frappe les hommes ; une fois de plus, la féminité menaçante est reliée par un réseau d'analogies et de références à d'autres créatures féminines.

La violence du Sphinx, qui provient également de son association avec les êtres ailés ravisseurs du *folktale*, est aussi bien mise en

**861** On trouve également une description du Sphinx dans le fr. 540 Kn. de l'*Œdipe* d'Euripide, qui montre quelques détails du monstre, comme les ailes tachetées que la lumière fait briller de différentes couleurs.

**862** Delcourt (1944) catalogue le Sphinx comme une entité de nature double, appartenant à la fois à la catégorie des « démons opprimants » et à celle des « âmes en peine » ; mais il existe diverses interprétations à cet égard.

**863** Paus. 5.11.2 déclare que les victimes étaient les παῖδες Θηβαίων, vraisemblablement de sexe masculin, puisque le crime qui a été vengé était la violence contre un enfant, Chrysis.

**864** Sur une *lekythos* attique à f.n. datant d'environ 490 av. J.-C. (Erlangen, Friedrich-Alexander-Universität I.428 = *LIMC* s.v. « Sphinx » 168) le Sphinx est couché sur le corps d'un jeune homme et appuie sur sa poitrine ; sur une coupe attique à f.r. de 510-500 av. J.-C. (Paris, Louvre 11.224 = *LIMC* s.v. « Sphinx » 173) il le fait atterrir, tandis que d'autres jeunes hommes s'enfuient. Scènes similaires dans *LIMC* s.v. « Sphinx » 165-81.

**865** E.g. sur une *lekythos* attique à f.r. d'environ 470 av. J.-C. (Kiel, Kunsthalle B 553 = *LIMC* s.v. « Sphinx » 178).

évidence dans l'iconographie, qui donne au personnage une apparence de rapace et le façonne sur la base du modèle iconographique du démon ailé attaquant les hommes, également présent dans l'iconographie orientale. Les rapaces sont des *omophagoi* – une habitude alimentaire sauvage – et dotés de griffes, comme le Sphinx. On peut également observer une préférence de l'iconographie archaïque pour le Sphinx ravisseur, alors que l'art de l'âge classique favorise le Sphinx « intellectuel », qui se heurte à Œdipe, moins fréquent dans l'art archaïque.<sup>866</sup>

Le Sphinx sera tué par un héros, qui – selon un motif folklorique répandu – deviendra roi après avoir passé une épreuve risquée. Dans ce cas, il ne s'agit pas d'un héros civilisateur, mais d'un héros déjà écrasé par la souillure pour avoir tué son père et à qui la victoire sur la chanteuse ailée remettra la main incestueuse de sa mère. Un inceste comme celui qui, selon Hésiode, avait donné naissance au Sphinx.

Plus complexe est la question du caractère érotique de cette *meixoparthenos*. Dans les sources littéraires, cette composante n'émerge pas par rapport au mythe thébain, alors que certaines images peuvent être interprétées en ce sens. Dans celles-ci, un Sphinx domine des figures masculines allongées, mais il n'est pas clair s'il s'agit d'un acte de violence générique ou de violence sexuelle.<sup>867</sup> Il est vrai, cependant, que les Sphinx (au pluriel) sont fréquemment représentés comme des éléments décoratifs et symboliques sur des objets féminins associés à l'univers de la séduction, tels que des miroirs et des articles de toilette, ou associés à Aphrodite :<sup>868</sup> ces utilisations témoignent de l'association dans l'imagerie grecque entre le Sphinx et l'*eros*. Dans les images qui montrent le Sphinx au-dessus du corps allongé de l'homme, les traits stylistiques sont parfois très proches de celles des scènes érotiques : par exemple, la position de la jeune hétéra au-dessous du corps masculin, sur un *oinochoe* attique à f.r. du peintre Schuwalow (de Locri, vers 430 av. J.-C., Berlin, Staatliche Museen F 2414) [fig. 12], est la même que celle d'un Sphinx attaquant un jeune homme sur une *lekythos* attique à f.r. de la même période (Athènes, Musée Archéologique National 1607) [fig. 13].

Le Sphinx est aussi associé au monde de la prostitution, plus fortement que d'autres monstres féminins : dans le fr. 22 K.-A. d'Anaxilas

<sup>866</sup> E.g. sur une hydrie attique à f.n., vers 525-475 av. J.-C. attribuée au Peintre d'Euclidès, Bâle, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS411.

<sup>867</sup> E.g. sur la *lekythos* d'Erlangen (d'autres exemples dans Mainoldi 1995, 81). La thèse de Delcourt 1944 sur le caractère érotique du Sphinx a connu un certain succès au fil des décennies ; pour une perspective opposée, Moret 1984. Une analyse de l'ambivalence érotique du Sphinx se trouve dans Revol-Marzouk 2018, 123-38 ; voir aussi Vermeule 1979, 171-7 ; Iriarte 1987 ; Schneider, Seifert 2010, 27-30.

<sup>868</sup> E.g. sur un miroir en bronze corinthien, vers 530 av. J.-C. (Athènes, Musée Archéologique National 11691 = LIMC s.v. « Sphinx » 212).



déjà mentionné, où les hétaires sont juxtaposées à des monstres de la mythologie, le Sphinx n'est pas seulement identifié à une seule prostituée, mais devient un archétype de la catégorie entière (vv. 22-4) : Σφίγγα Θηβαίαν δὲ πάσας ἔστι τὰς πόρνas καλεῖν, | αἱ λαλοῦσ' ἀπλῶς μὲν οὐδέεν, ἀλλ' ἐν αἰνιγμοῖς τισιν, | ὡς ἐρῶσι καὶ φιλοῦσι καὶ σύνεισιν ἠδέως, « On peut appeler toutes les prostituées des 'Sphinx de Thèbes'; leur babillage ne fait pas dans la simplicité, mais elles expriment par énigmes comme elles se plaisent à aimer, caresser et jouir avec délice ». Ces émules du Sphinx incarnent le danger d'anéantissement du monstre, auquel seuls quelques hommes parviennent à échapper (vv. 27-8) : « Alors celui qui, comme Œdipe, comprend ces énigmes et s'enfuit rapidement, prétendant n'avoir pas même vu cette femme, celui-là seul, quoique avec réticence, parvient à se sauver ».<sup>869</sup>

Les Σφίγγες sont également présentes dans l'iconographie grecque dans des scènes de bataille<sup>870</sup> et dans des décors funéraires.<sup>871</sup> Représentées sur les stèles, amulettes, casques et boucliers, elles ont une fonction psychopompe, comme les Sirènes. Parallèlement au Sphinx thébain qui enlève les hommes et les élève vers le ciel, les Sphinx funéraires prennent la vie des hommes, à la fois ravisseurs de nuit, accompagnateurs du passage et protecteurs du tombeau. Le Sphinx est souvent représenté avec d'autres entités monstrueuses : avec Méduse, les Sirènes, la Chimère, les Centaures, les Satyres, des animaux féroces et aussi avec les Amazones.<sup>872</sup>

#### 2.3.4.2 Les Sirènes

Parmi les entités hybrides présentes dans les sources anciennes, les Sirènes, oiseaux à visage ou torse féminin, sont les plus complexes et polyvalentes ; par conséquent, la quantité d'études sur le développement de leur mythe, sur leur nature et sur leurs représentations est énorme.<sup>873</sup> Leur existence est ancienne : on les retrouve déjà dans l'*epos* et l'iconographie de l'époque archaïque.<sup>874</sup> L'*Odyssee*

<sup>869</sup> Trad. de L. Revol-Marzouk. E.g. *Sud.* s.v. « Μεγαρικαὶ Σφίγγες », précise que les prostituées sont également appelées « Sphinx mégariennes ».

<sup>870</sup> *LIMC* s.v. « Sphinx » 189-92.

<sup>871</sup> Un bel exemple sur une stèle du Metropolitan Museum, New York (11.185), du milieu du VI<sup>e</sup> s. av. J.-C.

<sup>872</sup> *LIMC* s.v. « Sphinx » 221-32.

<sup>873</sup> Pour la bibliographie et un état des lieux, Leclercq-Marx 1997 ; Mancini 2005 ; Spina 2007. Pour le reste, nous nous limiterons ici à aborder de façon synthétique quelques problèmes et débats.

<sup>874</sup> Une synthèse exhaustive sur l'iconographie des Sirènes se trouve dans Touche-Meynier 1968 et Hofstetter 1990.

est la première source. Circé met en garde Ulysse contre ces figures (*Od.* 12.37-54) : quiconque écoute leur voix (φθόγγον), « jamais en son logis, sa femme et ses enfants ne fêtent son retour : car, de leurs fraîches voix, les Sirènes le charment (λιγυρήν θέλγουσιν ἀοιδῆν), et le pré, leur séjour, est bordé d'un rivage tout blanchi d'ossements et de débris humains, dont les chairs se corrompent ». Ulysse devra boucher les oreilles de ses compagnons avec de la cire, mais il sera attaché au mât du navire « pour goûter le plaisir d'entendre la chanson (ἄφρα κε τερπόμενος ὄπ' ἀκούσης Σειρήνοισιν) ». Lorsque le navire arrive auprès de l'île de ces créatures, les voici avec leur belle voix, qui entonnent leur chant harmonieux (12.184-91) :

Viens ici ! Viens à nous ! Ulysse tant vanté ! L'honneur de l'Achaïe !  
Arrête ton croiseur : viens écouter nos voix ! Jamais un noir vaisseau n'a doublé notre cap, sans ouïr les doux airs qui sortent de nos lèvres (πρίν γ' ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ' ἀκοῦσαι) ; puis on s'en va content (τερψάμενος) et plus riche en savoir (πλείονα εἰδώως), car nous savons les maux, tous les maux que les dieux, dans les champs de Troade, ont infligée aux gens et d'Argos et de Troie, et nous savons (ἴδμεν) aussi tout ce que voit passer la terre nourricière.

Homère omet diverses informations, telles que l'apparition des Sirènes, leur nature, leur généalogie, le nombre,<sup>875</sup> ce qui laisse supposer que son public connaissait déjà ces figures ; néanmoins, ce récit fournit de nombreuses clés pour comprendre leurs caractéristiques. C'est leur voix qui les caractérise en premier lieu, leur chant semblable à du miel qui envoûte quiconque l'entend : le verbe est θέλω, comme dans les épisodes de Calypso et Circé. L'effet de la voix des Sirènes est représenté comme une annulation de la volonté.<sup>876</sup> mais ce chant, promettent les monstres, a le double effet d'égayer et d'instruire, tout comme celui de l'aède, qui se caractérise également par un pouvoir fascinant et consolateur. Et tout comme un aède, qui choisit son thème en fonction du public, les Sirènes proposent à Ulysse le sujet troyen, tiré d'un répertoire qui comprend la sagesse universelle ; un sujet héroïque qui est normalement celui des Muses. Mais, contrairement aux Muses, les Sirènes font oublier et ne sont pas

**875** Hom. *Od.* 12.158, les définit comme θεσπεσιάων, « d'origine divine » ou, comme l'interprète *LSJ* s.v. « θεσπέσιος », « divinely sounding, divinely sweet ». Les sources sont discordantes sur l'identité de la mère (Stérope, Gaia, Melpomène, Terpsichore), alors que le père est généralement considéré comme étant Achéloos, parfois Phorcys, père également des Grées, de la Gorgone et, selon certaines sources, d'Échidna et Scylla (Breglia Pulci Doria 1990 ; Spina 2007, 39-54). Quant au nombre, les sources oscillent entre deux et quatre ; chez Homère, au v. 167 le duel est utilisé, dans le reste de l'épisode, le pluriel.

**876** Hésiode (28 M.-W.) leur attribue également la capacité de calmer (θέλειν) les vents.

véridiques ;<sup>877</sup> contrairement à celui de l'aède, leur chant n'apaise pas la douleur, mais conduit à la mort. Les femmes-oiseaux, rusées et séduisantes, font appel à la vanité d'Ulysse en lui proposant l'histoire de ses propres exploits, puis lui offrent plaisir et connaissance. Mais, contrairement à ce qu'elles déclarent, aucun marin ne quitte leur île ; cela est attesté par les cadavres en putréfaction qui reposent sur les douces prairies où se trouvent les enchantresses, et qui rappellent celles du séduisant *locus amoenus* d'une autre île, celle de Calypso. Et tout comme Calypso aurait décrété la mort sociale d'Ulysse si le héros avait accepté l'immortalité, les Sirènes auraient décrété à la fois l'oubli de sa patrie et sa mort physique si leur chant l'avait arrêté sur l'île. Une mort anti-héroïque, sans sépulture : une fois de plus, ce sont des personnages féminins qui infligent aux hommes des morts avilissantes. La prairie, lieu typique de la tentation amoureuse, devient ainsi un symbole de la mort.<sup>878</sup>

Sur certains vases, depuis l'âge archaïque, les Sirènes tiennent des instruments de musique pour accompagner leur chant. Le débat sur ce que les Sirènes ont chanté et comment elles l'ont chanté reste sans réponse : la fascination de leur performance est-elle liée au contenu sapientiel ou à la façon dont elles le racontent ? Au mode de chant ou au son lui-même ? Dans le passage homérique, il est question à la fois d'ὄψ, de φθόγγος et d'ᾠοιδή, des noms aux sens différents, accompagnés des adjectifs λιγυρός et μελίγηρυς.<sup>879</sup> Ce passage est le seul dans lequel la séduction du chant des Sirènes est abordée au niveau du contenu ; dans d'autres sources, l'enchantement est généralement lié à la voix. Quelle que soit la spécificité de ce chant, la paralysie de la volonté qui en résulte n'est pas liée dans la mythologie grecque à des personnages masculins ;<sup>880</sup> le seul homme à provoquer cet effet est Orphée, grâce au son de sa lyre. Chez Apollonios de Rhodes (4.890-912), Orphée est le seul capable d'annuler le charme des Sirènes.

**877** Sur les Sirènes comme contraire des Muses, Vernant 1989, 124 ; Semenzato 2014. Une tradition attestée chez Apoll. Rhod. 4.895-6 fait des Sirènes les filles d'Achéloos et d'une Muse, Terpsichore (ou Melpomène selon Hyg. 141.1).

**878** Sur le λείμων comme lieu à connotation érotique, Motte 1973 ; sur le lien entre la féminité et la mort, Kahn 1982 ; Vernant 1989, chap. 6.

**879** À ce propos, Kahn 1982 ; Quintillá Zanuy 1996 ; Mancini 2005, 35-47. Le chant des Sirènes homériques est ἄλυρος, « sans lyre », comme celui des Érinyes (Aesch. *Ag.* 990, *Eum.* 331-3 ἀφόρμικτος) et du Sphinx (Eur. *Ph.* 1028). λιγυρός est utilisé chez Homère pour indiquer des sons non humains, comme le souffle du vent ou le cri d'un oiseau (*Il.* 5.526, 13.590, 14.290).

**880** Sauf peut-être Typhon. Bien qu'il ne provoque pas l'enchantement, mais la terreur, la voix de Typhon chez Hésiode est également qualifiée de θαύματ' ἀκοῦσαι (*Th.* 834) : le prodige réside dans le fait qu'elle reproduit des sons et des vers d'animaux. Le son caractérise en particulier les entités féminines, telles que la Gorgone, les Érinyes, le Sphinx, les Harpies, mais presque jamais avec le pouvoir d'enchantement.

Les Sirènes sont largement représentées par les céramographes, surtout à l'époque archaïque,<sup>881</sup> à côté d'Ulysse attaché au mât du navire ; si au début leurs figures sont celles d'oiseaux n'ayant que des têtes de femmes, au fil du temps la composante humaine se développe en un buste avec des bras, greffé sur un corps ornithomorphe. À l'époque hellénistique, de l'oiseau il ne reste souvent que les pattes. Les Sirènes, comme les Sphinx, sont également présentes dans des scènes ou monuments liés à la mort. De nombreuses stèles et statues funéraires, à partir du VI<sup>e</sup> s. en Asie Mineure et du IV<sup>e</sup> s. en Attique, portent des figures de ces créatures ailées, en train de chanter, de jouer d'un instrument ou de porter le deuil.<sup>882</sup> Elles ne se limitent pas à exprimer la lamentation funèbre : leur présence - non agressive - dans les scènes d'exposition de cadavres et de violence guerrière en fait des figures d'accompagnement du passage de la vie à la mort.<sup>883</sup> Ces Sirènes d'Hadès sont également mentionnées dans des sources littéraires, par Sophocle (fr. 861 R. Σειρήνας εἰσαφικόμην, | Φόρκου κόρας, θροοῦντε τοὺς Ἄιδου νόμους « Je suis venu aux Sirènes, les filles de Phorcys, qui chantent les sons de la mort ») et par Euripide (*Hel.* 167-74) :

πτεροφόροι νεάνιδες,  
 παρθένοι Χθονὸς κόραι,  
 Σειρήνες, εἴθ' ἔμοῖς  
 ἴγούσις μόλοιτ' ἔχουσαι Λίβυν 170  
 λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ  
 φόρμιγγας αἰλίνοις κακοῖς†  
 τοῖς ἔμοῖσι σύνοχα δάκρυα,  
 πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα,

Jouvencelles ailées, ô vierges filles de la terre, Sirènes, puis-  
 siez-vous venir à mes plaintes faire écho sur le lotos de Lybie ou  
 la syrinx, apportant à mes cris funèbres des larmes bien à l'unis-  
 son, des accompagnements de peines à mes peines, et de chants  
 à mes chants.<sup>884</sup>

**881** Toutes les figures ailées au visage de femme ne doivent pas être identifiées aux Sirènes : les Harpies et les Kères ou d'autres êtres-oiseaux anonymes partagent la même morphologie. Les Sirènes sont reconnaissables lorsqu'elles sont nommées, lorsque la scène est identifiable comme étant homérique, lorsqu'elles sont équipées d'instruments de musique (mais il n'est pas certain qu'elles soient les seules entités ornithomorphes chantantes, car le chant est une caractéristique des oiseaux) ou lorsqu'elles sont représentées sur des stèles funéraires. Les premières images ornithomorphes où les Sirènes peuvent être reconnues datent du début du VI<sup>e</sup> s., mais certaines images de femmes-oiseaux avec des instruments de musique remontent au VIII<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> s.

**882** LIMC s.v. « Seirenes » 95-113.

**883** Mancini 2005, 26-33, montre comment les Sirènes sont également mentionnées à l'occasion de rites où le chant joue un rôle important.

**884** Voir aussi Platon, *Crat.* 403d-e.

Quelle est la relation entre les monstres de l'*Odyssee* et ces figures funéraires et psychopompes apparemment bienveillantes ? Le principal trait commun à part la mort semble être le chant. Il est possible que des figures typiques du folklore, des femmes de la mer trompeuses et assassines, qui cachent leur cruauté sous une apparence séduisante, ou les génies des passages,<sup>885</sup> ou des sorcières des *eschatiai*, ou bien les nombreux démons ailés de la mythologie du Proche-Orient ancien,<sup>886</sup> aient fourni du matériel pour la création de l'épisode homérique des Sirènes, dotées plus tard d'un nom, d'une généalogie, d'une histoire mythique et du trait distinctif de la voix enchanteresse. Cette dernière particularité est également typique d'autres personnages homériques, tels que Circé et Calypso ; la férocité est plus généralement un attribut des protagonistes du *nostos* d'Ulysse. Les enchanteresses de la mer promettent le plaisir, mais mènent à la mort : c'est peut-être pour cette raison qu'elles ont été assimilées aux entités accompagnant le passage de la vie à l'au-delà, dont les enchanteresses homériques auraient pris le nom de Sirènes.<sup>887</sup> C'est peut-être grâce à Homère qu'une des nombreuses créatures de l'imaginaire populaire est devenue la plus connue parmi les hybrides féminins. Il est cependant difficile de comprendre dans quelle mesure certaines de ces suggestions qui existaient avant Homère ont fusionné sur le chemin de ce mythe.

La liminalité des Sirènes, leur statut limite, ne s'exprime pas seulement dans leur fonction de lien entre la vie et la mort : leur *parthenia*<sup>888</sup> en est aussi un signe, qui, comme nous l'avons vu, désigne un passage, un statut intermédiaire, qui correspond à la séduction maximale et au plus haut danger des femmes avant la domestication du mariage. La représentation des Sirènes sur des objets liés à la sphère féminine, comme le miroir, ou dans des scènes de préparation au mariage, notamment sur des vases à figures noires, suggère que l'iconographie de ces entités pourrait être liée à des rites de transition.<sup>889</sup> La prairie fleurie des Sirènes homériques est un lieu symbo-

**885** Vian 1952.

**886** Les démons et les sorcières sous forme d'oiseaux sont répandus dans le *folktale* de nombreuses cultures (Scobie 1978). Dans le monde grec, les Stryges sont des sorcières ornithomorphes de l'imaginaire populaire, dépourvues d'événements mythiques individuels, qui volent la nuit pour sucer le sang des enfants.

**887** Page 1973, 83-91, qui suggère d'innombrables parallèles avec d'autres cultures.

**888** Homère ne mentionne pas la *parthenia* des Sirènes, qualifiées de *korai* et de *parthenoi* dans les passages cités de Sophocle et d'Euripide, puis dans Ap. Rh. 4.899 et 909. Selon un mythe attesté dans *Schol. in Od.* 12.38 et 39, et qui, selon certains chercheurs, remonterait à Hésiode, les Sirènes étaient des vierges transformées en oiseaux par Aphrodite.

**889** E.g. le miroir en bronze de Locres avec une Sirène entre le miroir et la poignée (environ 480 av. J.-C., Musée de Reggio de Calabre). Le miroir restera à travers

lique lié aux histoires de *parthenoi*,<sup>890</sup> dont la plus célèbre est le rat de Perséphone, auquel les Sirènes sont liées dans une variante de leur mythe.<sup>891</sup> Comme les Sirènes, d'autres *meixoparthenoi*, telles que le Sphinx et les Harpies, sont également représentées sur les tombes, pour accompagner les morts.

Le conte homérique ne décrit pas la séduction des Sirènes de manière amoureuse, bien que leur flatterie génère chez l'auditeur une attente de plaisir, exprimée par le verbe *τέρπομαι*. Leur aspect physique reste inexprimé ; mais l'enchantement qu'elles provoquent contient déjà les germes qui, aux époques suivantes, permettront de mettre en relation les Sirènes avec la *peitho* amoureuse et qui les lieront à l'enchantement caractéristique des séductrices et des « magiciennes ». Comme ces dernières, les Sirènes vont bientôt réapparaître dans des contextes érotiques, en tant que symbole du plaisir sensuel ou même transfigurées en prostituées. De la sphère de la *parthenos* à celle de la prostituée, les Sirènes en sont ainsi venues à incarner, surtout à partir de l'époque classique, toutes les nuances de la sensualité extra-conjugale : les deux images, loin d'être contradictoires, sont deux aspects du même type de séductrices, celles qui sont étrangères au statut de l'épouse légitime, qui éloignent les hommes de leur *oikos*, comme Circé, Calypso et les prostituées décrites par les orateurs.<sup>892</sup>

Ainsi, à l'époque classique, la dangerosité des Sirènes coïncide souvent avec leur *himeros*,<sup>893</sup> d'où découle la métaphore érotique de la dévoration. Si les Sirènes les plus anciennes sont représentées par les peintres comme masculines, parfois barbues, à partir du V<sup>e</sup> s. elles subissent un processus de féminisation qui se poursuivra au fil des siècles, selon une ligne directrice déjà observée à propos du Sphinx et que l'on retrouvera dans les représentations de Scylla et d'autres monstres féminins : la partie bestiale du corps est progressivement réduite, le sein et la blancheur de la peau, sont accentuées, et des colliers, des diadèmes et des boucles d'oreilles adoucissent

---

les siècles un objet lié à la Sirène. Sur la *parthenia* des Sirènes, Kahn 1980 ; Mancini 2005, 113-29. Sur la liminalité des Sirènes et des Sphinx en relation avec les rites de passage, Böhm 2020.

**890** Calame 1992, 119-29.

**891** Selon Hyg. 141, la transformation des Sirènes en *meixoparthenoi* était une punition infligée par Déméter parce que les jeunes filles n'avaient pas protégé Perséphone de l'enlèvement. Voir aussi Ap. Rh. 4.896-8.

**892** La même capacité à éloigner les hommes du toit familial est attribuée aux Célédones, des statues chantantes en or placées sur le fronton du temple de Delphes et décrites par Pind. *Pa.* 8.65-71 Mähler.

**893** Sur le célèbre *stannos* attique à f.r. qui représente le *katapontismos* des Sirènes (500-450 av. J.-C., Londres, British Museum 1843.1103.31), trois Érotés surmontés de l'inscription *ἸΜΕΡΟΣ* sont représentés.

leur image.<sup>894</sup> Leur figure est parfois juxtaposée à des scènes érotiques : par exemple, sur un cratère à figures rouges du V<sup>e</sup> s. (Paris, Louvre 925, vers 430 av. J.-C.) on observe d'un côté Danaé couchée avec son manteau ouvert en train de recevoir Zeus sous la forme d'une pluie dorée, et de l'autre une Sirène jouant de l'*aulos*.

En même temps, dans les sources littéraires, la Sirène devient un symbole d'éloquence, de persuasion trompeuse<sup>895</sup> et de plaisirs sensuels. Dans la comédie, déjà à partir de l'*archaia*, cette figure est associée à l'aspect dévorant de la sexualité féminine : dans les fragments des *Sirènes* d'Épicharme on entrevoit des festins épiques, comme dans la comédie homonyme de Nicophon, tandis que dans la *Neottis* d'Anaxilas l'épithète de « Sirène déplumée » est adressée à une prostituée désarmée (fr. 22.20 K.-A.). Selon une interprétation rationalisante (Eust. *ad Hom. Od.* 12, p. 1709.32), les Sirènes étaient des courtisanes et des musiciennes.<sup>896</sup> Cette vision se poursuivra à l'époque hellénistique et la Sirène sera utilisée comme une allégorie de l'amour sensuel par les Pères de l'Église.

### 2.3.4.3 Scylla (et Charybde)

La première mention de Scylla se trouve dans l'*Odyssée*. L'apparition du *ketos* est prédite par Circé (12.85-97) :

C'est là que Skylla, la terrible aboyeuse (δεινὸν λελακυῖα), a son gîte. Sa voix est d'une chienne, encore toute petite ; mais c'est un monstre affreux (πέλωρ κακόν), dont la vue est sans charme et, même pour un dieu, la rencontre sans joie. Ses pieds - elle en a douze, - ne sont que des moignons ; mais sur six cous géants, six têtes effroyables (σμερδαλέη) ont, chacune en sa gueule, trois rangs de dents serrées, imbriquées, toutes pleines des ombres de la mort. Enfoncée à mi-corps dans le creux de la roche, elle darde ses cous hors de l'ancre terrible et pêche de là-haut, tout autour de

<sup>894</sup> E.g. une amphore de Paestum à f.r. (Boston, Museum of Fine Arts 1899.540), de la fin du IV<sup>e</sup> s. (= *LIMC* s.v. « Seirenes » 58). Des Sirènes féminines avec lyre sont représentées sur un *oinochoe* attique à f.n., 525-475 av. J.-C., New York, Coll. Callimachopoulos ; une Sirène très coquette se trouve sur un cratère apulien à f.r., de 330-320 av. J.-C., Collect. privée. Sur cette évolution Hofstetter 1990, 298 et suiv.

<sup>895</sup> Eur. *Androm.* 936-8 (persuasion ruineuse) ; Aeschin. *C. Ctes.* 228 (persuasion trompeuse et dangereuse) ; Plato *Symp.* 216a (la séduction de la parole de Socrate). D'autres exemples dans Leclercq-Marx 1997, 36 et suiv. Philostr. *V. Soph.* 1.17 raconte que sur la tombe d'Isocrate, une Sirène a été gravée, en témoignage de son pouvoir de persuasion.

<sup>896</sup> Dans *AP* 5.161 (attribué à Asclépiade) il est dit, à propos de trois prostituées, qu'elles sont plus dangereuses que les Sirènes. Sur les interprétations évhéméristes des Sirènes, Courcelle 1975.

l'écueil que fouille son regard, les dauphins et les chiens de mer et, quelquefois, l'un de ces plus grands monstres que nourrit par milliers la hurlante Amphitrite.

Scylla est présentée comme une créature hybride à six têtes, impitoyable et cannibale, qui aboie comme un chiot. L'horreur qu'elle suscite est soulignée plusieurs fois, dans ce passage et plus tard : elle est due à la connotation du *ketos* comme monstre anthropophage, marqué par l'appareil hypertrophique des bouches et des dents, et par la recherche incessante de proies. Quand Ulysse se propose de l'affronter, Circé lui conseille d'abandonner, car Scylla est immortelle, sauvage et invincible (ἀθάνατον κακὸν ἔστι, | δεινὸν τ' ἀργαλέον τε καὶ ἄγριον οὐδὲ μαχητόν), et la seule solution est de la fuir (*Od.* 12.118-20). La soudaine épiphanie de Scylla, qui emporte six compagnons du navire et les dévore (12.245-59), n'est pas accompagnée d'autres descriptions : l'horreur de ces morts épuise les possibilités expressives de l'aède. Il reste l'image des jambes et des bras des compagnons qui se soulèvent en l'air et les mains tendues avant qu'il ne soient dévorés. Scylla appartient à la catégorie des monstres qui peuplent les histoires de marins, et qui représentent les dangers de la navigation et la peur de l'inconnu caché sous la surface de la mer ; un inconnu incarné par une difformité monstrueuse et disproportionnée comme celle de Scylla ou par l'informe représenté par Charybde, dont le public d'Homère ne connaît que l'acte cyclique de sucer et de vomir de l'eau, créant des tourbillons mortels.<sup>897</sup> C'est précisément cette absence de forme qui suscite l'angoisse vis-à-vis de l'entité, dont il n'y a pas d'image dans l'art ancien.

Contrairement à d'autres monstres hybrides, qui stimulent l'imagination des céramographes, aucune image de Scylla d'âge archaïque ne nous est parvenue : le fait est surprenant, étant donné la grande diffusion des thèmes de l'*Odyssee* dans la peinture et la présence d'autres monstres, comme Hydre ou Typhon, similaires à la description homérique de Scylla et donc utilisables comme modèle iconographique.<sup>898</sup> Lorsque Scylla apparaît dans les arts figuratifs, dans la première moitié du V<sup>e</sup> s., son aspect est très différent de la description donnée par Homère : son image est celle d'un gracieux et jeune torse féminin, surmonté d'un visage de femme et doté d'une queue de poisson, parfois double. De sa ceinture ou du bas-ventre (plus rarement des épaules) sortent des têtes de chiens ; elle tient parfois une rame. Même dans les cas où l'artiste évoque l'épisode de l'*Odyssee* (Scylla attaquant le navire ou s'emparant d'un compagnon), l'iconographie

<sup>897</sup> Li Causi 2008 et 2013.

<sup>898</sup> Sur l'iconographie de Scylla, Aguirre Castro 2002 ; Neils 1995 ; Buitron-Oliver, Cohen 1995, 34-6.



reste la même. Par rapport à l'époque archaïque, où cet hybride était principalement caractérisé par l'anthropophagie, et dont la féminité n'était évoquée que par le nom et l'utilisation du genre grammatical féminin, les attributs les plus évidents de Scylla, outre le lien avec la mer, deviennent la féminité et les caractéristiques canines, qui se transfèrent de la voix à la morphologie.<sup>899</sup> En plus de se féminiser, l'image s'adoucit, perdant les contours effrayants ; elle porte parfois un diadème, un collier ou des bracelets.

Dans les sources littéraires, Scylla disparaît, à notre connaissance, pendant une longue période de temps. Une scholie nous informe qu'Acousilaos, Hésiode et Stésichore n'étaient pas d'accord sur la généalogie du monstre, et qu'un poème de Stésichore s'intitulait *Scylla* (*Schol. Ap. Rh.* 4.828). En tout cas, dans la généalogie de Scylla, la tendance à relier les monstres par la filiation est également présente, comme c'est le cas pour d'autres femmes dangereuses : Phorcys, Typhon, Échidna ou Lamia sont attribués comme parents à Scylla. On trouve une allusion au *ketos* dans l'*Iambe sur les femmes* de Sémonide (fr. 7.20), dans lequel on attribue à la femme-chienne un ἄπρηκτον αὐόνην « cri contre lequel on ne peut rien », également attribué à Scylla dans *Od.* 12.223. Dans la littérature classique, le monstre est féminisé, par rapport à l'image homérique, par l'association avec d'autres figures de femmes dangereuses de la mythologie, telles que Clytemnestre (*Aesch. Ag.* 1232-4), Médée (*Eur. Med.* 1342-3) ou des prostituées (*Anaxil.* fr. 22.15-17 K.-A.). Aucune de ces sources ne mentionne la morphologie du monstre, ni ne lui donne un schéma narratif : il est mentionnée comme un terme de comparaison de la férocité des femmes meurtrières.

Comment expliquer la divergence entre la Scylla homérique et celle de l'iconographie ? La rareté des sources sur le personnage et la longue période qui sépare Homère des premières images rendent la réponse difficile. Une première hypothèse est que l'image de Scylla en tant que *meixoparthenos* provient du poème de Stésichore ou d'une autre source perdue. Hygin (199) raconte que Scylla avait été empoisonnée par les *pharmaka* de Circé par jalousie, parce que Glaucos, que la déesse aimait, était amoureux de la jeune fille : après que Scylla se soit baignée dans de l'eau de mer contaminée par les philtres - raconte Hygin - des chiens avaient surgi de son aine et la *parthenos* s'était transformée en monstre. Cette histoire n'apparaît pas dans les sources littéraires avant l'époque hellénistique :<sup>900</sup> est-il possible qu'elle ait déjà été racontée par Stésichore et que son poème

<sup>899</sup> Hopman (2012) montre que ces trois traits corrélés sont représentés au fil des siècles avec constance, quoiqu'avec des modalités et des gradations différentes.

<sup>900</sup> La première attestation de l'amour de Glaucos se trouve dans un fragment d'un poème intitulé *Scylla* attribué par Athen. 7.297b (= *Suppl. Hell.* 456.1-6) à la poétesse Hédyle du III<sup>e</sup> s. av. J.-C.

(ou la diffusion de cette version du mythe à l'époque archaïque ou classique) ait influencé les arts figuratifs ?

En général, il est risqué de postuler une relation si étroite entre images et textes ; bien que les images dialoguent souvent avec les représentations littéraires, la transposition littérale des thèmes d'un langage à l'autre (qu'on imagine orientée uniquement de la littérature à l'iconographie) n'est pas le mode le plus fréquent. Les hybrides sont une opportunité pour les artistes de combiner diverses suggestions préexistants par le biais de mécanismes propres au langage artistique et indépendants des textes littéraires : en fait il y a souvent des divergences entre les images et la description faite par les poètes. Cependant, les traits pertinents des personnages sont généralement conservés : dans le cas de Scylla, la mer, la femme et le chien, qui associent les différentes représentations.

L'image de Scylla en femme à queue de poisson pourrait donc dériver d'une combinaison de la figure du triton, féminisée, et d'un autre élément du récit homérique, le chien, en maintenant les trois caractéristiques principales du personnage. L'histoire racontée par Hygin et répandue surtout à Rome, en particulier dans les *Métamorphoses* d'Ovide (13.730 ss.), serait née plus tard, à l'époque hellénistique, une période caractérisée par l'intérêt tant pour les métamorphoses que pour les *aitia* : elle aurait fourni une histoire et une étymologie à la *meixoparthenos* marine consacrée par les images.<sup>901</sup> Même Charybde, à un certain moment de son parcours mythique, est dotée d'une histoire : elle était à l'origine une Naïade, connue pour sa voracité, qui un jour a volé à Héraclès les bœufs de Géryon et en avait mangé quelques-uns. Zeus l'avait alors jetée dans la mer, la frappant avec la foudre, et l'avait transformée en monstre. À l'époque hellénistique, Scylla a probablement été incluse également dans la saga d'Héraclès, comme en témoigne l'*Alexandra* de Lycophron (vv. 46-9 et *Schol ad loc.* ; v. 650). Cela dit, il est également possible que Stésichore, qui avait déjà modifié des versions canoniques du mythe en d'autres occasions, ait proposé dans son poème une Scylla différente de celle homérique et peut-être déjà féminisée : selon la scholie aux *Argonautiques* que nous venons de mentionner, la variation généalogique qui fait de Lamia la mère de Scylla pourrait en être un indice.<sup>902</sup>

Qu'est-il arrivé à la voracité sanglante de Scylla, qui est sa caractéristique la plus évidente dans l'*Odyssée* ? La féminisation de Scylla dans l'iconographie depuis ses premières apparitions dans la première moitié du V<sup>e</sup> s. est en effet accompagnée d'une absence de traits

**901** C'est l'hypothèse d'Hopman 2012, 96-107.

**902** Selon Aguirre Castro (2002, 326), au contraire, l'image de Scylla en tant que *meixoparthenos* dériverait directement du *folklore* et de modèles figuratifs marins tels que les tritons, Achéloos ou Nérée.

effrayants. Cela semblerait indiquer une atténuation de son danger par rapport à l'horrible créature anthropophage d'Homère, une sorte de « civilisation » par rapport à ses formes initiales.<sup>903</sup> Mais, à y regarder de plus près, l'illusion d'optique disparaît : le danger de Scylla n'a pas disparu, il a seulement changé de forme. Le personnage s'est sexualisé, et sa charge gynécophobique a été déclinée dans une triple direction : Scylla incarne la peur de la violence des femmes, la peur de leur voracité sexuelle, la peur de la *parthenos* en tant que forme féminine séduisante mais pas encore apprivoisée. La *meixoparthenos* est en constante recherche de proies, comme le monstre homérique : c'est peut-être à cette recherche que fait allusion le geste de l'*apokopein* qui caractérise de nombreuses représentations de Scylla.<sup>904</sup>

La peur de la violence féminine est attestée par les rares mentions de Scylla à l'époque classique, qui, comme nous l'avons vu, établissent une relation entre cette figure canine et les deux tueuses les plus connues de la mythologie grecque, Clytemnestre (souvent appelée « chienne », comme sa sœur Hélène) et Médée, mais aussi avec la catégorie des prostituées. Son agressivité est également marquée par certaines représentations où Scylla tient une épée [fig. 17].<sup>905</sup> La sphère symbolique du chien comprend également, comme nous l'avons vu, la voracité, la luxure, la nature infidèle. Quant à la représentation de Scylla en tant que *parthenos*, elle se manifeste, par exemple, par les analogies, dans certaines représentations du personnage, avec les schémas iconographiques typiques d'Athéna, d'Artémis et d'Atalante<sup>906</sup> et par le fait que certains peintres lui opposent Thétis, la figure matrimoniale par excellence.<sup>907</sup> Chez Hygin et Ovide, Scylla est une *parthenos*, et dans le récit que fait Servius (*ad Verg. Ecl.* 6.74), elle est une compagne de chasse d'Artémis (*Scylla... quae Dianae comes erat*). C'est à partir de cette condition de *parthenia* que la métamorphose de Scylla a conduit certains chercheurs à émettre l'hypothèse – quelque peu risquée – d'une punition liée au refus du mariage, semblable à celle infligée à Callisto : la transformation serait un symbole de la liminalité virgine mal surmontée par la jeune fille.<sup>908</sup>

**903** Une « civilisation » qui selon Neils (1995, 182) dériverait du déclin à l'époque classique de la peur des Grecs pour la navigation.

**904** LIMC s.v. « Skylla » 1, 15-22.

**905** E.g. sur un cratère béotien à f.r. de la 2<sup>e</sup> moitié du V<sup>e</sup> s., où la *meixoparthenos* est représentée avec des cheveux courts (Paris, Louvre CA 1341 = LIMC s.v. « Skylla » 1, 69) [fig. 17]. Pour des représentations similaires entre le V<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> s., LIMC s.v. « Skylla » 1, 70-2.

**906** E.g. sur un relief mélien en terre cuite d'Égine datant d'environ 460 av. J.-C. (Londres, British Museum 67.5-8.673 = LIMC s.v. « Skylla » 1, 9).

**907** Pour une analyse de Scylla en tant que « untamed maiden », Hopman 2012, 142-72.

**908** Resel 2000, 14-18.

De la féminité ambiguë de Scylla il semble qu'une trace soit restée dans une interprétation évhémériste du mythe. Héraclite le Paradoxographe (II<sup>e</sup>-I<sup>e</sup> s. av. J.-C.) déclare en effet : « On dit que Scylla dévorait les marins de passage. Mais Scylla était une belle hétaïre qui vivait sur une île avec ses parasites débauchés et ressemblant à des chiens. Avec eux, elle dévorait les étrangers, dont les compagnons d'Ulysse » (*De incred.* 2). L'image de la prostituée-monstre peut cependant avoir été calquée sur les nombreux autres exemples rencontrés jusqu'à présent, tels que les Sirènes-prostituées ou le Sphinx-prostitué. Héraclite l'Allégoriste (I<sup>er</sup> s. ap. J.-C.), qui représente les personnages rencontrés par Ulysse comme des allégories de vices ou de tentations humaines, affirme (*All.* 70.11) que Scylla « est la représentation allégorique de l'impudence aux mille visages » (πολύμορφον ἀναίδειαν), et que les chiens qui sortent de son corps indiquent « rapacité, audace, convoitise » (ἀρπαγῆ, τόλμη καὶ πλεονεξία). Il ajoute (*All.* 70.10) que Charybde aussi est « un nom bien choisi pour la débauche dépendante, insatiable de beuveries ». Un autre défaut « féminin » rencontré à plusieurs reprises.

#### 2.3.4.4 La progéniture de Phorcys et Ceto. Les Grées et les Gorgones

Selon Hésiode, les deux divinités marines Ceto et Phorcys (parentes des Sirènes, de Scylla et d'Échidna selon d'autres sources) avaient donné naissance à deux groupes d'entités féminines monstrueuses, les Gorgones et les Grées (*Th.* 270-9) :<sup>909</sup>

Φόρκυι δ' αὖ Κητῶ γραιάς τέκε καλλιπαρήους	270
ἐκ γενετῆς πολιάς, τὰς δὴ Γραιάς καλέουσιν	
ἀθάνατοί τε θεοὶ χαμαὶ ἐρχόμενοι τ' ἄνθρωποι,	
Πεμφρηδῶ τ' εὐπεπλον Ἐνυῶ τε κροκόπεπλον,	
Γοργούς θ', αἱ ναίουσι πέρην κλυτοῦ Ὠκεανοῖο	
ἔσχατιῇ πρὸς νυκτός, ἴν' Ἐσπερίδες λιγύφωνοι,	275
Σθεννώ τ' Εὐρυάλη τε Μέδουσά τε λυγρὰ παθοῦσα·	
ἡ μὲν ἔην θνητή, αἱ δ' ἀθάνατοι καὶ ἀγήρω,	
αἱ δύο· τῇ δὲ μὴ παρελέξατο Κυανοχαίτης	
ἐν μαλακῶ λειμῶνι καὶ ἄνθεσιν εἰαρινοῖσι.	

**909** Phorcys et Ceto appartiennent à la génération précédente par rapport aux Sirènes, à Échidna et Scylla, qui sont donc « contemporaines » des Grées et de la Gorgone. Compte tenu de l'incertitude des sources sur la généalogie des Sirènes, d'Échidna et de Scylla, le choix de séparer et de traiter successivement à celles-ci et aux filles d'Échidna la descendance de Phorcys et Ceto (Grées et Gorgones) répond à un critère thématique, puisque les Gorgones partagent de nombreuses caractéristiques avec d'autres figures de la mort analysées immédiatement après.

À Phorcys Céto enfanta les Grées aux belles joues. Chenues du jour de leur naissance, elles sont appelées Grées aussi bien des dieux immortels que des humains dont les pieds foulent cette terre, Pempnéro aux beaux voiles, Ényo aux voiles safranées. Elle enfanta également les Gorgones qui habitent au delà de l'illustre Océan, à la frontière de la nuit, au pays des Hespérides sonores, Sthéno, Euryle, Méduse à l'atroce destin. Méduse était mortelle, alors que ses deux sœurs ne devaient connaître ni la mort ni la vieillesse. Elle seule en revanche vit s'étendre près d'elle le dieu aux crins d'azur, dans la tendre prairie, au milieu des fleurs printanières.

Les Grées, ou Phorcydes, au nombre de deux selon Hésiode ou de trois selon d'autres sources (Apollod. 2.4.2), sont représentées comme des femmes aux cheveux blancs dès la naissance et dotées, dans leur ensemble, d'un seul œil et d'une seule dent, qu'elles s'échangent entre elles. Elles sont les protagonistes d'un seul épisode mythique, la décapitation de Méduse : dans les récits de Phérécyde (*FGrHist* 3 F 111) et d'Apollodore (2.4.2), Persée va leur rendre visite et leur arrache l'œil et la dent, pour les forcer à lui révéler le chemin vers les Nymphes, qui lui fourniront les objets magiques nécessaires pour tuer Méduse. Cette histoire a été le sujet de la tragédie perdue d'Eschyle intitulée *Phorkydes*, mentionnée par Arist. *Poet.* 1456a, qui l'insère dans les tragédies qui se déroulent dans l'Hadès (mais le passage est corrompu). Leur apparence est parfois décrite comme horrible<sup>910</sup> et parfois comme attirante ; Aesch. *Pr.* 792-7 leur donne une forme de cygne (κυκνώμορφοι) et les place dans un endroit reculé aux caractéristiques anormales, où se trouvent également les Gorgones, « les champs gorgonéens de Kisthène, séjour des Phorcydes, trois vierges antiques, au corps de cygne, qui n'ont qu'un même œil, une seule dent, et qui jamais n'obtiennent un regard ni du soleil rayonnant ni du croissant des nuits ». Certains vases attiques du V<sup>e</sup> s. représentent Persée près des Nymphes ou des Grées, avec des sandales ailées, un casque et une sacoche :<sup>911</sup> elles apparaissent à la fois jeunes et vieilles, comme des femmes aveugles, aux orbites vides, mais aux visages jeunes et beaux, sans traits monstrueux. La vieillesse est typique d'autres monstres féminins, comme les Érinyes, ainsi que la *parthenia*. On retrouve ces deux caractéristiques combinées chez les vieilles *parthenoi* Grées.

**910** Une horreur soulignée par les noms, qui se réfèrent au lexique de la peur (Δεινός, « la Terrible »), du dégoût et de la sonorité désagréable. Ένυώ est celle qui crie de manière aiguë, la voix stridente d'une vieille femme, mais aussi le cri rauque qui engendre la terreur dans la bataille ; Πεμπερηδώς est celle qui murmure, qui émet de sourds grognements (Pellizer 1987, 50-1).

**911** E.g. un couvercle de *pyxis* attique à f.r. (Athènes Musée National 1291 = LIMC s.v. « Graiai » 2), datant d'environ 425 av. J.-C., sur lequel une des Grées tend l'œil à une autre.

Les trois Gorgones sont également placées par Hésiode dans des endroits marginaux, près du pays des Hespérides. Deux d'entre elles sont immortelles, tandis que Méduse est mortelle. La Gorgone représente la terreur pure, l'angoisse de la mort, dont elle est le terme de comparaison : c'est pour cette raison que sa tête était parfois placée sur les boucliers,<sup>912</sup> pour susciter la peur chez les ennemis [fig. 14]. Son aspect hybride est en effet terrifiant : des serpents dans la chevelure entourent son visage, caractérisé par des défenses de sanglier, des yeux énormes et une langue saillante ; elle est ailée et son regard pétrifie quiconque la regarde. La pétrification représente le degré extrême des effets de la peur : la Gorgone est en ce sens une altérité absolue, expression de la puissance de la terreur en tant que catégorie du surnaturel, tant dans le contexte guerrier que dans le contexte infernal.

Les premières mentions de la Gorgone chez Homère ne rappellent pas Persée : l'entité apparaît comme une tête, une sorte de fantôme vivant dans l'Hadès, ou bien est évoquée dans sa fonction d'épouvantail sur les boucliers<sup>913</sup> ou comme un terme de comparaison pour indiquer une source de terreur, par exemple un guerrier poussé par le *menos* (Il. 8.348-9). L'horreur suscitée par la vue de la Gorgone est évidente dans *Od.* 11.633-5, où Ulysse, pendant la cataphore, craint l'apparition du monstre :

Mais avant eux, voici qu'avec des cris d'enfer, s'assemblaient les tribus innombrables des morts. Je me sentis verdir de crainte (χλωρὸν δέος) à la pensée que, du fond de l'Hadès, la noble Perséphone pourrait nous envoyer la tête de la Gorgone, de ce monstre terrible (Γοργεῖην κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου).<sup>914</sup>

Aux vv. 228-37 du *Bouclier* pseudo-hésiodique, l'horreur suscitée par la Gorgone tient à son apparence<sup>915</sup> (non décrite), mais aussi à sa dimension sonore :

αὐτὸς δὲ σπεύδοντι καὶ ἐρρίγοντι ἑοικῶς  
 Περσεὺς Δαναΐδης ἐπιταίνετο· ταὶ δὲ μετ' αὐτὸν  
 Γοργόνες ἄπλητοὶ τε καὶ οὐ φαταὶ ἐρρώνοντο

230

**912** Les images sont nombreuses ; voir e.g. le fragment de relief attique en terre cuite, vers 600 av. J.-C., New York, The Metropolitan Museum 42.11.33, représentant Achille avec un bouclier orné d'un visage de Gorgone [fig. 14].

**913** Il. 5.741-2 « [Il y a là] la tête de Gorgo, l'effroyable monstre, terrible, affreuse, signe de Zeus porte-égide » ; 11.36-7 « Gorgone aussi s'y étale en couronne, visage d'horreur aux terribles regards, qu'entourent Terreur et Déroute ».

**914** La Gorgone est placée dans l'Hadès aussi dans Ar. *Ran.* 477, avec Échidna.

**915** Sur la dimension visuelle des Gorgones, Vernant, Frontisi-Ducroux 1983 et Vernant 1985.

ἰέμεναι μαπέειν· ἐπὶ δὲ χλωροῦ ἀδάμαντος  
 βαινουσέων ἰάχεσκε σάκος μεγάλῳ ὀρυμαγδῶ  
 ὀξέα καὶ λιγέως· ἐπὶ δὲ ζώνησι δράκοντε  
 δοιω ἀπηωρεῦντ' ἐπικυρτώντε κάρηνα·  
 λίχμαζον δ' ἄρα τῷ γε, μένει δ' ἐχάρασσον ὀδόντας 235  
 ἄγρια δερκομένω· ἐπὶ δὲ δεινοῖσι καρήνοισι  
 Γοργείοις ἐδονεῖτο μέγας φόβος.

Et Persée, fils de Danaé, fuyait à grandes enjambées – on croyait voir sa hâte et sa terreur – tandis que, sur ses pas, les Gorgones, images d'indicible épouvante, volaient, brûlant de le saisir. Sous leur pieds foulant l'acier pâle, le bouclier résonnait d'un horrible fracas, strident et sonore. De leurs ceintures se détachaient deux serpents, qui ployaient la tête, dardaient la langue et heurtaient leurs mâchoires furieuses, en lançant des regards sauvages. Et sur les fronts terribles des Gorgones tournoyait un immense effroi.

Cette fureur sauvage permet de comprendre pourquoi Euripide (*Her.* 880-3) assimile la Gorgone à Lyssa, divinité de la fureur. L'épreuve effrayante passée par Persée est une victoire sur la peur et la mort, ce qui fait de lui un héros. Eschyle (*Pr.* 798-800) met en évidence l'effet pétrifiant de ces monstres : πέλαι δ' ἀδελφαὶ τῶνδε τρεῖς κατάπτεροι, | δρακοντόμαλλοι Γοργόνες βροτοστυγείς, | ἄς θνητὸς οὐδεὶς εἰσιδὼν ἔξει πνοάς· « Près d'elles sont trois sœurs ailées à toison de serpents, les Gorgones, horreur des mortels, que nul humain ne saurait regarder sans expirer aussitôt ». L'épisode de la décapitation de Méduse est également mentionné dans Pind. *Pyth.* 12.9-10, qui évoque « le thrène sinistre des Gorgones farouches (θρασειᾶν <Γοργόνων> | οὐλίον θρήνον), tel qu'Athéna l'entendit s'échapper, dans leur douleur poignante, de leurs bouches virginales et de l'horrible gueule de leurs serpents (τὸν παρθενίους ὑπὸ τ' ἀπλάτοις ὀφίων κεφαλαῖς | ἄϊε λειβόμενον δυσπενθέϊ σὺν καμάτῳ) ». Les monstres sont caractérisés comme *parthenoi*. Dans *Ion*, Euripide rappelle l'effet toxique du sang de la Gorgone, avec lequel Créuse entend empoisonner son fils (vv. 1048-57).

Dans la littérature de l'époque archaïque et classique, les représentations de la Gorgone sont assez stables dans la connotation du monstre comme masque de la terreur et dans son lien avec Persée.<sup>916</sup> Dans l'iconographie, en revanche, ses représentations ont subi des changements considérables au fil du temps. La Gorgone archaïque, le plus souvent représentée de face, non seulement sur des boucliers, mais aussi sur des vases et des objets quotidiens en fonction

<sup>916</sup> La Gorgone est également liée à la possession : selon Xen. *Symp.* 1.10 ceux qui sont possédés par la divinité ont un regard de Gorgone, une voix effrayante, des gestes violents.

apotropaïque, est initialement indifférenciée sur le plan sexuel : dans les représentations les plus anciennes (VII<sup>e</sup> s.), elle est parfois barbue, comme les Sphinx et les Sirènes archaïques. Elle a elle aussi une relation ambiguë avec la mort, en tant que tueuse d'hommes, mais aussi en tant que protectrice : c'est dans le rôle de compagne de funéraires qu'elle est représentée sur les tombes, même à Rome.<sup>917</sup> À l'époque archaïque, sa caractéristique la plus évidente est la monstruosité hybride, jouée selon différentes variations formelles,<sup>918</sup> qui montrent l'expérimentation des artistes sur une figure caractérisée par l'« indicible » : en fait, la Gorgone n'est pas vraiment décrite par les sources littéraires, mais surtout évoquée dans ses aspects terrifiants<sup>919</sup> ou parfois grotesques.<sup>920</sup> À partir de l'âge classique, le monstre hybride est progressivement remplacé dans l'iconographie par une Gorgone femelle, belle, ailée, parfois dépourvue de traits monstrueux [fig. 15].<sup>921</sup> Il s'agit de la même évolution observée pour d'autres monstres féminins, comme les Sirènes, Scylla et le Sphinx, dont la dangerosité à l'âge classique n'est plus liée à leur connotation thériomorphe et violente, mais à leur féminité.<sup>922</sup> Une féminité qui, dans le cas des Gorgones, est dépourvue de nuances érotiques, sauf dans l'épisode de l'union de Méduse avec Poséidon, dont sont nés Chrysaor et Pégase, sortant de la tête tranchée du monstre.

**917** Des représentations du Sphinx et de Gorgones ensemble se trouvent dans *LIMC* s.v. « Gorgo, Gorgones » 154-5.

**918** Parfois, l'attention se porte sur l'aspect ophiomorphe, ou sur celui hippomorphe dans un *pthos* d'environ 660 av. J.-C. (Paris, Louvre, CA 795 = *LIMC* s.v. « Gorgo, Gorgones » 290), qui montre Persée en train d'affronter une Gorgone dont le buste humain se termine par le corps d'un cheval (sur cette image, voir Topper 2010, qui relie l'aspect chevalin à la *parthenia* de Méduse ; voir aussi Aguirre Castro 1998 ; Baglioni 2010).

**919** Selon Feldman 1965 et Frontisi-Ducroux 1988, la représentation frontale de la Gorgone (qui constitue une exception à la représentation normale de profil des visages) est due à la difficulté des peintres de se confronter au paradoxe d'illustrer l'indicible, de montrer un sujet qui ne peut être regardé, sinon au prix de la mort.

**920** Le grotesque confine à l'obscène dans une image étrusque de Gorgone (relief en bronze, 540-530 av. J.-C., Munich, Staatliche Antikensammlungen, de Castel San Mariano = *LIMC* s.v. « Gorgones [en Étrurie] » 89) où le monstre, avec des seins pendants, montre ses organes génitaux, comme Baubo. Vernant 1981 met en évidence une complémentarité entre Baubo et la Gorgone : le masque de l'obscène et celui de l'angoisse.

**921** Dans les scènes de l'assassinat de Méduse, sa tête est souvent celle d'une femme normale (e.g. le cratère attique à f.r. de Bologna, Musée Civique 325, vers 450-440 = *LIMC* s.v. « Gorgo, Gorgones » 337). Un bel exemple d'une Gorgone féminine et attrayante est sur la *pelike* attique à f.r. de New York attribuée à Polygnote (Metropolitan Museum 45.11.1 = *LIMC* s.v. « Gorgo, Gorgones » 301, vers 450-440 av. J.-C.) [fig. 15].

**922** Topper 2007 et 2010, au contraire, pense que les représentations de Méduse en tant que femme attirante sont déterminées par le contexte discursif plutôt que par la chronologie ; mais, bien que certaines représentations non monstrueuses de Méduse soient attestées même à l'époque archaïque, leur présence écrasante à l'époque classique nous semble indiscutable. Sur cette évolution, voir aussi Karaglou 2017-18.



Pour autant que nous sachions, la représentation de la Gorgone en tant que femme attirante n'est apparue dans la littérature que dans l'Antiquité tardive : selon Apollodore (2.4.3), Méduse aurait rivalisé de beauté avec Athéna, provoquant sa colère et sa vengeance. Chez Ovide (*Met.* 4.790-803), Méduse était une fille d'une grande beauté, violée par Poséidon dans un temple d'Athéna ; la déesse l'aurait alors punie en transformant ses beaux cheveux en un enchevêtrement de serpents. Il existe de nombreuses versions du mythe de Méduse, dont deux sont particulièrement significatives. Selon l'une d'elles, conservée par Diodore (3.54-5), les Gorgones étaient un peuple de femmes guerrières, vaincues par les Amazones et finalement anéanties par Persée. Cette variante du mythe est intéressante, car elle montre l'assimilation de la Gorgone à d'autres femmes dangereuses vaincues par un héros. La version évhémériste d'Héraclite le Paradoxographe reproduit un scénario déjà connu : Méduse aurait été une belle hétéaire qui pétrifiait métaphoriquement ses amants (*De incred.* 1). Même dans les *Dialogues des courtisanes* de Lucien (1), l'hétéaire Thaïs se plaint que son amant a rejoint une autre vieille et horrible prostituée, ironiquement surnommée « Gorgone ».

#### 2.3.4.5 Autres figures de la mort, de la vengeance et de la fureur. Les Harpies, les Kères, les Érinées et Lyssa

Les Harpies, dont le nom dérive de la racine du verbe ἀρπάζειν, « enlever », sont représentées comme des créatures hybrides au visage de femme et au corps d'oiseau, ou comme des femmes ailées. On en recense deux, Aello (Ἀελλώ, « la tempête ») et Ocyrète (Ὠκυπέτη, « celle qui vole vite »), auxquelles s'ajoute parfois une troisième, Kelaino (Κελαινώ, « la sombre ») : l'étymologie de leurs noms fait référence aux vents, à la tempête et à la vitesse.<sup>923</sup> Elles sont des ravisseuses et conduisent les morts dans l'Au-delà. Dans l'*Odyssee*, Pénélope se souvient d'elles comme de θύελλαί, ravisseuses des filles de Pandarée (20.77-8 : « Et c'est alors que les Harpies vous enlevèrent pour vous remettre aux soins des tristes Erinées »), tandis qu'Hésiode, illustrant leur généalogie, n'en donne qu'une brève description, liée au vol rapide et à la relation avec les vents. Selon le poète (*Th.* 266-9), Thaumás et l'Océanide Électre ont généré

Iris la rapide et les Harpies chevelues, Bourrasque et Volevite, qui tiennent tête aux oiseaux et aux souffles des vents, avec leurs ailes rapides ; car, <sitôt nées,> elles s'élançaient dans les airs.

<sup>923</sup> Les autres noms qui leur sont donnés font référence à la même sphère sémantique, e.g. Nikothoé (« à la victoire rapide ») et Podargé (« aux pieds rapides »).

Les Harpies sont les protagonistes du mythe de Phinée, à qui les démons ailés volaient ou souillaient la nourriture,<sup>924</sup> en punition d'un acte impie. Racontant cette histoire, à la fin de laquelle les Harpies sont chassées par les Boréades, Apollonios de Rhodes ne décrit pas les monstres, mais les définit par la bouche d'Iris comme « chiennes du grand Zeus (2.289 *μεγάλοιο Διὸς κύνας*) », et leur attribue un rostre (2.188) et une vitesse fougreuse (2.266-72) :

À peine le vieillard venait-il de toucher aux aliments que, soudain, comme de sinistres ouragans ou des éclairs, elles fondirent des nues à l'improviste et s'élançaient avec des cris aigus, avides de nourriture. Tandis que les héros, à leur vue, s'exclamaient, elles, après avoir tout dévoré, volaient déjà à grand bruit au-dessus de la mer, bien loin ; sur place, il ne restait qu'une odeur insupportable (*ὄδμη δυσάνσχετος*).

Comme pour les autres monstres, la dimension sonore désagréable de ces entités se distingue dans le pas, qui les sépare encore plus de l'humain, les bestialisant. À cela s'ajoute la connotation olfactive tout aussi désagréable, qui unit les Harpies aux Érinyes et les place dans la sphère de la répugnance encore plus que dans celle de la terreur.

Les images des Harpies sont pour la plupart liées à Phinée ; leur persécution contre le devin, représenté comme vieux, chauve et aveugle, et leur expulsion par les Boréades<sup>925</sup> apparaissent en particulier. Au V<sup>e</sup> s., leurs figures sont nettement féminines, caractérisées par des cheveux longs et un teint clair par rapport aux Boréades, eux aussi ailés ;<sup>926</sup> leur corps est entièrement humain, à l'exception des ailes et parfois des petites ailes aux pieds, tandis que les aspects monstrueux se limitent généralement à une ceinture de serpents ou aux doigts crochus. À l'époque classique, elles sont souvent séduisantes, et dotées de cheveux bien peignés ; sur certains vases, elles laissent entrevoir un sein.

Les Harpies sont présentes sur les monuments funéraires, comme les Sirènes et autres démons ailés dont on ne peut pas toujours les distinguer. Dans certains cas, ces entités enlèvent de petites figures

**924** Cherubini (2012, 138) note que les Harpies, en contaminant la nourriture avec des excréments pendant qu'elles mangent, contredisent la règle selon laquelle l'introduction et l'expulsion de la nourriture sont deux étapes distinctes de la physiologie humaine. Une autre caractéristique qui les sépare du monde civilisé.

**925** L'un des premiers témoignages est un *louterion* à f.n. de Berlin, Staatliche Museen F 1682 (= *LIMC* s.v. « Harpyiai » 1, perdu, d'environ 620 av. J.-C.), sur lequel se détachent deux Harpies, identifiées par une inscription, ailées et portant un chiton court, dont l'une a les doigts crochus.

**926** E.g. la coupe chalcidienne de Würzburg, Musée Wagner L 164 (= *LIMC* s.v. « Harpyiai » 14), et l'*hydria* attique à f.r. du Peintre de Cléophradès, 480-470 av. J.-C., Malibu, Getty Museum 85.AE.316 (= *LIMC* s.v. « Harpyiai » 9).

humaines, mais la question de savoir s'il s'agit de Harpies ou de Sirènes est controversé. Comme les Sirènes et les Sphinx, les Harpies sont également liées à la mort, une mort sans gloire comme celle infligée par d'autres monstres féminins. Un passage de *l'Odyssee*, où le décès causé par les Harpies est mis en opposition avec la « belle mort » sur le champ de bataille, le montre de manière éloquente. Télémaque parle avec Athéna, apparue sous la forme de Mentès, de la fin obscure d'Ulysse (*Od.* 1.230-43) ; le jeune homme ne serait pas rongé par une si grande peine pour la mort de son père, si ce dernier était tombé sous les murs de Troie : « car, des Panachéens, il aurait eu sa tombe, et quelle grande gloire il léguait à son fils ! Mais, tu vois, les Harpyies l'ont enlevé sans gloire (ἀκλειῶς) ; il est parti dans l'invisible et l'inconnu (οἶχεται ἄϊστος ἄπυστος), ne me laissant que la douleur et les sanglots ». L'intervention des Harpies semble ici représenter par antonomase la mort oubliée et sans honneur.

D'autres entités terribles, les Kères, sont conçues dans le monde homérique comme le destin sinistre du héros, mais aussi comme des démons de la mort. Dans la *Théogonie*, elles sont considérées comme des descendants de Nuit, dans un passage controversé et peut-être interpolé (vv. 211-20) dans lequel est mentionnée d'abord une Κῆρ μέλαινα au singulier (l'épithète est homérique), puis des Κῆρες, « les Parques et les Kères, implacables vengeresses (νηλεοποιούσες) ». L'épithète est similaire à celle des Érinyes : en effet, les origines mythiques et la physionomie des Moires, des Kères et des Érinyes ont tendance à s'associer ou à se confondre, même à l'époque classique.<sup>927</sup> Tout comme les Harpies et les Érinyes, les Kères sont parfois caractérisées par l'attribut de la « chiennerie », comme dans Eur. *El.* 1252 et dans Ap. Rh. 4.1666 où elles sont définies comme Ἄϊδαο θοᾶς κύνας, « promptes chiennes d'Hadès ». Leur lien avec l'au-delà est également mentionné dans Eur. *Her.* 480-1, où Mégara, prévoyant la mort de ses enfants, affirme qu'ils auront comme épouses les Kères ; l'inexorabilité de leur action est soulignée par Soph. *OT* 471-2 : δειναὶ δ' ἄμ' ἔπονται Κῆρες ἀναπλάκῃτοι, « sur ses traces courent les déesses de la mort, les terribles déesses qui jamais n'ont manqué leur proie ». La représentation des Kères comme figures de la mort dans *Il.* 18.535-40, est particulièrement sombre ; le passage offre la description d'une bataille représentée sur le bouclier d'Achille :

ἐν δ' Ἔρις ἐν δὲ Κυδοιμὸς ὀμίλειον, ἐν δ' ὀλοῇ Κῆρ,  
ἄλλον ζῶν ἔχουσα νεούτατον, ἄλλον ἄουτον, 535

<sup>927</sup> E.g. Aesch, *Sept.* 1055-6, où sont invoquées les « Κῆρες Ἐρινύες destructrices des la race d'Édipe ». Lyssa les appelle Κῆρας τὰς Ταρτάρου dans Eur. *HF* 870. Dans Eur. *El.* 1252, Castor définit les persécutrices d'Oreste δειναὶ δὲ Κῆρες [...] αἱ κυνώπιδες θεαὶ « les Kères formidables, les déesses à la face de chiennes ».

ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μόθον ἔλκε ποδοῖν·  
 εἶμα δ' ἔχ' ἄμφ' ὥμοισι δαφοινεὸν αἵματι φωτῶν.  
 ὠμίλειυν δ' ὥς τε ζωοὶ βροτοὶ ἠδ' ἐμάχοντο,  
 νεκρούς τ' ἀλλήλων ἔρυον κατατεθνηῶτας.

540

À la rencontre participent Lutte et Tumulte et l'exécration Kèr ; elle tient, soit un guerrier encore vivant malgré sa fraîche blessure, ou un autre encore non blessé, ou un autre déjà mort, qu'elle traîne par les pieds, dans la mêlée, et, sur ses épaules, elle porte un vêtement qui est rouge du sang des hommes. Tous prennent part à la rencontre et se battent comme des mortels vivants, et ils traînent les cadavres de leurs mutuelles victimes.

La même violence est évidente dans le *Bouclier* pseudo-hésiodique, qui se distingue par un certain goût pour le macabre (*Scut.* 248-57, 261-3) :

τοὶ δ' αὐτε μάχην ἔχον. αἱ δὲ μετ' αὐτοῦς  
 Κῆρες κυάνεαι, λευκοὺς ἀραβεῦσαι ὀδόντας,  
 δεινωτοὶ βλοσυροὶ τε δαφουνοὶ τ' ἄπλητοὶ τε 250  
 δῆριν ἔχον περὶ πιπτόντων· πάσαι δ' ἄρ' ἔτεον  
 αἶμα μέλαν πτίειν· ὃν δὲ πρῶτον μεμάποιεν  
 κείμενον ἢ πίπτοντα νεούτατον, ἀμφὶ μὲν αὐτῶ  
 βάλλον ὁμῶς ὄνυχας μεγάλους, ψυχὴ δὲ [Ἄιδόσδε] κατῆεν  
 Τάρταρον ἐς κρυένθ'· αἱ δὲ φρένας εὐτ' ἀρέσαντο 255  
 αἵματος ἀνδρομέου, τὸν μὲν ρίπτασκον ὀπίσσω,  
 ἄψ δ' ὄμαδον καὶ μῶλον ἐθύνεον αὐτίς ἰοῦσαι.  
 [...] 261  
 πάσαι δ' ἄμφ' ἐνὶ φωτὶ μάχην δριμεῖαν ἔθεντο·  
 δεινὰ δ' ἐς ἀλλήλας δράκον ὄμμασι θυμήνασαι,  
 ἐν δ' ὄνυχας χεῖράς τε θρασεῖας ἰσώσαντο.

Ceux-ci [les hommes] s'acharnaient au combat et, sur leurs pas, les Kères, couleur d'azur sombre, faisant claquer leurs dents blanches - affreuses, terrifiantes, sanglantes, effroyables - s'empressaient à l'envi autour de ceux qui tombaient. Toutes, avides, voulaient humer le sang noir. Le premier qu'elles saisissaient, soit à terre, soit en train de tomber blessé, elles l'enveloppaient, abattant sur lui leur immenses ongles, et son âme aussitôt descendait dans l'Hadès, dans le Tartare glacé. Puis, quand leur cœur s'était tout son saoul repu de sang humain, elles rejetaient le cadavre et retournaient exercer leur fureur dans le fracas de la mêlée. Toutes venaient d'entrer en une âpre bataille autour d'un guerrier. [...] Furieuses, elles se lançaient des regards terribles et s'étaient mises à jouer de leurs mains et de leurs ongles hardis.

Les Kères constituent une personnification de la mort différente de celle de Thanatos, également fils de Nuit.<sup>928</sup> Thanatos, entité masculine ailée, représente un aspect pacifié de la mort, comme un destin inexorable auquel aucun homme n'échappe ; il ne s'enivre pas du sang des hommes, il ne les déchire pas, il ne fait que les accueillir. Dans l'iconographie, Thanatos n'a rien d'effrayant ou de monstrueux : lorsqu'il accueille le guerrier qui a obtenu la « belle mort », il est représenté habillé en guerrier, avec casque et armure.<sup>929</sup> Il n'est pas une puissance destructrice, mais incarne plutôt un nouvel état par rapport à la vie, il est le « dieu du sommeil sans fin » (Soph. *OC* 1578 τὸν αἰένυπνον) ; en fait, sur les vases il est souvent accompagné de son frère Hypnos. Les Kères et les Gorgones, au contraire, représentent l'angoisse qui précède le moment de la mort, son horreur indicible, et se présentent comme une force maléfique désireuse de détruire et, dans le cas des Kères, de déchirer les corps et de boire leur sang.<sup>930</sup>

On ne peut s'empêcher de se demander si ces différentes personnifications de la mort ont un rapport avec le sexe qui leur est attribué : en fait, les figures féminines de la mort sont les plus terribles et possèdent des caractéristiques typiques des femmes dangereuses analysées jusqu'à présent, à savoir la violence, et la cupidité. La mort dans son aspect effrayant est donc une figure féminine, alors qu'elle n'est un destin inévitable que lorsqu'elle a un visage masculin.<sup>931</sup> Thanatos accompagne, les Kères enlèvent, comme le Sphinx ; ce dernier est en effet défini par Aesch. *Sept.* 776 comme une Kèr ravisseuse. Comme nous l'avons vu, le *topos* de la voracité féminine est répandu dans les sources grecques : cette conception se reflète dans la soif de sang des Kères, ainsi que des Érinyes, un excès loin de la mesure qui caractérise les représentations de Thanatos. Alors que dans les représentations des Sirènes et du Sphinx l'horreur maintient une composante de séduction et de charme, les Harpies, les Gorgones et les Kères suscitent crainte et dégoût, surtout à l'époque archaïque.

**928** Vernant 1989, chap. 6 ; Burton 2005. Sur Nuit et ses enfants, Ramnoux 1959.

**929** E.g. cratère attique à f.r. d'Euphronios, vers 515 av. J.-C. (New York, Metropolitan Museum 1972.11.10 = LIMC s.v. « Thanatos » 3) et cratère attique à f.r. de Cerveteri (Paris, Louvre G 163 = LIMC s.v. « Thanatos » 6).

**930** Il n'y a pas d'image dans laquelle les Kères sont identifiables avec certitude : est peut-être une Kèr la figure effrayante sur le cratère en calice lucanien à f.r. attribué au Peintre de Policoro, vers 400 av. J.-C., Cleveland Museum of Art 1991.1.

**931** Une exception est peut-être le démon infernal Εὐρύνομος, dévoreur de cadavres, mentionné par Paus. 10.28.7 à propos d'une fresque de Polygnote (la Nèkyia dans la Lesché des Cnidiens à Delphes) où le monstre aurait été représenté assis sur le cadavre d'un vautour, à la peau noirâtre, les dents en évidence. La mention de Pausanias est la seule preuve de l'existence de ce démon.

Les Érinyes sont des divinités anciennes.<sup>932</sup> Nées, comme les Géants et les Nymphes, du sang d'Uranus tombé au sol après son émasculatation (Hes. *Th.* 183-7). En vertu de leur ancienneté en tant que divinités pré-olympiques, elles ne se soumettent pas à la volonté des dieux de la jeune génération. La tradition ultérieure à Hésiode, les insère plutôt dans la descendance de Nuit, nées sans père. Déjà chez Homère, ces créatures qui habitent le monde souterrain exercent la fonction de vengeresses et de gardiennes de l'ordre, en particulier de la famille ; elles sont d'ailleurs elles-mêmes le fruit d'une violence intrafamiliale.<sup>933</sup> Nommées au singulier ou au pluriel, généralement au nombre de trois (Alecto, Tisiphone et Mégère selon Apollod. 1.1.4), les Érinyes punissent les offenseurs et les meurtriers de parents de sang par d'atroces souffrances et par la folie : ce sont des déesses de la *mania*, implacables (Soph. *El.* 1388 ἄφουκτοι κύνες). Mais leurs fonctions sont aussi autres :<sup>934</sup> elles protègent la justice et les normes morales, elles veillent sur la « parole efficace », les discours capables de changer la réalité ; elles répondent aux malédictions, gardent les serments, protègent les hôtes et les mendiants. En bref, les Érinyes sont l'expression d'une conduite qui a une validité éthico-religieuse générale, même en dehors du *genos*. Elles oscillent donc entre l'image de monstres vindicatifs et celle de gardiennes de la justice : la peur qu'elles suscitent, selon la conception d'Eschyle, renforce les fondements de l'ordre social. Au fil du temps, les Érinyes seront considérées comme les déesses des châtiments infernaux, surtout dans la tradition orphique ; leur comportement violent permettra aux Romains de les assimiler à leurs Furies.

Elles apparaissent plusieurs fois chez Homère comme des vengeresses, souvent déchaînées par une malédiction au sein de la famille, comme on l'a vu dans les cas de Phénix et d'Althée,<sup>935</sup> mais elles ne sont jamais décrites, pas même chez Hésiode, et leur apparence reste indéfinie : en même temps, elles n'apparaissent pas dans l'iconographie de l'époque archaïque. Leur première apparition est dans les *Euménides*, où les Érinyes qui composent le chœur sont présentées

**932** Dans les *Euménides*, on trouve de nombreuses références à l'antiquité de ces déesses : v. 69 γράϊαι παλαιαὶ παῖδες, v. 150 γράϊας δαίμονας, v. 395 γέρας παλαιόν, v. 728 ἀρχαίας θεάς, v. 731 πρεσβύτιν.

**933** Aesch. *Eum.* 71 κακῶν δ' ἕκατι κἀγένοντ'. Dans Hes. *Th.* 468-73, Zeus est chargé d'apaiser les Érinyes d'Uranus, déchaînées par la castration de ce dernier par son fils Cronos.

**934** Pour une analyse plus détaillée des caractéristiques et des fonctions de ces divinités, Visser 1980.

**935** *Il.* 9.454 et 566-72. Dans *Il.* 19.259, l'Érinys est évoquée comme d'une divinité punissant le parjure ; dans *Od.* 11.275-80 sont mentionnées des tortures causées à Œdipe par les Érinyes de sa mère ; dans *Od.* 15.234 l'Érinys est δασπλήτις, « terrible », alors que dans *Od.* 17.475-6, ces divinités sont considérées comme des vengeresses.

aux spectateurs à travers les mots de la Pythie. Cette dernière, terrifiée par la vision des déesses (v. 34 ἡ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν), lutte pour trouver les termes de comparaison pour les décrire, pour donner corps à un spectacle insupportable (*Eum.* 46-59) :<sup>936</sup>

En face de l'homme, une troupe étrange de femmes (θαυμαστὸς λόχος γυναικῶν) dort, assise sur les sièges. Mais que-dis-je, des femmes ? Des Gorgones plutôt... Et encore, non ! Ce n'est pas l'aspect des Gorgones que je rapprocherai du leur... J'ai bien vu naguère, en peinture, les Harpies ravissant le repas de Phinée ; mais celles-ci sont sans ailes ; leur aspect de tout point est sombre et repoussant (μέλαινα δ', ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι) ; leurs ronflements exhalent un souffle qui fait fuir (ρέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν) ; leurs yeux pleurent d'horribles pleurs (ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλή λίβρα) ; leur parure enfin est de celles qui ne sont pas plus à leur place devant les statues des dieux que dans les maisons des hommes. Non, je n'ai jamais vu la race (τὸ φύλον) à laquelle appartient telle compagnie, et ne sais quelle terre peut bien se vanter d'avoir nourrie cette lignée (γένος) sans en être punie et regretter sa peine.

Le passage remplit la tâche de connoter les Érinyes en tant que suprême altérité : non seulement par rapport à l'humain, mais même par rapport aux modèles de monstruosité déjà connus des spectateurs. Déjà dans le final des *Choéphores*, quand Oreste commence à ressentir la présence des Érinyes et son délire, leur apparence est esquissée comme celle de créatures semblables à des Gorgones (vv. 1048-50) : Ἀἶ, δμῶαί γυναιῖκες, αἶδε, Γοργόνων δίκην, | φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημέναί | πυκνοῖς δράκουσιν « Ah ! Ah ! captives, là, des sortes de Gorgones, vêtues de noir, entrelacées de serpents sans nombre... ». Il ne s'agit pas de δόξαι, comme le croit le chœur, mais de la présence insoutenable des « chiennes irritées de la mère (μητρὸς ἔγκοτοι κύνες) », des yeux desquelles « goutte à goutte coule un sang répugnant (v. 1058 αἶμα δυσφιλές) ». Encore une fois, la « chienne » désigne ces entités en tant que bestiales et persécutrices : comme des chiennes, les Érinyes assoiffées de sang suivent la trace d'Oreste (v. 246 « comme un chien un faon blessé, nous suivons l'homme ») et disent : « L'odeur de sang humain me rit » (*Aesch. Eum.* 254 ; voir aussi vv. 130-2). Dans l'*Oreste* d'Euripide, elles sont κυνώπιδες | γοργῶπες, ἐνέρων ἰέραι, δειναὶ θεαὶ « prêtresses d'Enfer à la face de chienne, au regard d'épouvante, effroyables déesses »

<sup>936</sup> Sur la difficulté des poètes à rendre visible l'invisible et à représenter les Érinyes selon une forme stable, et sur ces entités chez Eschyle, Frontisi-Ducroux 2006. Voir également Di Benedetto 1978, 230-87 ; Lloyd-Jones 1989 ; Johnston 1999, 207 et suiv., Darbo Peschanski 2006.

(vv. 260-1).<sup>937</sup> Le regard effrayant est assimilé à celui de la Gorgone (γοργῶνες).

La ténacité des Érinyes tient aussi à la fureur avec laquelle les entités harcèlent les coupables et, comme dans le cas des Ménades, à la folie avec laquelle elles les frappent. Une soif de sang les distingue, qu'elles ont en commun avec les Kères (*Eum.* 264-6) : « C'est toi » disent-elles s'adressant à Oreste « qui, en revanche, dois tout vif, fournir à ma soif une rouge offrande puisée dans tes veines. Qu'en toi je trouve à m'abreuver de cet atroce breuvage ! ». L'horreur vient aussi de leur apparence dégoûtante, de leurs robes noires, des sons inarticulés et non humains qu'elles émettent (μυγμός et ὤγμός), de leur origine infernale et de la condition – partagée avec d'autres entités féminines monstrueuses – de vieilles vierges inquiétantes (*Eum.* 67-73) :

καὶ νῦν ἀλούσας τάσδε τὰς μάργους ὄρᾳς·  
 ὕπνῳ πεσοῦσαι δ' αἰ κατάπτυστοι κόραι,  
 γραῖται παλαιαὶ παῖδες, αἷς οὐ μείγνυται  
 θεῶν τις οὐδ' ἄνθρωπος οὐδὲ θήρ ποτε·  
 κακῶν δ' ἕκατι κἀγένοντ', ἐπεὶ κακὸν  
 σκότον δέμονται Τάρταρόν θ' ὑπὸ χθονός,  
 μισήματ' ἀνδρῶν καὶ θεῶν Ὀλυμπίων.

70

Déjà tu vois ici domptées ces furieuses. Les voilà, vaincues par le sommeil, les vierges maudites, les vieilles filles d'un antique passé, que jamais n'approche dieu, homme ni bête.<sup>938</sup> Nées pour le mal, elles ont en partage l'Ombre, où se plaît le mal, et le Tartare souterrain, exécrées et des hommes et des dieux de l'Olympe.

Leur virginité les place dans une situation idéale en tant que gardiennes des crimes familiaux, puisque la vierge est à l'intérieur de l'*oikos* des parents de sang. Mais les *parthenoi* sont aussi destructrices, et si quelque chose tourne mal, elles infligent le coup de grâce à la famille, perpétuant la chaîne du sang. Dans la tragédie du même nom, Oreste souligne la virginité des Érinyes, qu'il appellera τὰς αἱματωποῦς καὶ δρακοντώδεις κόρας « vierges à l'œil sanglant, à l'aspect de serpent » (*Eur. Or.* 256).<sup>939</sup> Ici et dans d'autres passages, les

<sup>937</sup> Voir aussi Aesch. *Co.* 924 ; *Eur. El.* 1252, 1342. Sur le tempérament *lyssodes* des chiens, Franco 2003, 188-92.

<sup>938</sup> L'expression « jamais n'approche dieu ni homme », déjà attestée chez Homère par exemple à propos de Calypso (*Od.* 7.246-7), est ajoutée ici « ni bête », pour représenter l'isolement total des Érinyes et en même temps pour les connoter comme « autres », même par rapport à la bestialité (Di Benedetto 1978, 240-1).

<sup>939</sup> Aesch. *Eum.* 1033, définit les Érinyes comme ἄπαιδες ; voir aussi Soph. *Aiāx* 835 (« Vierges éternelles qui éternellement observent les forfaits des hommes »), Soph. *OC*



serpents les rapprochent d'autres entités féminines monstrueuses ;<sup>940</sup> leur *dysosmie* (*Eum.* 53), qui les rapproche des Harpies, indique leur altérité et leur aspect dégoûtant, le lien accentué avec le sang les bestialise, leur teinte sombre, rappelée par leurs épithètes (*Ag.* 462 κελαιναί, *Co.* 1049 φαιοχίτωνες, *Or.* 321 μελάγχρωτες) et parfois montrée dans les images,<sup>941</sup> fait référence à leur siège infernal et à leur relation avec la mort. Le fait qu'elles persécutent toujours des hommes est commun aux femmes dangereuses analysées jusqu'à présent : leur association avec Clytemnestre, qui les pousse à la vengeance, évoque l'image habituelle de la conspiration entre femmes. Leur féminité est également marquée par leur naissance des entrailles de Nuit, sans père, une naissance qu'elles rappellent eux-mêmes à plusieurs reprises chez Eschyle (*Eum.* 321-2, 416, 745). Le fait que les divinités désignées pour la vengeance soient féminines est tout à fait cohérent avec une culture qui considère le *genos gynaikon* comme naturellement enclin à cette pratique sociale.<sup>942</sup>

Affirmer que la caractérisation des Érinyes n'est pas indifférente au genre n'équivaut pas à placer ces entités du côté du matriarcat, en épousant la thèse de Bachofen selon laquelle les déesses étaient porteuses des valeurs du droit maternel, vaincu par le patriarcat naissant incarné par Apollon. L'inexactitude de cette thèse et de ses présupposés a déjà été démontrée : les Érinyes sont liées à la consanguinité, du côté masculin aussi, comme le montre déjà Hésiode, et pas seulement du côté féminin. Ni Apollon ni les Érinyes ne remettent en question la structure patriarcale de la société, comme le montre également leur silence devant les thèses du dieu sur la monoparentalité masculine (vv. 657-66). Leur féminité est plutôt un des aspects de leur dangerosité ; aucun monstre masculin ne peut se comparer à une telle polysémie.

Les poètes tragiques, en particulier Eschyle, mettent l'accent sur les aspects les plus terrifiants et sanglants de ces buveuses de sang,<sup>943</sup> qui, en tant que vengeresses des crimes familiaux, prennent une importance particulière dans un genre littéraire qui privilégie les

---

126-7 (« Vierges invincibles dont nous tremblons de prononcer le nom »).

**940** Aesch. *Eum.* 128 δεινῆς δρακαίνης, « dragon farouche » ; Eur. *IT* 286 αἰδοῦ δράκαιναν, « la vipère d'Hadès ». Selon certains chercheurs, la forme serpentine distinguait l'apparence originale des Érinyes.

**941** E.g. le cratère apulien à f.r. de Saint Petersburg, Ermitage B 1743, 360-350 av. J.-C. (= *LIMC* s.v. « Erinys » 46).

**942** Selon Hall 2018, le genre des Érinyes en tant que figures syncrétiques doit être considéré comme fluide avant la « canonisation » de leur physionomie au théâtre.

**943** *Eum.* 131-42, 179-84, 264-6, 645. Selon une tradition dont témoigne la *Vie d'Eschyle* « L'apparition des Euménides, le chœur qui s'avavançait, épars, épouvanta le peuple au point que les gens faibles s'évanouirent et qu'il se produisit quelques fausses couches ».

conflits internes à l'*oikos*. Chez Eschyle, les Érinyes se multiplient, composant le chœur : tout comme les Bacchantes, qui passent soudainement de la danse et de la course au massacre (Eur. *Bacch.* 748-68), la mue endormie des Érinyes peut soudainement se lancer à la poursuite de sa victime. Le spectre des Érinyes plane tout au long de la trilogie, où les « chiennes de la mère » sont constamment associées à un sentiment de peur et de trouble : mais c'est dans les *Euménides* que l'horreur atteint son paroxysme.

Dans ce drame, pour augmenter leur altérité, leurs caractères barbares et primitifs sont accentués, et Apollon les invite à se rendre dans des endroits plus adaptés aux créatures sanguinaires, où l'habitude de mutiler, de couper des têtes, d'émasculer, de lapider et d'empaler est bien installée (vv. 179-97). Il s'agit de méthodes qui étaient attribuées aux peuples non grecs ; à cette dimension barbare appartiennent également les sons inarticulés des monstres, la présence de termes rares dans ce passage et la récupération de modules expressifs qui devaient être perçus comme appartenant à une culture primitive.<sup>944</sup>

Cette image des Érinyes ne trouve pas son équivalent dans l'iconographie. Au contraire, dans la céramographie, surtout celle attique, qui s'inspire parfois du théâtre tragique,<sup>945</sup> en plaçant la persécution d'Oreste et d'Alcméon au centre des représentations, les divinités sont souvent caractérisées comme de belles et jeunes femmes [fig. 16],<sup>946</sup> parfois vêtues d'un chiton court, souvent ailées, avec des serpents enroulés autour des bras ou de la tête. Elles sont caractérisées, sur certains vases, par des bretelles, un accessoire qui distingue d'autres *parthenoi* sauvages.<sup>947</sup> Les serpents sont le seul caractère monstrueux de ces figures : dans l'iconographie grecque, il ne reste qu'un exemple d'Érinys terrifiante, sur un cratère en volute du milieu du IV<sup>e</sup> s., représentant une scène infernale où une Érinyes au visage monstrueux, ailée, torse nu (mais pas du tout séduisante), et aux cheveux flottants hante Thésée.<sup>948</sup> La question est compliquée par le fait qu'il n'est pas toujours possible de distinguer les Érinyes

<sup>944</sup> Di Benedetto 1978, 241.

<sup>945</sup> Il n'existe qu'une seule image (présumée) des Érinyes avant l'*Orestie*, sur une *lekythos* attique à f.n. datant d'environ 470 av. J.-C. qui représente Hécate avec trois autres figures féminines (Athènes, Musée Archéologique National 19765 = LIMC s.v. « Erinyes » 7). Les scènes d'Érinyes endormies semblent dériver d'Eschyle : c'est le cas des Érinyes noires du cratère de Saint Petersburg mentionné plus haut, représentant Oreste, la Pythie et cinq Érinyes sans ailes dormant par terre.

<sup>946</sup> E.g. le cratère en cloche apulien à f.r. du Peintre des Euménides, vers 380 av. J.-C., Paris, Musée du Louvre CP 710 [fig. 16].

<sup>947</sup> Villing 2000.

<sup>948</sup> Ruvo, Museo Jatta 1094 = LIMC s.v. « Erinyes » 8. Paus. 1.28 remarque les différences entre la poésie et l'iconographie, s'émerveillant du fait que les statues des

d'autres entités, comme la Gorgone (ou même les Ménades, puisque les Érinyes n'ont pas toujours d'ailes) ou Lyssa, la personnification de la Fureur, autre fille vierge de Nuit, qui, comme les Érinyes, rend les hommes fous (Eur. *HF* 833-41) :

Allons, j'en appelle à ton cœur inexorable (ἄτεγκτον καρδίαν), fille de la Nuit tenebreuse, vierge étrangère à l'hymen (Νυκτὸς κελαινῆς ἀνυμέναιε παρθένε) ; jette cet homme dans des accès de folie (μανίας), trouble sa raison jusqu'à lui faire tuer ses enfants, excite-le aux bonds d'une danse forcenée ; lâche les rênes à sa fureur sanguinaire. Il faut qu'un crime commis de sa propre main fasse passer l'Achéron aux enfants qui l'entourent d'une brillante couronne.

Après Iris, qui prononce ces vers, le chœur définit Lyssa comme « cruelle » et la superpose à Méduse (*HF* 877-84) :

Malheureuse Hellade, tu perdras ton bienfaiteur ; il va périr, entraîné dans la danse dont Lyssa lui joue la musique furieuse (μανιάσιμ λύσσασις | χορευθέντ' ἐναύλοισις). La cruelle (ἄ πολύστονος) est partie sur son char, en aiguillonnant son attelage comme pour le lancer à sa perte ; c'est Gorgone, fille de la Nuit, avec ses vipères aux cent têtes sifflantes, c'est Lyssa dont le regard pétrifie (Νυκτὸς Γοργῶν ἑκατογκεφάλοισι | ὄφρων ἰαχίμασι Λύσσα μαρμαρωπός).

Lyssa, comme les Érinyes « coureuses ailées, déesses du délire », auxquelles le destin assigna « un thiasé étranger à Bacchos » (Eur. *Or.* 317-19), est assimilée aux Ménades, définies par Euripide « alertes chiennes de Lyssa » (*Bacch.* 977). Dans la danse de Lyssa « n'apparaissent pas les tambourins ni l'aimable thyrsé de Bromios », mais c'est une danse qui « veut du sang, non la libation bachique du jus de la vigne » (Eur. *HF* 889-90 et 892-3) ; donc « Lyssa déchaînera sa bacchanale dans le palais » (*HF* 898-9 οὔ ποτ' ἄκραντα δόμοισι | Λύσσα βακχεύσει).

#### 2.3.4.6 Les *mormolykeia*. Lamia, Mormo, Gello, Empousa

Sous le nom de *mormolykeia* ou *phobetra* sont traitées ici certaines entités féminines dont la fonction principale était d'effrayer les enfants mais pas seulement.<sup>949</sup> Comme nous le verrons, ces figures, dif-

---

Érinyes près de l'Aréopage n'étaient pas monstrueuses. Sur les spécificités de ce sujet dans la céramique attique et de la Grande Grèce, voir Lissarrague 2006.

**949** Aux *mormolykeia* est consacrée Patera 2015, qui suit l'évolution de chaque figure à travers les siècles.

ficiles à classer sous d'innombrables profils<sup>950</sup> et différentes les unes des autres, sont souvent associées ou confondues par les sources : les principales sont Lamia, Mormo, Gello et Empousa, qui sont des personnages, mais aussi des catégories de démons, à savoir les Lamies, les Mormolykiai, les Geloudes et les Empousai.<sup>951</sup> Bien que plurielles, ces entités n'agissent pas en groupe, mais individuellement. La différence la plus pertinente qui les distingue des *terata* de la mythologie est leur immanence dans le présent : alors que le Minotaure, Méduse et la Chimère ont été vaincus et tués dans le passé, ces personnages oscillent entre le passé, où se situe parfois leur histoire mythique, et le présent, où ils peuvent surgir soudainement pour enlever un enfant ou dévorer un amant. De plus, les histoires de ces personnages, qui prennent parfois une apparence grotesque, sont raillées par les sources comme des croyances populaires et considérées comme des bavardages de nourrices, si absurdes qu'ils ne peuvent effrayer que les enfants (Plato *Gorg.* 527a ; *Resp.* 2.377c). Par rapport à ces derniers, les *phobetra* jouent un rôle éducatif, une fonction dissuasive vis-à-vis de leurs mauvaises actions.<sup>952</sup>

Les femmes, et en particulier les vieilles femmes et les nourrices, sont représentées comme crédules, en opposition à la rationalité masculine : leurs récits sont aussi méprisés que leurs destinataires, les autres femmes et les enfants, le groupe des *akreioi*. Les enfants sont souvent un terme de comparaison négatif par rapport à l'homme libre et adulte : ils sont en effet perçus comme dépourvus de rationalité, moralement imparfaits, faibles et crédules, comme les femmes, les esclaves et les animaux.

Les histoires impliquant ces entités féminines faisaient partie du savoir partagé, elles étaient orales et il n'en reste presque rien, comme plus généralement de la culture populaire antique. C'est pourquoi il est difficile de rendre compte de l'ancienneté de ces récits, souvent transmis par des sources tardives, mais probablement liés à une tradition populaire plus ancienne ; pour les mêmes raisons, il est tout aussi difficile de dresser un cadre de l'évolution de ces *mormolykeia* au cours des siècles. Comme nous le verrons, même l'iconographie n'aide pas à définir leur physionomie, car il n'existe pas d'images qui permettent de s'y référer avec certitude. Cette absence peut être interprétée comme une conséquence de l'impossibilité de définir

**950** Un bref *excursus* est présent dans Eidinow 2018, qui classe ces monstres comme des *daimones*.

**951** Il est difficile de déterminer si c'est l'« espèce » qui dérive d'un personnage ou si, à l'inverse, un type de démon s'est cristallisé en une figure unique, dotée à un certain moment d'une histoire mythique et d'un nom. À cet égard, Johnston 1995, 365 et Patera 2015.

**952** Plu. *Stoic. Rep.* 1040a-b ; Strab. 1.2.8 ; *Sch. Ar. Pax* 758. Sur la fonction éducative des *mormolykeia*, Cusumano 2008 ; Pisano 2013 ; Patera 2015, 295 et suiv.

graphiquement ces entités polymorphes et aux contours incertains, dépourvues d'une véritable canonisation mythologique ; en revanche, elle constitue un indice que chaque narrateur pouvait adapter et varier leur description. Le caractère indéfini peut être un élément de peur bien plus qu'une forme définie, aussi effrayante soit-elle.

Parmi les *mormolykeia*, Lamia est le seul personnage à posséder une histoire mythique structurée et dotée de quelques variantes. La première source à cet égard est Douris de Samos (IV<sup>e</sup> s.), selon lequel Lamia était une belle femme libyenne dont Zeus était tombé amoureux. Héra, ayant pris conscience de l'adultère de son époux, avait tué les enfants de Lamia qui, par la douleur, se transforma en un monstre qui enlevait et assassinait les enfants des autres femmes (FGrHist 76 F 17). Selon Diodore (20.41), qui rationalise l'histoire, Lamia était une belle mais méchante reine de Libye, qui, ayant perdu ses enfants, aurait ordonné le massacre de tous les nouveau-nés :

La reine Lamia [...] était d'une beauté exceptionnelle ; mais à cause de cruauté (τὴν ἀγριότητα) de son âme, on dit qu'on se figura par la suite son apparence comme bestiale (θηριώδη). Car, comme les enfants qu'elle avait mouraient tous, accablée de chagrin et jaloussant le bonheur qu'avaient les autres femmes d'avoir des enfants, elle ordonna, dit-on d'arracher les nourrissons du sein de leur mère et de les tuer sur-le-champ.

Diodore fait explicitement référence à la transformation de cette histoire en un conte pour effrayer les enfants, et ajoute des détails sur l'ivresse de la reine et sur ses yeux amovibles :

C'est ce qui fait que même chez nous, jusqu'à l'époque actuelle, s'est conservée chez les enfants la légende qui concerne cette femme, et que son nom leur cause le plus grand effroi (καὶ φοβερωτάτην αὐτοῖς εἶναι ταύτης προσηγορίαν). Lorsqu'elle s'enivrait, elle donnait à tous la liberté de faire ce qu'ils voulaient sans être observés. Comme elle ne s'occupait pas de ce qui se passait pendant ce temps dans le pays, on supposait qu'elle ne voyait pas ; c'est pourquoi l'on se mit à raconter qu'elle mettait ses yeux dans une corbeille à raisins, attribuant à la mesure susdite l'indifférence provoquée par le vin, dans l'idée que c'était elle qui lui enlevait la vue.

Selon le *Schol. Ar. Pax* 758, Héra aurait également condamné Lamia à l'insomnie, afin qu'elle souffre jour et nuit. Zeus avait alors rendu ses yeux aussi amovibles que ceux des Grées, pour lui permettre de dormir et de ne plus ressentir ses douleurs, et lui avait accordé le pouvoir de se métamorphoser. La plupart des sources situent Lamia en Libye, pays des bêtes féroces et des peuples sauvages, certains au Pont-Euxin, d'autres au pays des Lestrygons anthropophages ou en Orient : ce sont

en tout cas des terres marginales, barbares et dangereuses.<sup>953</sup> Lamia, auparavant belle, devient bestiale et difforme, au point de donner lieu à l'expression « plus laide que Lamia (Λαμίας δυσμορφότερος) » (Apostol. 10.44). Mais Lamia est aussi séduisante : un exemple est un récit de Philostrate (*Vie d'Apollonios de Tyane* 4.25), qui exprime la contiguïté entre la luxure et la dévoration. Ménippe, disciple d'Apollonios de Tyane, est sur le point d'épouser une belle femme ; mais le philosophe se rend compte qu'elle n'est pas une *nymphe* ordinaire :

Pour comprendre ce que je dis, l'honorable mariée est une des Empousai, Lamies et Mormolykiai, auxquelles croit une multitude de gens (μία τῶν ἐμπουσῶν ἐστίν, ἃς λαμίας τε καὶ μορμολυκίας οἱ πολλοὶ ἠγοῦνται). Celles-ci s'éprennent, et aiment d'une part les plaisirs de l'amour, mais d'autre part elles aiment particulièrement les chairs humaines, et elles séduisent par les plaisirs de l'amour ceux qu'elles veulent manger.

Apollonios de Tyane démasque le monstre, et l'accuse d'avoir engraisé Ménippe afin de le manger « car elle avait en usage de se nourrir de corps beaux et jeunes, en raison de leur sang pur ». C'est précisément sur la base de ce chevauchement entre convoitise et voracité que plusieurs célèbres courtisanes du monde grec sont surnommées Lamia : l'épisode de Philostrate, à travers la figure du *mormolykeion* avide de sang masculin, met en garde contre les dangers des plaisirs charnels.<sup>954</sup> La Lamia de Philostrate est aussi l'une des nombreuses femmes qui trompent les hommes avec des promesses de plaisir et les détruisent ensuite.

Les différentes versions du mythe de Lamia composent un ensemble de vices « féminins » : ivresse, voracité,<sup>955</sup> désir de vengeance, séduction, violence. Ces caractéristiques se déclinent sous une double forme, terrifiante ou grotesque. Des Lamia ridicules sont attestées dans la comédie, où elles sont présentées comme un croque-mitaine laid, stupide et obscène, comme dans le portrait qu'en font Aristophane dans les *Guêpes* et la *Paix*, et Cratès dans la comédie intitulée *Lamia* : une Lamia androgyne, puante, dotée de testicules,

<sup>953</sup> Sur les yeux amovibles, voir Plu. *De curios.* 515d-516a et Heracl. *De incred.* 34. Sur les hypothèses de dérivation de Lamia de cultures non grecques, sur sa géographie et sur d'autres événements mythiques liés à ce personnage, Patera 2015, 5-34.

<sup>954</sup> L'épisode peut être inscrit dans le type de conte traditionnel classé comme « Le saint homme et la femme serpent », un schéma narratif présent dans de nombreuses cultures (Ting 1966 ; González Terriza 2016).

<sup>955</sup> L'étymologie du nom est liée par les anciens à λαμυρός, « vorace », ou à λαίμος, « gorge » (*Sud.* s.v. « Λάμια »). Selon Hesych s.v. « λαίμα », Lamia est « la gloutonne » ; selon Eust. *ad Il.* 11.175, son nom vient de λαμβάνω, et signifie « la ravisseuse ». En bref, c'est un nom d'ogresse, qui enlève et dévore les enfants. Dans les proverbes, *lamia* signifie « glouton » et est également le nom d'un requin (*Schol. Paus.* 1.1.3).

encline à la scatologie ou comparée à une vieille femme lubrique.<sup>956</sup> La coexistence horrible/grotesque n'est qu'une des nombreuses duplicités de Lamia, caractérisée par des autres traits antinomiques :<sup>957</sup> beauté/laideur, féminin/masculin, une nature bestiale, humaine et en quelque sorte divine, puisque sa transformation en monstre et son immanence dans le présent lui confèrent une sorte de statut d'immortalité. C'est pourquoi Lamia ne peut être comptée parmi les *aoroi*, les morts prématurés, qui ont quitté la vie avant d'avoir achevé leur cycle de vie, qui pour les femmes inclue le mariage et la maternité : la reine libyenne n'est pas morte, mais sa métamorphose et son destin d'éternelle *mater dolorosa* et d'ogresse lui donnent l'éternité.<sup>958</sup>

Bien que diverses sources rappellent l'androgynie de Lamia, les caractéristiques décrites ou représentées par son mythe la connotent comme une créature à prédominance féminine.<sup>959</sup> Premièrement, elle était à l'origine une femme,<sup>960</sup> et son histoire est centrée sur une maternité inachevée : la protection des enfants, qui est considérée comme un devoir de toutes les femelles, se transforme en une cruelle anti-maternité. Deuxièmement, ses caractéristiques sont celles que la tradition attribue aux femmes. S'il est vrai que Lamia est caractérisée par l'altérité et la marginalité, elle est en même temps familière et proche des Athéniens de l'époque classique, en tant que porteuse (dans une mesure hors norme) des défauts « féminins ». Comme nous le verrons, la métamorphose, la bestialité, la luxure et la voracité sont des caractéristiques partagées avec d'autres *mormolykeia*.

**956** Ar. *Vesp.* 1035 et *Pax* 758, dans lesquels Cléon est dépeint comme un monstre doté de « la puanteur d'un phoque, les testicules sales d'une Lamie, le derrière d'un chameau » (mais, selon Arata 2011, Aristophane ne ferait pas référence au *phobetron* Lamia, mais au requin homonyme). Dans le fr. 20 K.-A. de Cratès, une Lamia munie de *skytale* (« bâton », mais aussi « pénis ») est décrite en train d'émettre des pets, activité également rapportée ailleurs (*Vesp.* 1177). Selon Perrone (2019, 122-39), la Lamia de Cratès était peut-être un personnage à connotation coprolalique (fr. 20) et sexuelle (frr. 23, 24).

**957** Selon certains chercheurs, il ne s'agit pas d'une antinomie, mais de deux personnages distincts appelés tous deux Lamia, la reine privée de ses enfants et le monstre flatulent (Cappanera 2016 ; sur la juxtaposition entre le premier personnage et Médée, Tortorelli Ghidini 2000).

**958** L'attribution de Lamia aux *aoroi* appartient à Johnston 1995 et 1999, chap. 5. *Contra* Patera (2015, 92 et suiv.), qui souligne à juste titre les différences de fonction entre les *aoroi* et Lamia, plus ogresse que fantôme.

**959** Les sources sur l'androgynie de Lamia ne sont pas univoques. Les allusions d'Aristophane pourraient être motivées par le contexte et non par l'androgynie structurelle du personnage : dans les passages des *Guêpes* et de la *Paix*, c'était peut-être l'ambiguïté sexuelle de Cléon qui était soulignée, tandis que dans *Eccl.* 77 la masculinisation de Lamia qui devient Lamios servait peut-être à attribuer à un personnage la pétomanie. De plus, si une scholie à ce vers attire l'attention sur le fait que Lamia est mentionnée comme ἀρσενικῶς, l'androgynie de cette entité n'était peut-être pas un trait si bien connu.

**960** Dans le conte d'Ant. Lib. 8, Lamia/Sybaris est plutôt un énorme *therion*, ravisseur d'hommes et de bêtes.

L'iconographie, qui pourrait être utile pour exprimer un jugement sur la féminité de ce croquemitaine, n'aide pas : en effet, il n'existe aucune image qui puisse être reconnue avec certitude comme une représentation de Lamia. L'hypothèse a été émise qu'elle est représentée sur un groupe de vases caractérisés par un schéma iconographique récurrent, qui montrent Héraclès tenant en laisse un monstre avec un corps d'animal et une tête humaine ; ils illustreraient un mythe inconnu dans lequel le héros aurait affronté le monstre et l'aurait capturé. Parmi eux, un *skyphos* attique à f.n. du début du V<sup>e</sup> s. est remarquable, où le monstre capturé par Héraclès est maquillé et habillé comme une prostituée grotesque [fig. 18].<sup>961</sup> En plus de ces vases, trois autres images ont été liées à Lamia : un *oinochoe* attique à f.n. datant d'environ 500 av. J.-C., représentant une femme poilue ou squameuse aux longs cheveux, nue, faisant face à un Sphinx grotesque, tous deux avec de gros seins pendants ; une *lekythos* attique à f.n. d'Érétrie, datant de 500-470 av. J.-C., attribuée au Peintre de la Mégère et représentant une femme nue, également caractérisée par des seins pendants, un prognathisme accentué et peut-être des organes génitaux masculins, attachée à un palmier et torturée par des satyres ;<sup>962</sup> un *skyphos* cabirique à f.n. du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C., sur lequel une femme poilue poursuit des hommes qui ont déposé leurs bagages et se réfugient sur un arbre.<sup>963</sup> Cependant, dans ces trois représentations les attributs typiques de Lamia, tels que les enfants tués ou les yeux amovibles, n'y sont pas présents ; le fait que Lamia ne soit jamais décrite par les sources ne facilite pas l'identification. Cette absence de description indique que le monstre Lamia est resté indéfini, tout comme les terreurs de l'enfance : dans n'importe quel contexte, elle pourrait être réinventée par l'imagination de ceux qui ont raconté l'histoire, par les poètes et les peintres.

Une autre mère infanticide et technophage est Mormo, souvent confondue avec Lamia et Gello.<sup>964</sup> Son histoire, dont nous ignorons l'ancienneté, nous est rapportée par une source tardive (*Schol. Aristid. Panath.* 102), qui explique l'utilisation du terme *mormolykeia* pour désigner tous ces figures :

**961** LIMC s.v. « Héraclès » 2834-7. Le *skyphos* (Athènes, Musée Archéologique National 1306) [fig. 18] est probablement l'œuvre du Peintre de Thésée. Sur ces vases voir Mainoldi 1995 et Pellizer 1998, 150.

**962** Les traits physiques de la femme et les palmiers feraient référence à un contexte libyen et la scène représenterait la capture de Lamia, également évoquée par Aristophane. Sur ce vase, Halm-Tisserant 1989 et Patera 2015, 59-64 ; selon Johnston 1999, 178-9, il représenterait une scène de la *Lamia* de Cratès.

**963** Berlin, Staatliche Museen F 1934 ; Athènes, Musée Archéologique National 1129 ; Collect. Privée, s.n. (= LIMC s.v. « Lamia » 1-3).

**964** Voir e.g. Sud. s.v. « Μορμό » ; *Schol. Theocr. Id.* 15.40c.



[L'expression] « les choses qui, quand les enfants les entendent, les frappent de crainte » parle de Mormo et de Lamia [...]. Mormo était une Corinthienne qui, après avoir dévoré ses enfants un soir, s'est envolée à dessein. Ainsi donc, quand les femmes veulent effrayer leurs enfants, elles invoquent Mormo. Théocrite dit : « Mormo mord ». Par suite de cela s'est produit (le sens) de *mormolykeia* en tant qu'épouvantails (έντεϋθεν διή παρήχθη καὶ τὰ μορμολύκια τὰ φόβητρα).<sup>965</sup>

Mormo est donc un épouvantail pour enfants, l'épouvantail par excellence, et symbolise les peurs irrationnelles : plusieurs sources soulignent les vaines angoisses suscitées par ce type de monstres par l'utilisation du verbe μορμολύττομαι. Il s'agit d'une créature essentiellement « verbale » : son seul nom suffit à terrifier les enfants. Hésychios parle des *Mormones* au pluriel et les appelle « démons errants » (s.v. μορμόνας : πλάνητας δαίμονας), à la recherche d'enfants comme victimes. Au IV<sup>e</sup> s., Érinna (fr. 1b Diehl) parle de Mormo comme d'une bête effrayante, avec de grandes oreilles et, comme Lamia et Empousa, capable de se métamorphoser ; elle ne mentionne pas sa maternité meurtrière. Mormo est appelé ὄνοσκελῖς, « aux pattes d'âne », donc dotée d'une apparence d'âne, de cheval ou même de loup, comme le suggérerait le mot composé *mormolykeion* (Eust. *ad Hom. Il.* 18.402). Comme Lamia, Mormo arrive à la bestialité par son acte cannibale ; l'onomatopée de son nom suggère des sons inarticulés, comme ceux des animaux ou d'autres monstres. Nous ne savons pas si la caractéristique de lascivité était présente chez Mormo : l'apparence de cheval ne suffit pas pour conclure en ce sens. Comme Lamia, Mormo non plus n'appartient pas à la catégorie des *aoroi*, des femmes qui meurent prématurément, parce qu'elle s'envole, devient un monstre, mais ne meurt pas, restant immanente dans le présent, toujours prête à réprimander les mauvaises actions des enfants.

Selon certaines sources, Mormo a une relation avec Hadès, en tant que nourrice d'Achéron (Stob. 1.49.50) et est parfois associée à la Gorgone : Aristophane, dans *Ar. Ach.* 582, appelle Mormo la Gorgone qui orne un bouclier. En quelque sort, Mormo et les autres *mormolykeia* traduisent dans le monde des enfants ce que la Gorgone représente dans celui des adultes ; suite à la ressemblance de leurs noms, Mormo pourrait traduire plus que les autres la figure horriante de la Gorgone dans l'imagination enfantine.<sup>966</sup> Comme Lamia,

<sup>965</sup> Μορμολύττομαι et une série d'adjectifs et de verbes de la même racine indiquent la peur ; les étymologies proposées par les anciens sont nombreuses, et concernent principalement les aspects sonores (le verbe μορμίρω « bouillir, gargouiller » ou le poisson μορμύρος, qui produit des borborygmes).

<sup>966</sup> Patera 2015, 125. Sur les relations entre les *mormolykeia* et la Gorgone, Verant 1990, 92.

Mormo peut elle aussi prendre un aspect grotesque, lié à l'irrationalité des peurs qu'elle suscite, encore plus ridicules si elles touchent les adultes ; Xénophon, par exemple, raconte dans un passage des *Hélléniques* que les Spartiates se moquaient de leurs alliés parce qu'ils craignaient les peltastes comme les enfants craignent les Mormones.<sup>967</sup> Gello, souvent confondue avec les deux *phobetra* précédentes,<sup>968</sup> est caractérisée par les sources, presque toutes tardives, comme une fille morte prématurément qui persécute les enfants et provoque la mort des nourrissons : une fois de plus, c'est une féminité inachevée qui donne la vie au monstre, mais dans ce cas Gello est une *aore*, une *parthenos* morte prématurément et non de sa propre volonté avant d'avoir accompli son devoir maternel. En effet, même les sources la définissent comme *aore*, un terme qui ne s'est jamais appliqué à Lamia et Mormo. Contrairement à ces dernières, qui avaient tué leurs enfants ou en avaient été privées, Gello, qui est également une femme mortelle, meurt sans avoir donné naissance et ne se transforme en démon qu'après la mort. Zénobios (3.3 CPG) explique ainsi l'expression Γελλῶ παιδοφιλωτέρα « Gello qui aime trop les enfants » :

À propos de ceux qui meurent prématurément (ἐπὶ τῶν ἀώρως τελευτησάντων) ou de ceux qui aiment les enfants mais il les gâtent de débauche. Gello était en fait une jeune-fille et, depuis qu'elle décéda prématurément (ἀώρως ἐτελεύτησε), les habitants de Lesbos disent que son fantôme (τὸ φάντασμα) rend visite aux petits garçons et lui attribue la mort de bébés prématurés. Sappho s'en souvient. (fr. 168a V. : Γέλλως παιδοφιλωτέρα « celle qui aime les enfants plus que Gello »).<sup>969</sup>

Les sources anciennes ne nous disent rien sur l'apparition de cette figure déjà connue de Sappho, ni sur les causes de sa mort. Et pourtant, cette *aore*, bien que peu caractérisée du côté mythico-folklorique et descriptif, a dû sembler particulièrement redoutable aux mères : au fil des siècles, on rencontre en effet de nombreux témoignages de remèdes apotropaiques et d'amulettes pour s'en protéger et pour se protéger des Geloues, des sorcières dévorant les enfants et semblables aux *striges* latines, que certains auteurs chrétiens associent à Gello. La présence de ces remèdes témoigne d'une réelle croyance dans les pouvoirs maléfiques de ce *phobetron*, au moins à l'époque byzantine

<sup>967</sup> Xen. *Hell.* 4.4.17. Le même ton moqueur dans Ar. *Pax* 474 et *Eq.* 691-3.

<sup>968</sup> Selon *Schol. Theocr.* 15.40c, Mormo était « la reine des Lestrygons, également appelée Lamia ou Gello » ; selon Hesych. s.v. « Γελλῶ » était une *parthenos* morte prématurément, mais aussi un *eidolon* d'Empousa.

<sup>969</sup> Des explications similaires sont fournies par *Sud.* s.v. « Γελλοῦς παιδοφιλωτέρα » et par Hesych. s.v. « Γελλῶ », où Gello est définie comme un démon qui, selon les femmes, enlève les enfants (ἀρπάζειν).

et dans le folklore ultérieur, et différencie le « public » de cette entité de celui de Lamia et Mormo : Gello n’effraie pas les enfants, mais les mères, et l’angoisse qu’elle provoque prend la forme non pas d’une terreur irrationnelle, telle que celle provoquée par Mormo, mais d’une appréhension concrète liée aux dangers de la naissance.

Dans de nombreuses sociétés, la croyance en ce qu’on appelle les « démons tueurs d’enfants » ou les « démons de la reproduction » a pour fonction sociale de rationaliser et d’expliquer les échecs de la reproduction, les avortements, les fièvres puerpérales, les décès dans la petite enfance. Attribuer ces phénomènes à l’intervention de démons féminins jaloux sert à détourner la colère et la frustration des victimes, soit d’elles-mêmes, soit d’autres membres du groupe ;<sup>970</sup> en même temps, le fait que les monstres infanticides soient souvent liés à des histoires de féminité non réalisée, résultat de la vengeance de mères ratées, avertit les femmes de la nécessité de remplir leur rôle social. L’inversion de la mère soignante en monstre infanticide signale en effet les risques liés à la fuite du rôle ; de l’identité féminine « normale » ces monstres ne conservent que les défauts.

Un exemple clair de la maternité inversée seront les Striges du monde romain, des femmes-oiseaux avides de vies humaines qui enlèvent les enfants, les dévorent ou les allaitent avec le lait empoisonné de leurs seins.<sup>971</sup> Elle sont caractérisées comme de vieilles nourrices, horribles et vénéneuses, capables de subvertir l’ordre naturel. Des créatures infanticides similaires sont attestées dans de nombreuses cultures et sont presque toujours des femmes : le démon Lamashtu, d’origine mésopotamienne, ou la Lilith hébraïque, s’approchent de ce modèle. Cette dernière, selon les commentateurs de la Torah, aurait été la première femme d’Adam qui, fatiguée de sa subordination à son mari, s’est rebellée et a fui le Paradis terrestre ; des sources juives la décrivent comme un démon séducteur, qui abuse des hommes pendant le sommeil, parfois caractérisé par des pieds poilus ou sous forme hybride, comme une femme-oiseau ou une femme-serpent, ou comme une femme envoûtante. Lilith est aussi une dévoreuse d’enfants, surtout de sexe masculin, et pendant des siècles, elle a été combattue avec des amulettes accrochées aux berceaux.<sup>972</sup>

En conclusion, il ne sera pas inopportun de rappeler que la filicide par excellence de la mythologie grecque, Médée, a également

**970** Johnston 1999, 184-99. L’hypothèse de Johnston selon laquelle toutes les femmes qui meurent prématurément deviennent des démons *aoroi* n’est pas prouvée.

**971** Plin. *NH* 2.232 : *fabulosum enim arbitrator de strigibus ubera eas infantium labris immulgere*. Sur les *striges*, Cherubini 2010a et 2012 ; sur la « mauvaise nourrice », Mencacci 1995.

**972** Sur Lilith, voir Scholem 1972. Héritier (2002, 61) rappelle que, dans le folklore chinois, ce sont les femmes mortes vierges qui deviennent les démons les plus cruels envers les autres femmes.

été comptée parmi les « démons tueurs d'enfants » : la magicienne de la Colchide serait le développement d'un démon reproducteur du folklore plus ancien.<sup>973</sup> En fait, selon la version de Eumélos de Corinthe, Médée avait subi le meurtre de ses propres enfants à cause d'Héra, qui avait promis de les rendre immortels : c'est pour cette raison qu'elle serait devenue un démon infanticide.

Un autre *mormolykeion* important est Empousa, une figure hybride et polymorphe, qui montre comment les épouvantails sont difficiles à classer. Avec d'autres *mormolykeia*, elle partage la fonction de croquemitaine et l'hybridisme humain/bestial, ainsi que la capacité de métamorphose et la lascivité ; en fait, comme nous l'avons vu, de nombreux poètes confondent ou fusionnent toutes ces entités. Mais Empousa se distingue à plusieurs égards. Tout d'abord, elle n'a pas subi de transition de l'humanité à la monstruosité, mais a toujours été une entité surnaturelle, une apparition, qualifiée de *phasma*, de *phantasma* ou d'*eidolon* ; sa physiologie ne découle pas d'une maternité ratée ou dégénérée. En effet, les victimes d'Empousa ne sont pas principalement les enfants ; son apparition est souvent associée aux rites funéraires, aux initiations et à l'heure méridienne ou nocturne (Idoménee, *FGrHist* 338 F 2). De plus, sa lascivité la caractérise comme dévoreuse de mâles adultes. L'entité a un lien avec Hadès et en particulier avec Hécate, dont Empousa est l'envoyée dans le but de faire peur.<sup>974</sup> C'est ce que montre Aristophane dans les *Grenouilles* : Héraclès et Xanthias rencontrent dans l'Hadès ce monstre, dont une brève description est donnée (*Ran.* 288-96) :

- XA. Voilà que j'aperçois, par Zeus, un grand monstre (θηρίον).  
 DI. De quelle sorte ?  
 XA. Effrayant (δεινόν). Il prend toutes les formes (παντοδαπὸν γούν γίγνεται), tantôt bœuf, tantôt mulet, puis femme ravissante.  
 DI. Où est-elle ? Allons, que j'y coure.  
 XA. Mais ce n'est plus une femme, c'est un chien à présent.  
 DI. C'est donc Empouse.  
 XA. Du moins tout son visage étincelle-t-il de feu.  
 DI. Et elle a une jambe d'airain ?  
 XA. Oui, par Poséidon ; et l'autre de bouse, sache-le-bien.

Outre le cadre infernal, le passage d'Aristophane met en évidence de nombreuses autres particularités d'Empousa, définie comme θηρίον, un terme qui souligne sa caractérisation bestiale : hybridisme,

<sup>973</sup> Johnston 1997.

<sup>974</sup> Eust. *ad Hom. Od.* 11.634 ; *Schol. Ar. Ran.* 293 (Φάντασμα δαιμονιώδες ὑπὸ Ἑκάτης ἐπιτεμπτόμενον). Hécate et Empousa sont juxtaposées ou identifiées dans le fr. 515 K.-A. d'Aristophane, où l'aspect ophiomorphe de ces entités est rappelé.

capacité de métamorphose, séduction, vampirisme,<sup>975</sup> « chiennerie ». Cette dernière est bien sûr une caractéristique attribuée aux femmes, mais le chien est aussi un animal associé à Hécate.<sup>976</sup> Alors qu'ailleurs Empousa est *onoskelis*, Aristophane la représente ici avec une jambe d'airain et une jambe de bouse.<sup>977</sup> Les caractéristiques d'Empousa ressortent également d'autres allusions, par exemple d'une phrase de la *Vie d'Eschine* (1.5-6) dans laquelle il est rappelé que la mère de l'orateur était surnommée Empousa parce qu'elle « s'élançait sur les enfants et sur les femmes en sortant de lieux obscurs » ; une allusion qui met en évidence le caractère d'épouvantail d'enfants et de femmes du monstre. Selon *Schol. Ar. Ran.* 294, Empousa apparaît sous la forme d'un *prosopon*, une tête comme celle de la Gorgone : cela accreditte l'idée que les *mormolykeia* traduisent dans le monde de l'enfance ce que la Gorgone représente pour les adultes. Lucien, dans le passage de la *Histoire vraie* mentionné plus haut (2.46-7), raconte que les protagonistes débarquent sur une île de femmes parées comme des courtisanes (ἑταιρικῶς) qui s'avèrent être des meurtrières dévoreuses de marins. Il n'est pas dit expressément qu'elles sont Empousai, mais leur nom, Onoskelai, et le fait qu'elles aient des pattes d'âne, les caractérisent comme telles. Elles possèdent le don de la métamorphose : après avoir été démasquées, elles se transforment en eau et disparaissent. Aristophane fait référence à la luxure de Empousa dans *L'assemblée des femmes*, où la vieille femme laide qui veut faire l'amour avec les jeunes est appelée Ἐμπουσα τίς ἐξ αἵματος φλύκταιναν ἠμφιεσμένη « une Empouse revêtue de pustules de sang » (vv. 1056-7) : il s'agissait probablement d'une expression habituelle pour définir les femmes âgées libidineuses, souvent raillées en comédie et en épigramme. Quelques vers plus loin, cette femme est également appelée Phryné, un jeu de mots pour indiquer à la fois son obscénité en tant que prostituée et sa laideur, puisque *phryne* signifie « crapaud ». Le surnom d'Empousa pour les prostituées devait être courant : c'est pourquoi il est attribué à la mère d'Eschine, Glaucothée, probablement déjà âgée, que Démosthène (*Cor.* 129-30) accuse d'être une prostituée habituée à toutes les expériences, capable de tous les actes et de toutes les métamorphoses comme le monstre dont elle porte le nom. Le même surnom est donné par Alciphron (*Paras.* 26.3) à une vieille maîtresse qui, comme la mère d'Eschine, « fait tout et subit tout (ἐκ τοῦ πάντα ποιεῖν καὶ βιάζεσθαι) ».

**975** Selon certaines sources, le nom d'Empousa est lié au verbe ἐπιπίνω, ce qui la caractériserait comme une buveuse de sang, une vampire. À ce propos, Arata 2008.

**976** Sur l'origine de cette figure et sur l'étymologie de son nom, Andrisano 2002. Une de ces hypothèses propose qu'Empousa aurait été un nom d'Hécate qui devint plus tard un personnage autonome ; Hesych. s.v. « Ἐμπουσα » identifie les deux entités.

**977** Une étymologie du nom d'Empousa le relie à πούς, donc « avec un seul pied », puisque l'autre est en bronze ou en patte d'âne (*Schol. Ar. Ran.* 293). À ce propos, Patera 2015, 253-4.

En plus des quatre personnages décrits jusqu'à présent, il existait d'autres femmes croquemitaines, dont il ne reste que de pâles traces. Des sources citent Akko (Ἀκκώ), un personnage caractérisé par sa stupidité, qui le faisait parler devant le miroir en croyant s'adresser à quelqu'un d'autre, et Alphito (Ἀλφίτω), « l'enfarinée », une sorte de poupée de farine qui enfermait les mauvais enfants dans un sac.<sup>978</sup> La stupidité d'Akko nous amène à penser qu'il s'agissait d'un *mormolykeion* à prédominance grotesque, duquel on pouvait aussi rire : en effet Ἀκκώ est le titre d'une comédie d'Amphis et le personnage est également mentionné dans le fr. 6 K.-A. d'Hermippe. Nous ne savons rien de ces comédies : il est possible qu'Akko ait fourni l'occasion d'une comédie misogyne sur la stupidité des femmes.<sup>979</sup> La voracité mi-sexuelle et mi-alimentaire de ces monstres a peut-être également permis d'amener le discours sur les hétéaires, un thème dont nous savons qu'il était présent dans la comédie d'Amphis.

L'examen de ces figures de *mormolykeia* nous permet de conclure qu'elles dialoguaient avec l'imagination des anciens de différentes manières. Leur principal trait commun est celui d'être des épouvantails, des « êtres verbaux », sans histoire mythique ou avec une histoire très générale, parfois ajoutée ultérieurement, une apparence et des caractéristiques imprécises et métamorphiques, un nom suffisant pour semer la terreur. Ces figures, oscillant entre l'horrible et le grotesque, entre l'humain, le bestial<sup>980</sup> et le surnaturel, hybrides dans la synchronie ou la diachronie, soumises comme elles le sont à d'incessants changements, sont majoritairement féminines<sup>981</sup> et caractérisées par une soif de chair infantile et masculine.

La prévalence féminine chez les démons infanticides, commune à de nombreux époques et cultures, est justifiée par plusieurs facteurs. D'une part, il est particulièrement effrayant que ce soient les sujets sociaux chargés de s'occuper des enfants, qui les tuent. Aux yeux des enfants, une telle narration ne peut que représenter l'anomie maximale, en identifiant ce qui est le plus familier – la mère – avec l'altérité maximale. Parmi les objectifs éducatifs de la peur suscitée par ces épouvantails, l'effet dissuasif de la désobéissance aux règles et le renforcement de la psyché de l'enfant pour qu'il résiste à ses propres terreurs ont été inclus : s'ajoute l'avertissement de se méfier des femmes, déjà

**978** Plu. *Stoic. Rep.* 1040 ; *Schol. Plato Gorg.* 497a ; Diogen. 1.2.4 *CPG* ; Hesych. s.v. « ἄλφίτα ». Sur ces personnages, D.R. West 2001.

**979** Sur l'Akko d'Amphis, Papachrysostomou 2016, 30. Sur le traitement comique des *mormolykeia*, Sommerstein 2009, 155-72 ; Sanchis Llopis 2014a.

**980** Sur l'association des *phobetra* à des animaux, Pisano 2013 et Patera 2015, *passim*.

**981** Moins connue est la figure d'Éphialtès, un démon protéiforme, semblable aux *incubi* des Romains, qui opprime la poitrine des dormeurs. Strab. 1.2.8 l'associe à Gorgo et Mormo. Une seule source (Callim. *Hymn. Artem.* 64-71) évoque les Cyclopes dans le rôle de croquemitaines.

véhiculé par l'idéologie dominante. Ce message ne s'adresse pas seulement aux enfants : l'érotisme dégagé par certains *mormolykeia*, met en garde contre les séductions des femmes qui, comme la Lamia démasquée par Apollonios de Tyane, cachent derrière une belle apparence leur nature monstrueuse.<sup>982</sup> Ces figures établissent des lignes directrices concernant la manière dont la féminité doit être pensée à la lumière des « bonnes » relations entre les sexes et mettent l'accent sur les risques de tomber dans le désordre, signalé par la dysmorphie. Bien que de nombreux chercheurs aient souligné à juste titre l'altérité de ces figures, il ne s'agit que d'une apparence : par rapport à la Gorgone, les Kères et le Sphinx, la mauvaise mère et la mauvaise nourrice sont proches des hommes, et constituent un danger qui peut à tout instant surgir.

#### 2.3.4.7 « Monstres féminins », une catégorie pertinente ?

Au terme de l'analyse de quelques figures monstrueuses attribuables au sexe féminin, il convient de se demander si la subsomption de ces figures sous la catégorie des « monstres féminins » a un sens. Les limites de la notion de « monstre » ont déjà été soulignées ; quant au « féminin », les figures qui, outre le nom, le genre grammatical ou l'apparence, présentent des caractères anonomiques attribuables à leur féminité ont été analysées. A-t-il été possible de reconnaître dans ce groupe hétérogène des traits communs, les distinguant des « monstres masculins » et rendant ainsi pertinente l'utilisation de la catégorie « monstre féminin » ?

Malgré les différences significatives concernant l'origine, les caractéristiques, les fonctions et l'évolution dans le temps de ces figures, malgré leurs modifications en fonction des contextes narratifs et malgré leur grande polyvalence dans l'expression des contenus et des valeurs les plus divers, la réponse est oui. La plupart des entités féminines ont des traits communs que, à y regarder de plus près, même les anciens reconnaissent. En effet, si le poète Anaxilas dresse un catalogue de prostituées surnommées Chimère, Charybde, Scylla, et Sphinx, Hydre, Harpie, Lamia, cela signifie que quelque chose de commun à ces monstres a été perçu. Même les catégories émiques, dans ce cas, justifient la catégorie des « monstres féminins ».

**982** Le thème de la beauté qui cache des formes tératologiques est répandu dans le folklore de nombreux pays, même à l'époque médiévale et moderne : Ellefruwen et Skogsnuuva, de séduisantes fées de la mythologie germanique, s'accouplent avec les hommes, ne révélant que par la suite ses griffes et sa queue de bœuf. Dans d'autres mythologies, les séductrices cachent un ventre en putréfaction, comme la Femme-Invitante japonaise. Un bel exemple iconographique de cette duplicité est la figure connue sous le nom de Frau Welt, sculptée sur le portail de la cathédrale de Worms, qui représente le mensonge féminin : une belle dame bien habillée sur le devant, mais couverte de pustules, de vers et de crapauds dans le dos.

Les traits communs entre les entités féminines sont significatifs. La plupart d'entre elles, pour commencer, appartiennent à des généalogies monstrueuses, comme la progéniture d'Échidna ou celle de Phorcys et Cétéo, ou bien ont des naissances anormales, comme les Érinyes nées sans père ou le Sphinx né d'un inceste, et appartiennent à la génération préolympique : mais ce sont là des caractéristiques propres aussi à d'innombrables monstres mâles.

Le deuxième point commun aux monstres féminins, et à eux seuls, est le fait qu'ils sont caractérisés par des traits qui représentent l'extrémité monstrueuse des défauts attribués par l'idéologie dominante aux femmes, et en particulier celles dangereuses : voracité, soif de sang, luxure, séduction, imprévisibilité, instinct de vengeance, « chiennerie », fureur, la belle apparence qui cache la mort. Il n'existe pas d'équivalent pour les monstres masculins, car, comme nous l'avons vu, il n'y a pas de défauts typiques des hommes : les figures monstrueuses et hybrides masculines ne sont généralement connotées que par leurs proportions énormes, leur force démesurée, leur brutalité homicide et parfois cannibale, qui ne se décline cependant pas d'un point de vue sexuel ou ne se transforme pas en enlèvement (sauf dans le cas des Satyres et des Centaures). Au contraire, la sensualité est caractéristique des entités féminines, comme le montre leur association avec les prostituées. D'ailleurs, les entités féminines frappent le corps des hommes, mais aussi l'esprit, le touchant avec la folie ou pétrifiant ses facultés ; les entités masculines ne violent que le corps.

À l'exception de certaines figures, les monstres masculins apparaissent fondamentalement dépourvus de complexité et de spécificité, dans certains cas ils sont définis comme de simples antagonistes d'un héros qui les vainc. Au contraire, beaucoup d'entités féminines sont dotées d'une ambivalence fascinante : l'oscillation entre la beauté et la laideur, la séduction et la mort, souvent reflétée par la composante ophiomorphe, leur donne une dimension singulière, située entre l'attraction et la répulsion. Des Sirènes envoûtantes à la Dame des énigmes, du regard pétrifiant de la Gorgone aux Érinyes sanglantes, les monstres féminins ont fait couler des rivières d'encre, pour leur complexité et leur polysémie, et pour l'attention que leur ont accordée les anciens poètes, qui les ont investies de multiples significations. Ce seront encore les monstres féminins de la mythologie grecque qui fourniront des sujets aux artistes, de la Renaissance au Romantisme, de la Gorgone du Caravage aux Sphinx amoureux de Gustave Moreau, de la *Lamia* de John Keats et des préraphaélites à celle musicale du groupe rock britannique Genesis ; et ce sera Méduse qui fournira à Freud des éléments de réflexion sur les peurs masculines.

Qu'elles agissent avec la séduction des Sirènes, avec la tromperie des Empousai ou avec la violence des Kères, ces entités provoquent la mort des hommes : mais ce n'est pas n'importe quelle mort. La fin



provoquée par les monstres féminins, qui incarnent la terreur de la mort dans son aspect le plus sombre, jette l'oubli sur la mémoire même du tué. La relation des entités féminines avec la mort est également attestée par l'iconographie, où la symbolique funéraire, en plus de celle érotique, est dominée par les Sphinx, les Sirènes et les Gorgones, et non par des Cyclopes ou des géants, qui infligent également des morts peu héroïques aux hommes.

Une autre caractéristique des monstres féminins est leur extranéité au modèle de la *gyne* : le statut de la plupart de ces entités est celui de *parthenos*, qui représente le stade le plus dangereux de la féminité et a un lien fort avec la mort. Parfois, il s'agit de vieilles *parthenoi*, non séduisants ou contradictoires dans leurs représentations, comme dans le cas des Grées, qui dans l'iconographie sont parfois de belles jeunes filles aux cheveux blancs ; parfois leur force de séduction est extrême, comme dans le cas de la paralysie mortelle causée par la Gorgone. Certains monstres engendrent d'autres monstres, comme Échidna et Méduse, dont la tête coupée donne naissance à Chrysaor (à son tour père de Géryon) et Pégase ; les *phobetra*, que souvent la mort prive d'enfants, représentent une féminité manquée.

De plus, la féminité des monstres est souvent déclinée en termes de « chiennerie », qui condense symboliquement de nombreux vices féminins. L'image du chien est également liée à la chasse : beaucoup de ces monstres sont caractérisés comme des ravisseurs et des chasseurs et, dans l'iconographie, ils partagent le chiton court<sup>983</sup> avec les chasseresses mythiques. Ce vêtement, comme nous l'avons vu, est un code iconographique immédiatement perceptible pour définir les femmes qui refusent le rôle social qui leur est assigné.<sup>984</sup> Si les récits de conquête d'une *parthenos* dans la poésie grecque se situent souvent dans une dimension cynégétique où la femme est la proie et l'homme le chasseur, dans le cas des monstres féminins la situation est inversée, et c'est le monstre, souvent connoté comme jeune fille, qui chasse sa victime masculine.

La dimension sonore des monstres féminins est également évidente : le hurlement de Scylla, le chant envoûtant des Sirènes et celui du Sphinx, « chienne chantante », le grincement des dents et les sifflements serpentins de la Gorgone, le grincement de l'Empousa, le *mygmos* des Érinyes, soulignent le caractère non humain de ces figures, leur oscillation entre le divin et le bestial, leur altérité

**983** E.g. *LIMC* s.v. « Gorgo, Gorgones » 233-76, 283, 289, 292-301 ; *LIMC* s.v. « Erynys » 11, 21, 55 (où les Érinyes, en plus du chiton court, portent des armes) ; *LIMC* s.v. « Harpyai » 1-2, 11-12, 17 etc. ; *LIMC* s.v. « Skylla » 1, 8-9.

**984** Parisinou 2002, 66, qui propose une étude comparative des chasseuses et de monstres féminins.

radicale.<sup>985</sup> Bien que les sources s'expriment également au sujet de Cerbère et Typhon et d'autres figures, la dimension sonore est typique des monstres féminins : les *mormolykeia* sont des « êtres verbaux », et le son même de leur nom, souvent onomatopéique, suffit à inspirer la peur. La singularité des sons émis par les monstres est bien exprimée dans la *Pytique* 12 de Pindare : l'aulète Midas, à qui l'ode est dédiée, devient compétent dans l'art découvert par Athéna en entendant la plainte des Gorgones après le meurtre de Méduse. Après la victoire de Persée, Athéna « fabriqua la flûte, l'instrument riche en sons de toute espèce, pour imiter avec lui la plainte sonore (ἐρικλάγτοαν γόον) qu'Euryale proférait de ses lèvres fébriles » (vv. 19-20). La difficulté de reproduire la voix des Gorgones, dont il faut une *techné* qui utilise tous les sons de l'*aulos* pour l'imiter, exprime bien l'anomalie de cette sonorité. Athéna appellera cette mélodie κεφαλαῖν πολλᾶν νόμον, « nome à plusieurs têtes » (v. 23).

Quant aux significations et fonctions attribuées aux monstres féminins dans les transpositions artistiques et littéraires des mythes, elles sont innombrables et irréductibles à une seule unité, car elles varient largement non seulement dans le temps, mais aussi dans différents contextes géographiques, narratifs ou figuratifs. Quelle que soit l'utilisation de chaque figure, toutes ces représentations ont pour effet de nous rappeler l'altérité et le danger que représentent les femmes qui, malgré leur apparence monstrueuse, conservent les caractéristiques propres à leur *genos*.

Enfin, les monstres féminins semblent également partager les formes de leur évolution au fil du temps : dans la transition de l'âge archaïque à l'âge classique, beaucoup d'entre eux subissent un processus de féminisation et d'adoucissement, ils réduisent leur composante thériomorphique au profit de la composante humaine, ils se transforment en jeunes filles attirantes avec quelques traits qui ne sont pas humains. Si dans l'iconographie de l'époque archaïque, les caractères horribles et bestiaux des monstres étaient davantage mis en valeur, à l'époque classique, leur aspect séduisant prend une plus grande importance.

Ce processus semble montrer une évolution en sens inverse de celle observée jusqu'à présent pour les différents types de femmes dangereuses, qui dans la transition de l'âge homérique et archaïque à l'âge classique deviennent plus mauvaises. Cependant, cette différence est apparente : dans le processus de féminisation de ces monstres, ce n'est pas le degré de menace qui change, mais sa nature. Si les entités de l'âge archaïque, avec leurs doigts crochus et leurs bouches dentées, promettaient une mort cruelle, les mêmes figures, une fois féminisés, préfigurent une dévoration plus subtile et

<sup>985</sup> Sur la sonorité des monstres, Carboni, Giومان 2015.

plus sensuelle. C'est le même processus observé dans le cas des Amazones, qui sont progressivement devenues un danger érotique plutôt que militaire. Les cas sont cependant variés : la féminisation de la Gorgone, par exemple, la place dans certains cas dans le rôle de victime, au lieu de souligner son danger, et elle devient une jeune fille endormie qui est brutalement décapitée par Persée.<sup>986</sup>

Cette tendance à la féminisation a été observée chez plusieurs figures monstrueuses : Marianne Hopman, dans son étude consacrée à Scylla, la lie à l'angoisse envers la sexualité féminine ; Hopman note que, plus généralement, la féminisation et la sexualisation des monstres féminins est un trait distinctif de l'imaginaire mythique du V<sup>e</sup> s. Despoina Tsiafakis, dans son analyse de l'iconographie des Sirènes, des Gorgones et des Sphinx, interprète cette évolution comme une perte de la valeur symbolique initiale de ces figures au profit d'une augmentation de leur fonction ornementale ; Kiki Karaglou l'explique au contraire comme un résultat de l'humanisme idéalisant de l'art grec de la période classique (480-323 av. J.-C.). De même, Susan Woodford pense que les monstres féminins étaient anthropomorphisés et embellis pour correspondre à la sensibilité de l'époque classique, qui évitait la disproportion et la disharmonie.<sup>987</sup>

Cependant, si l'anthropomorphisation et l'adoucissement des monstres féminins n'étaient liés qu'à la nouvelle sensibilité de l'âge classique, ce processus affecterait les monstres masculins de la même manière. Mais ce n'est pas le cas : l'iconographie de la plupart d'entre eux ne subit pas un processus évolutif dans ce sens ; au contraire, dans plusieurs cas, leur morphologie et leur degré de menace restent assez stables au fil du temps. Le cas le plus évident est celui du Typhon, que les sources littéraires décrivent comme particulièrement horrible : dans l'iconographie, au contraire, à partir du VII<sup>e</sup> s., le monstre est représenté comme un homme habillé et bien coiffé avec le corps d'un serpent et sa caractérisation, dès ses premières images, n'est étonnamment pas effrayante et les artistes s'abstiennent de tous les procédés et schémas iconographiques soulignant la sauvagerie.<sup>988</sup> De même, Polyphème est représenté au fil des siècles comme un homme de grande taille, aux traits parfois grossiers mais pas terrifiants, tout comme Géryon, dont la représentation (un guerrier à trois têtes et aux jambes innombrables, mais au visage normal) ne subit pas de changements au fil du temps. Quant au Minotaure, il

**986** E.g. la *pelike* de Polygnote mentionnée plus haut et la *pelike* attique à f.r. de 360-50 av. J.-C. (Saint-Petersbourg, Ermitage 1851.52.6) sur laquelle Persée décapite une Méduse, à moitié nue et sans défense, au visage souffrant.

**987** Hopman 2012, 113-41 et 92, Tsiafakis 2003 ; Karaglou 2017-18, 4 ; Woodford 2003, 133-4.

**988** Touchefeu-Meynier 1997, 150-1.

n'y a pas d'évolution de son iconographie dans le sens de la férocité lors du passage de l'âge archaïque à l'âge classique : sur les reliefs les plus anciens, le Minotaure est un quadrupède à tête humaine ou un homme à tête de taureau (ou de lion ou de cheval). Plus tard, l'image canonique devient celle de l'homme à la tête de taureau. Dans l'une des plus anciennes représentations, le Minotaure est vêtu d'un chiton court,<sup>989</sup> tandis que dans les images plus récentes, il est nu, parfois bestial, parfois poilu ou avec une queue, parfois plus humain et objet de compassion, armé d'outils primitifs et presque une victime devant un Thésée armé d'une épée.<sup>990</sup> Souvent, dans la céramique entre le VI<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> s., le Minotaure est représenté comme déjà mort aux pieds de Thésée.

Sur les images les plus anciennes, Cerbère n'a qu'une tête hérissée de serpents, puis deux ou trois têtes, mais l'on ne remarque pas des changements substantiels dans le temps quant à son degré de dangerosité ; il en va de même pour Orthros, rarement représenté et sans variations sensibles. Une stabilité similaire peut être observée dans les représentations des Centaures, où le degré de menace des personnages dépend plus des scènes que de la chronologie.<sup>991</sup> Cela met en évidence un traitement différencié des figures monstrueuses en fonction du sexe dans l'iconographie : il s'agit du même hiatus qui se retrouve dans les sources littéraires contemporaines.

**989** Bande de bouclier du VII<sup>e</sup> s., Musée d'Olympie B 969 = LIMC s.v. « Minotaure » 15.

**990** Woodford 1992, 580.

**991** Van Kauren Stern 1978 constate une humanisation progressive et une atténuation de la bestialité dans les représentations du centaure Nessos et du Minotaure entre 525 et 400 av. J.-C. Au contraire, selon Díez de Velasco 1992, 845, l'iconographie de Nessos présente une grande homogénéité au fil du temps.